

# Foto Grafias

Denise Guimarães e  
Laís Margadona (Orgs.)



# Foto Grafias

Denise Guimarães  
Laís Margadona  
Organizadoras

## **Ria Editorial - Comité Científico**

Abel Suing (UTPL, Equador)  
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Andrea Versuti (UnB, Brasil)  
Angelo Sottovia Aranha (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)  
Carlos Arcila (Universidad de Salamanca, Espanha)  
Catalina Mier (UTPL, Equador)  
Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Diana Rivera (UTPL, Equador)  
Fatima Martínez (Universidad do Rosário, Colômbia)  
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Fernando Gutierrez (ITESM, México)  
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)  
Gabriela Coronel (UTPL, Equador)  
Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)  
Hernán Yaguana (UTPL, Equador)  
Jenny Yaguache (UTPL, Equador)  
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana, Colombia)  
Jesús Flores Vivar (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)  
Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)  
Juliana Colussi (Universidad do Rosario, Colombia)  
Koldo Meso (Universidad del País Vasco, Espanha)  
Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha)  
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)  
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)  
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)  
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)  
Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)  
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)  
Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)  
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)  
Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)  
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Fotografias. Denise Guimarães & Laís Margadona (Orgs.). - 1ª edição -  
Aveiro: Ria Editorial, 2020.

332 p.

Livro digital, PDF.

Arquivo Digital: download e online  
Modo de acesso: [www.riaeditorial.com](http://www.riaeditorial.com)  
ISBN 978-989-8971-33-3

1. Comunicação. 2. Fotografia. 3. Narrativas imagéticas. I. Guimarães, Denise.  
II. Margadona, Laís. III. Título.

*Copyright* das imagens pertencem aos seus respectivos autores.

© Design e Foto de Capa: Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

© Ria Editorial  
Aveiro, Portugal  
[riaeditora@gmail.com](mailto:riaeditora@gmail.com)  
<http://www.riaeditorial.com>

Licença:  
: Atribuição - Não Comercial - Sem Obras Derivadas 4.0 Internacional



: Você é livre para:  
- copiar, distribuir, exibir, e executar a obra  
Baixo as seguintes condições:  
- Atribuição. Você deve atribuir a obra na forma especificada pelo autor ou o licenciante.  
- Não Comercial. Você não pode usar esta obra com fins comerciais.  
- Sem Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar sobre

esta obra.

<https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt>





## ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

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

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliador externo Dr. Jefferson Barcellos que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma: “Vivo a fotografia há quase três décadas, boa parte do tempo fotografando, pesquisando e ensinando. Diante dessa caminhada, vejo no livro “Fotografias” riquíssimas contribuições para o entendimento e reflexão dessa arte que, por seu dinamismo, transformou-se de forma considerável nos últimos anos. O cuidado das organizadoras na seleção dos textos é contemplado pela obra aqui publicada, a qual recomendarei à comunidade interessada nos estudos de imagem”. O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autores**

Alan Ricardo Floriano Bigeli

Andréa Mota Bezerra de Melo

Denis Renó

Denise Guimarães

João Victor Brito dos Santos Carvalho

Livia Maria de Oliveira Furlan

María Fernanda Iturrieta

Monielly Barbosa do Carmo

Monique de Souza Sant'Anna Fogliatto

Natalia Martin Viola

Núbia Azevedo

Pedro Oliveira Galvão de Arruda

Talita Maria B. Mantovani Parreira

Vanessa da Costa Gonçalves Dias Coimbra

Vinicius Jonatas Silva

Yanaí Mendes

Yenny Paola Bejarano Bejarano

# Sumário

Prefácio .....	11
----------------	----

## PARTE 1 - CONCEITOS

Fotografia e percepção: o olho, o olhar, o fotográfico.....	14
<i>Alan Ricardo Floriano Bigeli</i>	

A escrita do amor em Carlos Saura e André Breton: fotografia, literatura e cinema.....	35
<i>Andréa Mota Bezerra de Melo</i>	

La fotografía en tiempos de pandemia, el reto de retratar a la distancia .....	65
<i>Yenny Paola Bejarano Bejarano</i>	

A poética da fotografia de rua como narrativas transformadas em crônicas .....	79
<i>Talita Maria B. Mantovani Parreira</i>	

Memoria de la vida social de la ciudad de Oberá en fotografías 1928-1978.....	98
<i>María Fernanda Iturrieta</i>	

## PARTE 2 - ANÁLISES

A transformação no olhar de Sebastião Salgado .....	118
<i>Livia Maria de Oliveira Furlan</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	
Construções ideológicas materializadas nas fotografias do jogador Sócrates.....	132
<i>Núbia Azevedo</i>	
O cinema de heróis como expressão de valores sociais: “Pantera Negra”, pandemia e distinção de corpos negros .....	156
<i>Vanessa da Costa Gonçalves Dias Coimbra</i>	
A representação imagética das matérias telejornalísticas: uma análise das <i>thumbnails</i> na interface do Jornal Nacional no Globoplay .....	183
<i>Monielly Barbosa do Carmo</i>	
Embalsamando o tempo: uma análise de “histórias que só existem quando lembradas”, de Júlia Murat .....	205
<i>Pedro Oliveira Galvão de Arruda</i>	
Raça e gênero em Guy Bourdin: uma análise interseccional da fotografia de moda.....	228
<i>João Victor Brito dos Santos Carvalho</i>	
<i>Yanaí Mendes</i>	

### PARTE 3 - INOVAÇÕES

A humanidade no instante decisivo de Cartier-Bresson: uma análise de autorretratos contidos na <i>hashtag</i> “Covid19” .....	254
<i>Natalia Martin Viola</i>	
<i>Denis Renó</i>	
Os usos da cidade: apropriações dos espaços urbanos pelos skatistas sob as lentes do “ <i>street photography</i> ” .....	273
<i>Monique de Souza Sant’Anna Fogliatto</i>	
O discurso engajado nas fotografias do projeto “existimos” no Instagram e seu entendimento como pós-fotorreportagem.....	295
<i>Vinicius Jonatas Silva</i>	
<i>Get closer: o fotojornalismo durante a quarentena</i> .....	317
<i>Denise Guimarães</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	
<i>Índice Remissivo</i> .....	329

# Fotografias

## PREFÁCIO

Publicar uma obra em 2020 é um atestado de superação. Afinal, a humanidade viveu a maior crise sanitária do século com a pandemia do novo Coronavírus. A estagnação e as incertezas tomaram conta de nossas vidas. Nossas atividades profissionais sofreram uma convulsão operacional. Economias afundaram desde fevereiro. Apesar de todos esses problemas, nada supera a pior das situações: na data desta publicação, o número de vítimas fatais confirmadas superou a marca de 1,5 milhão de seres humanos.

Apesar de toda essa crise histórica, a ciência seguiu com a sua força, independente da área do saber. Pesquisadoras e pesquisadores continuaram produzindo conhecimento, e algumas dessas pessoas encontraram na ciência uma válvula de escape. Com isso, tornou-se possível preparar essa obra, que reúne pesquisadores **de diversos países** em torno de temas fundamentais para observar a sociedade pré-pandemia, compreender o mundo em meio à pandemia e pensar em um futuro depois da COVID-19. Um cenário onde novos valores estão sendo construídos e/ou recuperados, rotinas estão sendo reformuladas e a ecologia dos meios ganhou uma reestruturação.

Diante disso, apresentamos o livro ***Fotografias***, organizado pelas brasileiras Denise Guimarães e Laís Margadona e que resulta do 3º Congresso Internacional *Media Ecology and Image Studies* – MEISTUDIES. Os textos aqui reunidos foram avaliados às cegas para o congresso. Em seguida, foram apresentados no evento, em uma versão original. Em seguida, foram todos reavaliados e, quando necessário, ajustados, para participarem no livro. Além disso, a versão final do livro foi também avaliada por um parecerista externo, que apresentou decisão favorável para a publicação da obra como é oferecida neste arquivo.

Ressaltamos, nesta apresentação, a importância da junção de três instituições para concretizar o livro que apresentamos: o MEISTUDIES, criado em abril de 2018 e consolida um projeto de disseminação do conhecimento científico de forma livre, aberta e democrática através de cinco edições repartidas entre o congresso internacional e o congresso ibero-americano; a editora luso-brasileira Ria Editorial, que desde a primeira edição apostou no nosso projeto através da publicação dos textos selecionados em formato de e-book; a Universidade Técnica Particular de Loja – UTPL, do Equador, que desde 2019 apoia formalmente o evento, fortalecendo ainda mais a disseminação do conhecimento. Também agradecemos ao apoio de diversas instituições, redes e programas de pós-graduação que apoiaram o evento e, obviamente, são coautoras deste livro. Entretanto, essa obra só obteve êxito graças às autoras e aos autores, que destinaram parte de seu precioso, e em muitos casos sofrido, tempo de 2020 para a construção de um mundo melhor, onde a ciência é protagonista. Para elas e eles, os nossos mais sinceros aplausos.

Na condição de diretores acadêmicos do MEISTUDIES, dedicamos essa obra em memória das vidas, das esperanças e das estruturas perdidas durante a pandemia, e desejamos que na próxima edição do congresso possamos contemplar expectativas melhores. Enquanto isso, desejamos que o conhecimento aqui apresentado sirva de alento e fortalecimento para que possamos preparar-nos para essa tão desejada contemplação. Boa leitura.

*Andrea Versuti  
Denis Renó  
Vicente Gosciola  
Diretores Acadêmicos  
MEISTUDIES*



## **PARTE 1 - CONCEITOS**

# FOTOGRAFIA E PERCEPÇÃO: O OLHO, O OLHAR, O FOTOGRÁFICO

*Alan Ricardo Floriano Bigeli<sup>1</sup>*

## A AARDÊNCIA DAS IMAGENS

As imagens carregam consigo capacidades subversivas, concordando com Roland Barthes (2003), esse caráter se dá quando uma imagem é pensativa, não quando ela choca, assusta ou repele. Mas é importante ressaltar que essa pensatividade da imagem não se confunda ao pensamento do sujeito que pode estar ali retratado. Trata-se muito mais de uma ambientação do pensamento que se instaura no espaço inter-relacional entre sujeito e imagem ganhando espaço de difusão e capacidades de afecções. Segundo Emmanuel Alloa (2015), “no espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo” (p. 9). Nesse sentido, a ambientação dessa pensatividade precede todo o próprio pensamento.

As imagens carregam consigo certas ambivalências. Elas, paradoxalmente, remetem a uma finitude no ato representacional, torna-se uma limitação do ser, mas justamente aí reside um ponto de infinitude, porque enquanto é finita é também permanente, assim não se limita nunca à sua própria razão. “Daí este estranho paradoxo na atitude

---

1. Mestre em Psicologia e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista - UNESP  
[alan.bigeli@unesp.br](mailto:alan.bigeli@unesp.br)

ao olhar a imagem: reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante” (Alloa, 2015, p. 10). Assim, nesse jogo de forças encontra-se uma condição da imagem que está sempre pretendendo algo em caráter representativo.

A exorbitante proliferação imagética de hoje corre, paradoxalmente, na contramão de nossa capacidade de construir sentidos sobre essas mesmas imagens. Ao mesmo modo que estamos constantemente em interação com as imagens, não saberíamos responder a uma simples pergunta que nos exigisse a explicar o que é, de fato, uma imagem. A resposta a tal indagação seria de extrema complexidade visto que estaríamos diante de um impasse em que explicar uma imagem pode correr o risco de delimitar suas inúmeras capacidades condenando-as à unificação e ao reducionismo, ou por outro lado, ao responder essa questão, cairíamos em uma investida ontológica da imagem (Alloa, 2015).

Tal problemática é definida por Georges Didi-Huberman (2012) como complexa e ardente: complexa pela dificuldade de se encaminhar uma resposta e ardente pelo fato de continuar sempre e sempre em constante ação. O filósofo destaca que o momento em que estamos conta com uma grande imposição da imagem em várias esferas: estética, política, cotidiana, histórica. Assim, comparativamente com outros momentos, a força da imagem está mais atual do que nunca. Seu caráter de mostraçã, de veracidade, de credulidade e, conseqüentemente, de destruição estão mais presentes do que jamais estiveram (Didi-Huberman, 2012). Pensar sobre o conhecimento que as imagens podem dar lugar, é pensar também sobre qual a carga histórica que esse conhecimento traz consigo. Frente a isso, Didi-Huberman (2012) questiona-se se não seria o caso de recorrermos àqueles que anteriormente já se desdobraram sobre

essas investigações, pensadores como Sigmund Freud, Albert Einstein, Aby Warburg, Georges Bataille, Walter Benjamin, por exemplo. Mas, com a finalidade de dar cabo a esse conhecimento proveniente da imagem, seria preciso produzir uma arqueologia sobre essas formações atravessadoras bem ao jeito de Michel Foucault e, quem sabe, reescrever e restituir toda essa ideia que esse conhecimento carregaria. Foi essa a tentativa, em certo momento, de Warburg, que tentou promover uma disciplina que se preocupava em investigar se a imagem ou a palavra surgiu primeiro, mas que, interiormente, buscou aproximar os laços entre essas duas áreas.

“Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (Didi-Huberman, 2012, p. 210). Nesse sentido, é absurdo pensar em uma separação opositiva entre imagens e palavras. As imagens carregam consigo uma carga histórica incomensurável, sem falar no valor de memória que trazem junto. Quando temos contato com um objeto, talvez seja importante que nos coloquemos minimamente a pensar sobre as condições que permitiram nosso acesso a tal imagem, considerando todas as ameaças e todos os entraves possíveis que certamente teriam limitado o acesso dessas obras ao contemporâneo, ainda mais atravessando tempos de destruição iconológica como foram os séculos mais recente. Diante de um objeto, é preciso ir além de suas características vestigiais, é preciso que dediquemos atenção também para suas lacunas. Se a imagem é formada por cinzas, indica que queimou.

É notável, como ressalta Didi-Huberman (2012) recorrendo a Walter Benjamin, a importância da fotografia para o século XX, especificamente nos anos 1930, galgando espaço, no sentido de romper

as barreiras da representação, ainda que realistas por excelência. Uma arte como fotografia pode elevar os limites da realidade ao extremo, justamente pela sua afirmação em demasia, chagando assim a quase atingir o Real. Nesse sentido, o trabalho inscrito nesse tipo de fotografia assume um certo caráter fenomenológico ao produzir uma autenticidade, contudo tem a capacidade e a preocupação de se mesclar ao ambiente, de fundir às coisas. E faz isso através da implicação. É um saber estar, situar-se no ambiente; isto é, olhar, sabendo-se visto. Justamente essa mescla será o fator de durabilidade de tal experiência estética.

Nessa esteira, afirma Renaud Barbaras (2011), há nas imagens um certo fascínio despertado por essas relações entre o visível e o invisível. Ou seja, na medida em que mais nos aproximamos mais das dimensões visíveis dos objetos, outras dimensões invisíveis se desdobram, caracterizando uma ânsia de ver sempre mais. Algo que comporta um desejo insaciável de ir sempre mais em direção à profundidade das coisas. Dessa irreduzível insatisfação eclode uma intensa proliferação das imagens que carregam em seu cerne uma ontologia da visão e na invisibilidade carregada e constituída por ela. Desse modo, Barbaras (2011) possibilita uma crítica às imagens, ou ainda, mais profundamente, ao uso feito delas. Ele declara que tudo aquilo que é visível causa uma insatisfação, pois possibilita um desejo de exploração da dimensão invisível. Como forma de resposta a essa insatisfação, o autor define duas maneiras. A primeira responde a esse desejo através da supersaturação de conteúdos visíveis, isto é, uma mostração exacerbada do visível. E a segunda, mais rara segundo ele, é o uso artístico.

Essa não busca apagar a visão ou abafá-la, mas responder à sua constituição: em vez de somar campos visíveis a mais campos visíveis,

as artes visuais procuram a essência da visualidade, ou seja, por meio de um modo reflexivo, produzir uma ontologia do visível, revelando sua profundidade. Segundo o filósofo, as obras visuais nos fazem compreender a impossibilidade de se atingir tais dimensões inerentes à relação do visível e do invisível das coisas no mundo. Tais colocações supõe um olhar para as imagens tanto através de seus aspectos mais manifestos como pelos seus aspectos latentes. O que, em certo sentido, é retirar o peso de quaisquer tradições que possam encerrar a obra ou delimitar seu potencial para possibilitar a abertura dos aspectos que estejam por se incendiar e, assim, deixar queimar. Desse modo, então, a sabedoria por trás de olhar para uma imagem residiria em reconhecer, minuciosa e atentamente, o lugar onde ela arde, identificar onde as cinzas, ainda em brasa, podem voltar a queimar.

Dessa forma, ocorre o duplo papel da imagem, ela torna-se, ao mesmo tempo, agente da produção de uma relação e objeto da mesma. É importante notar que as imagens possuem sempre as mais plurais capacidades de gerar interpretações. O que torna mais evidente esse não-lugar fixo delas na produção de sujeitos. Ora, as imagens ocupam tanto o posto de disparadoras como o lugar de objetos das mais variadas relações que constituem o sujeito falante. É esse fator que dá poder às imagens, um poder de estrutura crítica e de crise, colocando em voga uma tensão para a subjetividade, tensão essa entre as pulsões regressivas de retorno ao escondido e às trevas, e as pulsões viventes, que levariam à mostraçãõ. Nesse momento é importante ter em mente a noção de desligamento da imagem. Para a Marie-José Mondzain (2015), o desligamento é a proteção da imagem frente aos determinismos irreversíveis. Esse aspecto mostra-se necessário para a quebra do domínio

do desejo por tomar as coisas representadas como as coisas em si e ao mesmo tempo garante a liberdade política do desejo de não dominar e de não ser dominado. Nesse sentido, as imagens carregam a alcunha de produtoras do desligamento por excelência. Atuando sob o mesmo foco de desejo, os signos imagéticos desligam-se da presença da coisa em si, dos corpos e dos sujeitos, garantindo uma fagulha incendiária de significação, ou mesmo, de sentido.

Assim, fica evidente que índices de determinação e de indeterminação são fatores primordiais de conferência de sentido e significação às imagens, e conseqüentemente, das obras de arte. Basta o reconhecimento delas, tanto como objetos e como agentes disparadores de questionamentos, de inquietações para que algo de movimento e seja produzida uma significação naquele que esteja apto a se libertar de suas amarras pulsionais no sentido de partilhar os aspectos mais intrínsecos que uma imagem possa inaugurar. Algo que, incansavelmente, não se traduz como ponto final, mas sempre se configura com articulações interrogativas do desejo, sempre em movimento.

## **ENTRE O OLHO E O OLHAR**

Direcionando nosso olhar para as imagens dos movimentos pós-modernos, o crítico e historiador de arte, Hal Foster (2017), demonstra que, nos anos 1960, grande parte do *métier* artístico estava comprometido com as relações entre realismo e ilusionismo nas pinturas e, indo mais além, promovendo uma contraposição ao abstracionismo. Essas críticas foram sustentadas por diversos movimentos subsequentes. São exemplos a Pop Art, Hiper-Realismo, e Arte da Apropriação. Foster (2017) esclarece

que as preocupações desses movimentos, como a Pop, convergem em dois sentidos básicos de representação: um deles, onde as imagens estão ligadas aos seus ícones, às suas coisas reais; e, por outro lado, nas imagens autorreferentes. Contudo, temos clara a noção que esse reducionismo é perigoso. Algo dessas constatações, por vezes, acaba delimitando uma compreensão mais extensa desses movimentos, pois, por um lado, cometem o excesso de buscar uma profundidade forçadamente engajada nessas obras, e, por outro, produzem uma leitura superficial, quase dessensibilizando a obra.

Para ajudar a compreender essas noções, Foster (2017) propõe um realismo traumático, se apoiando bastante em obras e fragmentos ditos pelo emblemático artista Pop, o norte-americano Andy Warhol (1928 – 1987). Além disso, toda a discussão é adensada com ajuda da noção psicanalítica lacaniana sobre o Real em consonância direta com a ideia de repetição de Sigmund Freud, às quais Foster (2017) aprofunda sob um modo de olhar surrealista para falar da teoria do trauma em Jacques Lacan e da relação com as imagens artísticas pós-modernas. Essas imagens, sobretudo na obra de Warhol, mostram-se plenas de repetições e, além de serem objetos de reprodução, elas também produzem, inicialmente um choque, mas que à posteriori transparece seu sentido traumático. Para compreender melhor, Foster (2017) inclui o conceito de tiquê de Lacan (1998), e de punctum de Barthes (1984), como referentes ao ponto traumático presente nessas imagens. Ao seu ver, esse aspecto reside, com o advento da repetição, naquele detalhe que gera um incômodo afetivo ao olharmos a obra, podendo assumir vários aspectos exclusivos para cada indivíduo, ora sendo a indiferença de um personagem na tela, ora



o apagamento da cena traumática ou, mesmo o desfoque generalizado de uma imagem cheia de simbologias.

Entretanto, esses detalhes visuais jamais se darão de forma trivial, sendo sua repetição que abrirá a chance de o real aparecer de forma traumática. Foster (2017) adverte que é preciso sempre levar em consideração que, mesmo que a possibilidade de choque esteja disponível no mundo, dependerá do sujeito o desenvolvimento do trauma, contanto com suas repetições e suas recodificações, vindas sempre à posteriori, e, aqui o crítico de arte emprega o sentido mais freudiano desse efeito, [nachträglich]. Já de acordo com Lacan, esses lampejos provocam um furo onde o real traumático quase pode ser tocado. E Foster (2017) demonstra isso através de um jogo de palavras do psicanalista francês com o termo *troumatisme*, em que *trou* se traduz por buraco. Todos esses aspectos permitem diferentes faces que a repetição pode tomar, fixando ou encobrindo, ou mesmo produzindo o realismo traumático. Tal fato promove uma compreensão paradoxal de recepção estética, em que os sujeitos não estão nem integrados e nem dissolvidos nas imagens, e estas são, ao mesmo tempo, afetivas e sem afeto. São, segundo Foster (2017), estes os intrigantes aspectos propostos pelas imagens da Pop e de seus movimentos posteriores, sobretudo no Hiper-Realismo.

O Hiper-Realismo surge nos Estados Unidos, na década de 1960. O movimento que se compõe de imagens extremamente amparadas na realidade, se dá apoiado em evoluções técnicas das artes visuais que muito se aproximam das fotografias. Na pintura hiper-realista, “as pinceladas não são percebidas, inexistente relevo e o artista parece estar ausente” (Levisky, 2012, p. 84). Esse movimento trata de uma busca por uma hipertrofia da realidade, tentando explorar ao máximo os limites

representativos. E, colocando em jogo nossa percepção da realidade, provoca a mobilização minuciosa de nossos processos mais íntimos, os deixando em confronto com a realidade habitualmente percebida, ou ainda, através do excesso, o Hiper-Realismo força nosso olhar para os detalhes que essa mesma realidade pode esconder. Os processos criativos do Hiper-Realismo partem das construções subjetivas dos artistas que mesclam suas percepções conscientes e inconscientes com os aspectos intuitivos da realidade aparente e, justamente, a ampliação significativa dessa realidade pode provocar um estranhamento nos sujeitos que se relacionam com essas obras (Levisky, 2012).

Em suas investigações, Foster (2017) demonstra como Lacan (1998), no seminário sobre o real, indica dois termos referentes à elaboração dos conteúdos que outrora foram reprimidos na vida dos sujeitos. O primeiro, *Wiederholing*, é a repetição como autômaton, que traz de volta o conteúdo reprimido como significante ou sintoma. O segundo, *Wiederkehr*, apresenta o retorno do real traumático, ou tiquê, como resistente ao simbólico. O primeiro mecanismo pode chegar a encobrir ou conter o segundo, expandindo o campo de existência desse retorno do traumático. A fim de encontrar consonâncias entre o pensamento psicanalítico e as artes visuais, Foster (2017) argumenta sobre a necessidade de uma mediação entre as duas áreas. Para tanto, ele se baseia em proposições psicanalíticas contemporâneas feitas durante o seminário XI de Lacan, em que a problemática do olho e do olhar segue justamente o seminário sobre o Real e servirá de base para pensar as relações entre a psicanálise e os fenômenos estéticos, sobretudo acerca da visualidade (Dionisio, 2012).

Como constata Gustavo Dionisio (2012), Lacan, neste seminário, mostra como essa problemática é paradoxal. Não se trata de um atributo

exclusivo do olho; os órgãos sensoriais ajudariam a circunscrever essa experiência sensível visual que se dá no mundo. O olhar, segundo essas premissas, tal como a linguagem, é preexistente ao sujeito que se encontra jogado em um mundo especular e espetacular, que o olha de volta. Nesse sentido, “aquilo que vale para a linguagem também vale para o olhar”. Assim, sendo o olhar algo que vem de fora, instaura-se originariamente como “uma antecipação intrínseca ao desenvolvimento da espécie humana” (p. 188), e por comportar, ao mesmo tempo, características persecutórias [justamente por residir fora do sujeito] e uma posição de objeto a, permite a inscrição do registro simbólico na subjetividade.

Em esclarecimento:

Ao olharmos a imagem se pode dizer, após determinadas derivações lógicas, que a imagem nos olha de volta; no gráfico, olhar e sujeito da representação se destacam em um mesmo plano horizontal, enquanto imagem e tela (aqui entendida como anteparo) estarão contidas no plano da intersecção entre os cones. É, portanto, no meio do percurso que vai do sujeito ao objeto que se encontram imagem e tela, isto é, elas prefiguram ali uma estrutura intermediária de separação. Esta presença dá margem a verificar, em termos psíquicos, o caráter “reflexionante” do olhar. (Dionísio, 2012, p. 191)

Assim é possível compreendermos como começam a se inscrever as relações entre o olhar e as imagens no campo subjetivo. Somos seres que olham e são olhados o tempo todo, de uma forma alocada ao espetáculo do mundo. Se nosso olhar é lançado ao mundo de um só ponto de partida, o contrário não é válido. Somos, pois, observados de inúmeros perfis e de diversas maneiras que correspondem a uma presença alteritária. Esse endereçamento outro traz consigo algo do nível relacional em aspectos transferenciais. Se algo me olha, dentro de tais configurações,

possui afinidades comigo, mesmo que estas se desenvolvam a par de possíveis estranhamentos correlatos à uma falta constitutiva inerente da angústia de castração. Nesse sentido, uma imagem comporta consigo grande parte desses aspectos. A oferta feita pelo artista visual, através de sua obra, é abundante àquele que olha; “Queres olhar? Pois bem, veja isso!” diz Lacan (1998, p. 99), como a destacar esse convite para que o espectador possa se demorar, pousando ali seu olhar.

## **O OLHAR E O SUJEITO**

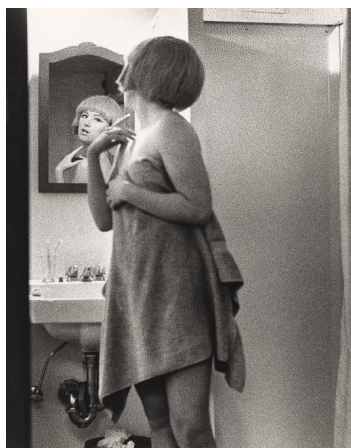
Como destaca Dionisio (2012), se Foster posiciona a imagem e a tela como anteparos do olhar é porque apresentam-se como uma espécie de proteção contra uma invasão do Real. Essas mediações podem ser entendidas como as características que respaldam e certificam a arte dentre de suas formas e classificações, seja na história da arte, na crítica ou no pensamento cultural de cada sociedade. Tal mecanismo, dentre os seres humanos, possibilita que haja um escape através do Imaginário, com o registro Simbólico garantindo a criação dessas imagens (Dionisio, 2012). Essa mediação angariada através do processo subjetivo do olhar, trata-se de uma captura de suas funções mais incontrolláveis que, ao cabo, visará uma domesticação através da imagem.

Um fascinante exemplo é encontrado na obra da artista fotógrafa norte-americana Cindy Sherman. Aqui, é produzido um desvio que parte da realidade sendo efeito da representação e chega ao real como coisa traumática. Foster (2017) demonstra que, ao dividir, ainda que a grosso modo, o trabalho de Cindy Sherman em três grupos, é possível relacionar cada período a um posicionamento específico entre sujeito e obra de

arte. Em suas primeiras fotografias, Sherman coloca o sujeito como ser observado (Figura 1). Quem olha é também olhado por suas obras; esse olhar não vem só da tela, mas de dentro do sujeito. No segundo momento, a artista se coloca no lugar de anteparo/imagem provocando justamente a questão das representações, seja no mundo da moda, na história da arte ou em imagens de desastres. Sherman aposta em uma concepção psicótica representacional do corpo, demonstrando a matéria corpórea evidenciada como coisa plástica, descartável (Figura 2). Já o terceiro momento, herdeiro dos anteriores, parece romper o anteparo tal que o olhar-objeto invade e ultrapassa o sujeito-come-quadro, demonstrando o horror real da representação, à beira dos limites do abjeto, causando um revirão literalmente visceral ao apresentar cenas que remetem à escatologia humana, corpos feridos, excrementos e vísceras envolvendo a si mesma, chegando a dar pistas para o Real irrepresentável (Figura 3).

### **Figura 1**

*Untitled Film Still #2 -*



Cindy Sherman (1977)

## Figura 2

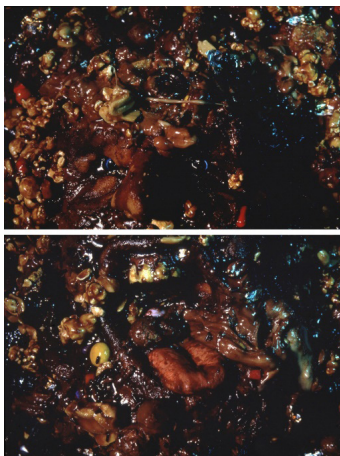
*Untitled #183 -*



Cindy Sherman (1988)

## Figura 3

*Untitled #190 -*



Cindy Sherman (1989)

## **Figura 4**

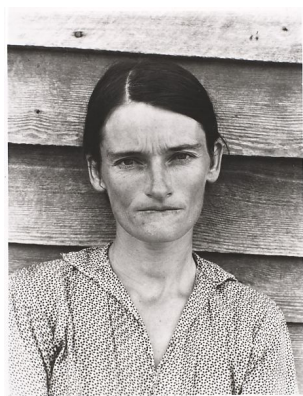
*Untitled (Sunset) -*



*Richard Prince (1981)*

## **Figura 5**

*After Walker Evans: 4 -*



*Sherrie Levine (1981)*

Alguns aspectos, contudo, evidenciados por Foster (2017) colocam o Hiper-Realismo no caminho de se tornar “um subterfúgio contra o real” (2017, p. 137), mesmo que não seja essa a concepção que a própria neovanguarda tenha sobre si. Sob essas premissas, Foster (2017) argumenta que o Hiper-Realismo falha em sua tentativa de selar o real

traumático, junto ao seu caráter de domesticação do olhar; porém, seu fracasso resulta justamente em acabar demonstrando o real. Foster (2017) coloca o Hiper-Realismo em relação à Arte da Apropriação e mostra como as duas poéticas apresentam, por vezes, muitas semelhanças, mas também muitas divergências que nos auxiliam a compreender como o real é implicado nessas poéticas. Algumas das expressões dessa poética da Apropriação em relação com o Hiper-Realismo, são vistas em trabalhos de Richard Prince (Figura 4), que des-realiza o Real “com a profusão de signos” da cultura norte-americana, “a fluidez da superfície” e o “envolvimento do observador” (p. 140); ou Sherrie Levine (Figura 5), ao promover a implosão do ilusionismo fotográfico e questionar a apropriação da verdade da realidade fotografável; e também Bárbara Kruger (Figura 6), na inversão dos valores referenciais trabalhando com foto colagens e texto, desenhando sua crítica aos valores sociais, culturais e sexuais.

### Figura 6

*Untitled (The future belongs to those who can see it) -*



Bárbara Kruger (1991)



É cabível retomar aqui um debate sobre a autoria das imagens, que Mondzain (2015) insere como uma problemática entre poder e autoridade, já alertando que, atualmente, é um debate perigoso em que se pode chegar a conclusões sobre uma não-autoria sobre as imagens, correndo o risco de suspender e perder a reivindicação sobre uma fotografia, por exemplo. Mas, voltando alguns passos, ela dá destaque ao gesto produtivo que, em grande medida, se transcreve como inaugural de uma imagem. Produzir implica agir sobre determinados meios e de acordo com conjuntos de processos específicos que estão inseridos em certos contextos. Porém, o que comumente temos é a imagem, nesse caso, em termos de poder e em sua finalidade. Isto posto, ela destaca que a qualificação de uma obra de arte, por exemplo, como tal, realizada independentemente das condições processuais, depende exclusivamente de seu reconhecimento. E a filósofa explica que esse fator se dá contrariamente às forças de monopólio que atravessam a imagem, como também às determinações condicionantes da realização da obra; acontecendo na via inaugural de uma autoridade sobre a obra de arte, que repousa sobre o reconhecimento.

O reconhecimento comporta uma via de mão dupla, consistindo no autor reconhecer, seguramente, sua autoria (ou autoridade), mas também em reconhecer no espectador uma instância libertária, aberta às possibilidades desse endereçamento. Estabelece-se assim a criação de uma relação de alteridade entre autor e espectador resultando na indeterminação de uma criação propriamente dita sobre a obra de arte, mas mais voltada ao índice da abertura aleatória promovido por esse reconhecimento. Contudo, essa colocação implica a fragilidade dessa relação, já que ela nunca é dada de antemão e muito menos garantida.

A relação de um autor com um espectador não é nem a de quem possui nem a de quem é possuído. Eles só se constituem na partilha paradoxal de sua desposseção em comum. Tal me parece ser a potência da arte. É assim que é preciso entender o pensamento de Duchamp, quando ele instaura ou convoca a autoridade do espectador. É, portanto, no coração de uma operação paradoxal que se constrói a questão da proveniência e da destinação [das imagens]. [...] Nessa perspectiva, a indeterminação da imagem conduz a qualificá-la como não objeto, como um lugar frágil onde o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha temporal. Mas a imagem é também um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, objeto da imagem. (Mondzain, 2015, pp. 52-53)

Nesse sentido, um objetivo bastante moderno é cumprido através dessas poéticas; colocar o artista também como espectador. Isso se dá muito pelas características mais básicas desses movimentos que consistem, sobretudo, em desapropriar e descolonizar a imagem. Assim, na construção da obra está empregada a dependência do lugar do artista como receptor de arte. Se o Hiper-Realismo reprime o real, por conseguinte, ele retorna. E isso ocorre, segundo Foster (2017) na superfície dos signos hiper-reais. Entretanto, essas relações não são, de maneira alguma, lineares. Nesse sentido, ocorre a insurgência de uma ambivalência que, outra vez, nos leva a evocar o real. Isso acontece pois, na tentativa da exposição das representações, a arte da apropriação ataca aquilo que protege nosso olhar: a imagem-tela. E, por esse termo, podemos compreender que essas representações atacadas são justamente as convenções artísticas e os códigos da cultura visual. Na perspectiva de Dionísio (2012) em consonância a Foster (2017), então, vemos aparecer um balizamento poético que parte de um efeito representativo da realidade e que busca atingir o real como coisa traumática. Sendo

assim, esse deslizar coloca em suspensão e configura um clamor por sua ressignificação, sobretudo nas poéticas visuais da Arte Contemporânea.

Com essas considerações, torna-se possível a produção de um movimento de pensatividade em direção às imagens, dado o caráter visual de nossa sociedade. Contudo, trata-se antes e sempre de um jogo de forças transferenciais, em que tal posicionamento que permite a abertura frente a uma imagem sofra incomensuráveis demandas vindas da própria poética visual. A imagem nos interpela e lança sobre nós um olhar que se traduz em um pedido de atenção, em um clamor para que nós olhemos de volta.

Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora. Sua força de abertura provém talvez do fato de que ela não pode, em si mesma, se retirar em direção a nenhum regime de interioridade: na exposição de sua nudez, ela dá a ver que só existe dentro e por esse espaço onde ela de precede perpetuamente e onde igualmente ela precede todo olhar antecipador. (Alloa, 2015, pp. 15-16)

O que Alloa (2015) dá a entender é que essa tal coisa que as imagens dão a pensar não pertence propriamente a elas nem a ninguém, não está localizada em um espaço ou lugar específico “nem presente, nem ausente, mas iminente” (p. 16). Essa tal iminência é possibilitada pela capacidade inerente das imagens de provocar a suspensão das coisas. E a palavra *suspense* está empregada no sentido tanto de promover a suspensão dos signos e significantes, de suspender os objetos em função de representações (ou vice-versa), mas principalmente, contando com espectador que se torna receptáculo da imagem, adquirindo o sentido de por vir; um instante perceptivo capaz de suspender os sentidos,

garantindo a abertura do pensamento para o que há de se colocar dali a diante. E, além disso, subsequente a essa demanda de atenção ocorre outra suspensão, dessa vez traduzida por espera, ou na infinitesimal abertura dos campos, para que a imagem, assim, atinja sua finalidade provocativa para além de seus limites físicos e materiais.

## REFERÊNCIAS

Alloa, E. (2015). Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem*. Autêntica.

Barbaras, R. (2011). *Investigações fenomenológicas: em direção a uma fenomenologia da vida*. Editora UFPR.

Barthes, R. (2003). La chambre claire. Notes sur le photographie. [A câmara clara: notas sobre a fotografia]. *Oeuvres complètes en trois volumes. t. III*, 1974-1980. Le Seuil.

Benjamin, W. (2017). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In R. Duarte (Org), *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. Autêntica/Crisálida.

Didi-Huberman, G. (1998). O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34.

Didi-Huberman, G. (2012) Quando as imagens tocam o real. PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), 206-219.

Dionisio, G. (2012) *Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje*. Annablume.

Foster, H. (2017). *O retorno do real*. Ubu Editora.

Lacan, J. (1968) *O seminário: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar.

Kruger, B. (1991) Untitled (The future belongs to those who can see it) - National Gallery of Art, Washington, D.C. <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-the-future-belongs-to-those-who-can-see-it>

Levine, S. (1981). After Walker Evans: 4 – The Met – Metropolitan Museum – Nova York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>

Levisky, D. (2012) O hiper-realismo interfere na produção da Fantasia. *Rev. Alter de estudos Psicanalíticos*, 30, 83-94.

Mondzain, M-J. (2015). A imagem entre proveniência e destinação. In E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem*. Autêntica.

Prince, R. (1981). Untitled (Sunset) – Private Collection. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.46/>

Sherman, C. (1977). Untitled Film Still #2 - The Museum of Modern Art – MOMA – Nova York. [moma.org/collection/works/56515](https://www.moma.org/collection/works/56515)

Sherman, C. (1988). Untitled #183 – The Art Institute of Chicago.  
<https://www.artic.edu/artworks/121155/untitled-183>

Sherman, C. (1989) Untitled #190 – The Broad – Los Angeles, California.  
<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>

# A ESCRITA DO AMOR EM CARLOS SAURA E ANDRÉ BRETON: FOTOGRAFIA, LITERATURA E CINEMA

*Andréa Mota Bezerra de Melo<sup>1</sup>*

## 1. HABITANTE DA SUSPEITA

No conhecido ensaio de Walter Benjamin (1986), *O Surrealismo – O Último Instantâneo da Inteligência Europeia*, as palavras de André Breton provocam uma série de associações interpretativas.

Silencio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio! [...] Eu te seguirei, minha bela linguagem. (Benjamin, 1986, p. 23, com citado em Bretoniano, 1994, p. 141)

No dizer do pensador alemão, a experiência surrealista apresenta-se como uma *iluminação profana* regida pela dialética da embriaguez<sup>2</sup>. Assim sendo, busca-se na vertigem do sujeito as energias mobilizadoras

---

1. Mestre em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (USP). Docente na Estácio FATERN – Faculdade Estácio do Rio Grande do Norte e graduanda em Relações Internacionais no Centro Universitário Internacional UNINTER.

[andramotafatern@gmail.com](mailto:andramotafatern@gmail.com)

2. Uma iluminação conquistada somente através da contradição da realidade.

do *ato revolucionário* – justaposição heterogênea, eclipse do sentido, dissonância, sideração<sup>3</sup>.

Instaura-se o enigma, a circulação labiríntica. Silêncio... Escutai o corte, o gesto; livrai do recalque a letra, o fotograma. Deixai que apenas os contornos deambulantes das imagens vos guiem. Afinal só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótima dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (Benjamin, 1986, p.33).

Encontro de significantes; fragmentos que se interpõem. Espaço do corpo e dos desejos reprimidos. Lugar de passagem, de inscrição e escrita. Ou ainda, seguindo a tese surrealista, manifestação da imagem poética no espírito moderno.

O vício chamado Surrealismo é o emprego desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. Pois cada imagem a cada lance força-nos a revisar todo o universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo (Aragon, 1996, p. 92)

Através das práticas figurativas, em especial da *metáfora*, o cidadão surrealista *perdido no meio de toda essa floresta de indícios* (Breton, 1971,

---

3. Para Benjamin, o pressuposto dialético da embriaguez institui a dinâmica anárquica e o caráter revolucionário da produção surrealista. Louis Aragon, em *O Camponês de Paris* (1926) faz ver essa anarquia epidêmica como um novo espaço poético cuja dimensão figurativa contaminaria o processo criativo. Já Breton afirma no Primeiro Manifesto que “o homem põe e dispõe. Depende dele só pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso” (1985, p. 49).



p. 20) ver-se-á objetivado, enquanto a realidade exhibe toda a sua contradição, se subjetivando<sup>4</sup>.

Investir no poder alucinatório das imagens e brincar com as palavras favorece a constituição de um espaço discursivo onde termos opostos como memória/esquecimento, realidade/fantasia e animado/inanimado coabitam. Tal intento visa produzir um grau de desnortamento capaz de interromper o fascínio causado pela imagem petrificada do sujeito no espelho e com isso fazê-lo questionar seu próprio estatuto de ser.

Cada vez mais se torna evidente a intencionalidade presente na frase de Breton: rito de passagem, descida ao inferno, transporte de significantes. A linguagem tem precedência e os surrealistas aspiram sua emancipação.

O espaço do discurso fotográfico revela-se, nesse sentido, como um *lugar onde habita a suspeita*. Isso porque submetido aos distintos valores que adquire nos enunciados sociais, a imagem só existe dentro de uma situação comunicativa onde autor, leitor e outros enunciados interagem. É no uso da palavra e da imagem designada como texto, que a significação se torna relativa e pode gerar algo que vai além delas mesmas.

Interpretar a imagem, em outros termos, define um trajeto pelos espaços da cultura em uma busca regressiva às referências simbólicas perdidas e esquecidas. Essas, contudo, mostram-se sempre indiciais, polissêmicas.

Nessa perspectiva, a leitura antecipatória de um texto cultural desvelaria o modo de repressão dos sentidos latentes que povoam as palavras

---

4. “Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar” (Breton, 1985, p. 81).

e/ou as imagens, fazendo com que elas passem a dizer o não-dito e a encenar o conflito inerente à própria linguagem.

Assim, o texto fotográfico evoca uma desconcertante estranheza, pois faz ver a “figura” de um outro, marginalizado à escuridão do dispositivo, porém habitante da imagem revelada. Um texto que joga com as aparências, elimina temporariamente o conflito entre o distante e o próximo, o dentro e o fora – funde-se e se confunde com outras vozes, outros olhares.

Nesse sentido, tanto o processo fotográfico como a travessia de Orfeu partem de um estado inicial de dispersão e indistinção para outro, diferenciado e hierarquizado. Uma espécie de deslocamento - **passar por onde ninguém jamais passou** - nessa zona excêntrica em que se encena um transe, uma comoção interior, uma vertigem<sup>5</sup>.

Uma visão deslocada do espelho, dessa imagem virtual e assimétrica que petrifica o sujeito – mesmo que temporariamente – e “atravessa”, conduzido pela linguagem, a dimensão imaginária em busca da verdade a respeito do seu próprio ser.

A ideia de surrealismo tende simplesmente à recuperação total de nossa força psíquica por um meio que não é senão a descida vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares escondidos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona interdita, e que sua atividade não corre nenhum risco sério de terminar, enquanto o homem puder distinguir um animal de uma chama ou de uma pedra -, o diabo preserva, digo, a ideia surrealista e começar a andar sem avatares”. (Breton, 1985, pp. 111-112)

---

5. “A recriação de um estado que não tem mais nada a invejar da alienação mental” (Breton, 1985, p. 152).

Um Orfeu embriagado desliza por labirintos em busca do dar a si próprio um sentido absoluto. Entretanto, tudo o que ele “vê e descreve” já está, de antemão, estruturado simbolicamente a partir de um corte que isola para sempre significantes e significados.

Por meio da metáfora lacaniana do espelho (Lacan, 1994a, p. 89) afirma-se que a criança reconhece a si mesma com base em sua imagem refletida e de outra pessoa, isto é, na percepção de que ela própria também tem uma unidade corpórea, um corpo próprio como uma totalidade unificada – até então vivenciado com algo disperso, fragmentário. O sujeito que, na busca de sua identidade, advém ao final desse processo aliena-se na unidade de seu corpo percebido como assimétrico e exterior a ele próprio<sup>6</sup>.

Inscrita no inconsciente, essa imago que une e divide ao mesmo tempo o eu de seu duplo (outro), irá a partir de então, intermediar a relação do organismo com sua realidade. Uma “subjetividade alienante precipitada”, com afirma Joel Dör (1989, p. 80), no “desconhecimento crônico de si mesmo”.

Assim, a linguagem exerce uma função evocativa de um sujeito presentificado pelo significante no discurso, *seu representante, uma presença feita de ausência* (Lacan, 1994b, p. 265.). E é para o campo da linguagem, lugar do significante, do simbólico, do inconsciente que o sujeito dirige sua fala e mensagem, mas elas nunca atingem esse lugar

---

6. “O sujeito existe – na medida que a palavra o moldou do nada”, explica o psicanalista Bruce Fink (1998, p. 74 – grifo meu). Esse advento traumático, ilustra como a flânerie noturna do herói surrealista – intertextualizada no mito órfico – é oportuna na medida em que é, a partir do confronto com a linguagem, que esse Orfeu moderno existe, mas apenas como um efeito do significante.

de modo autêntico, pois são de certo modo desviadas de sua “rota” pelo eixo imaginário e reflexivo eu-outro.

A *alienação* do indivíduo pela imagem somente antecipa uma outra, visto que é desse campo que ele recebe de forma truncada o reconhecimento de sua própria existência que, em linhas gerais, define uma das funções da linguagem como o estabelecimento de uma outra objetividade através da qual o sujeito apreende a si próprio, o mundo, os seres, os objetos, tudo que o cerca enfim sob uma determinada ordem. Uma articulação somente obtida através de representações simbólicas, isto é de substitutos que mascaram o sujeito nos enunciados por ele proferidos.

Essa *separação* entre um real vivido e sua contínua nomeação pelo ser falante, engendra um sujeito alienado, que não sabe o que diz por não saber nem mesmo o que ele é, dependente das representações que constrói de si e dos outros.

Cabe, portanto, ao registro do imaginário favorecer a consistência do ser nomeando-o e antecipando sua significação, suturando de modo precário sua falta através da produção de objetos parciais.

Assim, o simbólico (a linguagem, a cultura) apresenta-se como o lugar da palavra articulada. Um espaço intersubjetivo em que uma falta constitutiva institui o desejo como o desejo da alteridade<sup>7</sup>.

Uma vez considerada a dupla alienação subjetiva em seus registros imaginário e simbólico, deve-se relacionar a verborrágica produção

---

7. – E de onde surge esse desejo senão da fala? Desse excesso de significação, próprio ao discurso do sujeito. – E o que deseja o desejo? Singularidade.

discursiva do sujeito às encenações do *fantasma*<sup>8</sup>, destinadas a suturar o corte aberto pela produção da falta<sup>9</sup>.

A estratégia fantasmática consiste, se posso dizer assim, em estabelecer uma janela capaz de emoldurar um objeto fora do registro do simbólico, que fixe o sujeito para “além do seu nada, de sua mera existência” (Fink, 1998, p. 84).

Temos aí, de uma certa maneira, a regressão indefinida da matéria verbal ao seu próprio corpo mítico, à cópula do sujeito com a linguagem cujo gozo sonhado é aquele da significação plena.

O gozo desmedido perseguido pelas palavras é uma quimera da qual resulta apenas excesso de significação, pois ao falar do lugar do enunciado, o sujeito apenas obtém uma meia-verdade que é, em suma, a metade para sempre perdida de si mesmo, mas que, de alguma maneira, produz uma sensação de ser.

Isso ocorre graças a uma separação adicional, chamada de *travessia da fantasia*, onde o sujeito reconhece sua divisão originária como sendo de todos os seres falantes. Nesse percurso, ele próprio torna-se causa de seu desejo; investindo ou habitando o evento responsável pelo seu advento como ser *da e na* linguagem.

No instante em que o “bando cada vez mais medonho dos seus desejos” (Breton, 1995, p. 49) subverte a cadeia significante com sua

---

8. Também chamada de fantasia por alguns estudiosos, refere-se à divisão do sujeito em relação a causa de seu desejo. A cisão entre o ser do sujeito e o inconsciente através das substituições múltiplas de significantes que constituem o sujeito como barrado, alienado, separado.

9. Tudo se passa como nos processos de alienação e separação, onde o sujeito além de da perda do seu ser da significação, ainda está condenado ao fracasso, na busca perpétua daquela metade perdida de si mesmo. O produto das duas operações é “um sujeito nunca terminado, uma vez que a sua condição de ser é a ausência e a falta” (Freitas, 1992, p. 62).

voz recalcada e interdita não apenas o sujeito propriamente dito, mas um dizer além do discurso o torna *senhor e escravo* de sua própria negatividade.

## 2. MAPA DO SUJEITO-COLLAGE

O deslocamento contínuo de um olhar iniciático, articulado em vários textos surrealistas (escritos e audiovisuais), é o responsável pela criação de um campo ambivalente que visa libertar do espelho a linguagem. Nesse lugar de ruptura, desvio e passagem a unidade do sujeito é continuamente questionada.

De igual modo, se revela a persistente e inevitável clivagem entre o amor e o desejo<sup>10</sup>. O amor, esse “mal-entendido obrigatório” (Dör, 1995, p. 67), visa à complementaridade de uma plenitude apenas imaginária. No que concerne ao desejo, portanto, só nos é facultado o direito de desejar e, ao que o amor tem a oferecer – ambiguidade, sintoma, metáfora<sup>11</sup>.

Amor-divórcio que funde os seres em uma só palavra ou movimento de desespero, garantindo-lhes a existência. Cabe ao amor, ocupar provisoriamente o lugar vazio instaurado pela linguagem, lugar de representação, de objetos metonímicos em perpétua criação.

---

10. A convicção de que o outro amado encarna a metade perdida do sujeito reitera a ignorância sobre esse amor. Um desconhecimento quanto ao desejo que dá conta desse sentimento e, como tal, restringe-se apenas ao desejo de ser um. O erro reside em tomar o desejo pelo objeto de amor e mobilizá-lo à serviço da unidade, quando na verdade todo desejo supõe um vazio impreenchível, um objeto inexistente enquanto ser, mas perene no adiamento de qualquer satisfação a ele relacionada.

11. A entrega de si ao outro amado e vice-versa não passa de uma mentira já que tudo se resume a “dar o que não se tem a alguém que não é” (Lacan em Cesarotto, 1995, p. 96). Razão pela qual o desejo não resulta de uma proibição, mas de uma impossibilidade e a satisfação reduz-se, tão somente, à moldura oferecida pelo olhar amado.

Ao declarar que “a linguagem foi concedida ao homem para fazer dela um uso surrealista”, Breton (1985, p. 66) parece aproximar-se do pensamento lacaniano, quando afirma que “a linguagem está no lugar do sentido” (Lacan em Kauffmann, 1996, p. 464) e, desse modo, aponta para a falta<sup>12</sup>.

O que se fala e se vê, inclusive, o que se lê são apenas significantes, não significados. É só na linguagem que os enunciados do sujeito adquirem sentido. Nesse transporte, contudo, o sujeito é eclipsado pelo sentido, resultando daí a privação do seu ser. Cabe ao discurso, portanto, encenar essa fala onde a negatividade fundante do sujeito e a contradição dos sentidos inventados circulam.

Assim, investe-se de afeto uma página, uma tela em branco, ou ainda, o enquadramento de uma determinada cena através de uma lente fotográfica, subjetivando certas “porções” de real.

Abismados na noite dos significantes, os filhos do *frenesi e da sombra*<sup>13</sup> movem-se como sonâmbulos pelos bairros, ruas, lugares comuns de Paris – esse espelho moderno cuja moldura não contém senão o reflexo de seu próprio labirinto subjetivo.

É nesse sentido que “o fantástico, o além, o sonho, a sobrevida, o paraíso, o inferno” (Aragon, 1996, p. 228) adquirem o estatuto de invenção poética. Cabe a escrita surrealista, em última instância, dirigir-se ao ponto onde a linguagem fracassa em dar sentido ao mundo<sup>14</sup>.

---

12. Quando diz sentido, trata-se, na verdade, de um percurso, um trajeto em direção a ele.

13. De acordo com Aragon (1996, p. 92), o surrealismo é fruto desse encontro amoroso.

14. “Tudo indica a existência de um ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios (Breton, 1985, p. 98).

Para Hal Foster (1997, p. xix), um dos maiores paradoxos do Surrealismo reside na defesa de que o fim das contradições geradas pelo simbólico implicaria no confronto do sujeito com o nada de si mesmo. Apesar deste ponto apresentar-se como uma meta, não esperam de fato ser atingido, visto que “o real e o imaginado, o passado e o futuro somente coincidem na vivência do estranho (uncanny) e este é culminado pela morte.

Portanto, não é a linguagem enquanto fala articulada na cadeia significativa que se deseja libertar do espelho, mas a palavra do sujeito. Ao falar, me separo do meu corpo. Daí a necessidade de um outro corpo para dar suporte a minha fala e assegurar não só o meu lugar, mas também o dos demais seres falantes.

É falando que se forja um estatuto de ser *na* linguagem, garante-se, ainda que precariamente, uma existência, como na dimensão imaginária da relação amorosa.

O amor recíproco, tal como eu o encaro, é um dispositivo de espelhos, que me remetem, dos mil e um ângulos por que se me apresenta o desconhecido, a imagem fiel daquela eu amo, imagem cada vez mais surpreendente em adivinhar o meu próprio desejo. (Breton, 1971, p. 122)

Diante de tal suporte especular, visualiza-se um esquema no qual a devolução do próprio reflexo de Breton – aquele, estrangeiro de si mesmo – é efetuada pela imagem da mulher amada. Esta última, o outro imaginário, torna-se véu, ocultando, dessa maneira, a causa do desejo do sujeito. A suspeita de que a amada conheça mais do seu desejo, do que ele mesmo, deixa o surrealista órfico à deriva sem nada compreender.



Aquele que fala perde seu corpo. Esquece-o e só recupera graças à imagem daquele a quem se dirige. Este é então o objeto de sua fantasia, de seus devaneios talhados à medida do silêncio do interlocutor. (Pommier, 1987, p. 52)

Esse corpo separado, alheio ao sujeito, resiste ao discurso. A sensação de estranhamento é a mesma diante do próprio reflexo, fotografia ou do olhar que se impõe da exterioridade. Algo parece faltar ali, onde existo. No lugar onde as palavras faltam, a imagem domina.

Escrita no campo da linguagem, a palavra própria torna-se estranha, à medida que é subjugada progressivamente pelos significantes que compõem a cultura. É nesse sentido que a “verdade” do discurso estético, semelhante à fantasia e ao sonho, reside. Se por um lado, desvela-se a fratura do sujeito, por outro tenta-se suturá-la<sup>15</sup>.

A questão passa a se centrar, assim, mais no *corpo ejetado para fora* de nós com toda uma carga de afeto, imagens e símbolos. Em outros termos, na palavra e na frase, reveladores da nossa incompletude.

Para que haja uma certa liberdade das palavras é preciso uma submissão à violência com que seu deslocamento nega as identificações imaginárias já estabelecidas (linguagem primeira), a fim de gerar uma nova ordem, mesmo que transitória.

Dessa maneira, um discurso vai sendo gerado – mesmo que de forma incoerente, surrealista até –, onde as palavras adquirem novas combinatórias a partir da relação entre os significantes determinados pelo sistema no qual estão inseridos, seja este real ou ilusório.

---

15. Trata-se, no processo criativo da linguagem do desejo, de sua escrita contraditória e, portanto, convulsiva realizando “efeitos de busca e movimentação de sentido (França, 1997, p. 87) ou ainda com afirma Peñuela Cañizal, da “capacidade regressiva da linguagem artística” (1995, p. 87).

O mundo, os sonhos, as fantasias e a invenção poética são sobre-determinados, assim, pela associação entre significantes de vários sistemas. Dessa interferência resulta o duplo sentido ou a ambiguidade de suas leituras.

Ocorre que a fixação do significante em determinadas estruturas imaginárias pode gerar a inércia do desejo e torna o sujeito prisioneiro de uma significação reiterada *ad infinitum*.

Não é esse o caso da poesia surrealista, visto que nela o significante é privilegiado em detrimento da significação. As palavras adquirem o estatuto de coisas e, essas, muitas vezes, apresentam uma espacialidade plástica quase esquizofrênica.

O sujeito-poeta é atravessado, confundido e apagado pelos seres e coisas do mundo. Devorado pelo olhar que lhe é externo, ele é lançado num abismo perceptivo onde as imagens que surgem são o produto da metamorfose das letras.

Quanto às imagens, almeja-se estimular “sensações de corporificação” intimamente ligadas, em termos de representação, com “a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa” (Peñuela Cañizal, 1987, p. 94-95).

Se tomo como exemplo, *O Amor Louco e O Camponês de Paris*, observo que tanto Breton (1937) como Aragon (1926) apresentam uma Paris indicial cujos habitantes são *esfinges irreconhecíveis* – espaços onírico-fantásticos vinculados à corporalidade feminina<sup>16</sup>.

---

16. Relacionada à figura de uma mulher, ora representada nas construções arquitetônicas, ora seguindo à frente do vacilante narrador-surrealista, a Cidade das Luzes flagra a invasão constante do simbólico no imaginário, ao mesmo tempo, que sinaliza para além desses dois registros.

No ensaio *The Photographic Condition of Surrealism*, Rosalind Krauss (1981) questiona a primazia que André Breton imprime à visualidade. Para ela, o autor fracassa em sua tentativa de sintetizar visão e escrita, ou melhor, percepção e representação.

Isso se deve porque em certas etapas do pensamento bretoniano, a imediatez e a transparência da visão, ou seja, da percepção do objeto, parecem justificar a confiança que ela inspira. Uma vez sobredeterminado pela cultura, o surrealista não poderia aprovar a sintonia entre a realidade externa e a psíquica, sem levar em conta que mesmo uma representação dessa natureza é sinônimo de cópia, substituição e distanciamento.

Há que se considerar, então, dois aspectos de visualidade a partir das ideias de Breton. Se, por um lado, *o olho em estado selvagem* refere-se à nitidez, pureza e liberdade de uma consciência desejante; por outro, apresenta-se codificado e assujeitado a um sistema simbólico que limita seus efeitos e, portanto, a uma representação que motiva a suspeita.

Da câmara escura à revelação da imagem configura-se a paradoxal apresentação da realidade com signo, ausência, representação, espacialidade, escrita. É com base, portanto, no caráter indicial da fotografia – uma espécie de depósito do real, de elo perdido, de sintaxe – que a representação adquire certos traços de confiabilidade.

Decorre daí a constatação bretoniana de que se habita em uma verdadeira *floresta de indícios* constantemente alimentada por uma causalidade externa. Apesar da percepção, muitas vezes, se furtar à solução desses enigmas, a subjetividade é atravessada por essa exterioridade íntima que lá se entranha e transforma-se em desejo.

Para os surrealistas, o inconsciente humano é acessado pela observação cuidadosa dessa necessidade externa, por tentar expressá-la em

forma de discurso. Nesse caso, o desejo catalisa um trajeto de associações significantes imaginárias e simbólicas nas quais a realidade é experimentada como natureza contorcida, representação, *maravilhoso* ou *beleza convulsiva*, no dizer dos seus expoentes.

Visto desse ângulo, a fotografia surrealista, signo do que está ausente, rende-se às contorções e convulsões da realidade transformada em escrita. Manifestação codificada, aproxima-se das formações inconscientes geradas pelos mecanismos primários do sonho – deslocamento e condensação<sup>17</sup>.

André Breton ilustrou três de seus livros com fotografias, algumas delas, reproduções de pinturas ou esculturas: *Nadja* (1928), *Os Vasos Comunicantes* (1932) e *O Amor Louco* (1937)<sup>18</sup>.

*O Amor Louco* constitui-se de relatos minuciosos acerca dos sonhos, dos passeios insólitos pela cidade, de encontros fortuitos com objetos e pessoas, de descrições da paisagem natural e concreta etc. A narrativa é

---

17. Sigmund Freud definiu dois mecanismos básicos de funcionamento do inconsciente tendo em vista aspecto enigmático e o efeito de distorção apresentado nos sonhos narrados por seus pacientes. Para ele, a condensação e o deslocamento revelam que os processos inconscientes estão determinados por leis simbólicas responsáveis pela linguagem cifrada dos sonhos (imagens/palavras compostas e coletivas sobredeterminadas pelos desejos reprimidos) e por burlar a censura através da inversão de sentidos (um pensamento manifesto disfarça o material latente que ali se oculta). Os dois mecanismos resultam de substituições significantes, mas enquanto a condensação parte de uma relação de similaridade entre os termos (seleção), o deslocamento apoia-se na contiguidade (combinação). Em seu retorno a Freud, Lacan associa tais processos às figuras retóricas da metáfora e da metonímia.

18. Longe de revelar a primitividade e a imediatez absoluta da visão proposta por Breton em suas primeiras anotações, o conjunto de fotos subverte, os valores estabelecidos sobre a forma dos objetos no mundo. É através do princípio de distância, no qual substituição e cópia são inerentes à representação, que o surrealista denuncia a visão codificada e alienante tecida pela ordem social. A disposição insólita do material visual no espaço narrativo e a relação que este mantém com a palavra escrita, cria uma sensação de estranheza, de polifonia, portanto, de surrealidade.

pontuada de modo a evidenciar o aspecto objetivo da realidade cotidiana, porém em um movimento inverso, esta é desmentida ou, pelo menos, multiplicada pelo desenlace onírico que o texto assume.

A desconcertante instabilidade de *O Amor Louco* se faz notar já no capítulo inicial quando Breton apresenta a noção de *beleza convulsiva* através da intervenção da realidade sob três formas sensíveis ao espírito surrealista.

Por *erótico-velada*, o autor considera a representação da natureza como espetáculo de si mesma. É o caso da imitação, da produção natural de signos por uma natureza em estado de incessante convulsão. Essa sensação relaciona-se com o prazer sexual e, em virtude disso, nomeia uma estética-erótica. O amor para Breton é tão convulsivo quanto a *beleza*, sendo assim experimentado com revelação.

Uma outra forma de intrusão do real ocorre através da afinidade recíproca entre movimento e repouso. *Explodente-fixe* é a vivência de “algo que poderia estar em movimento, mas foi capturado, parado, interrompido em ato... Para tornar-se signo da realidade” (Krauss, 1981, p. 28). Semelhante à experiência do amor: uma queda ou um turbilhão.

O acaso objetivo é atribuído ao *mágico-circunstancial*, e, por conseguinte, a trama de indícios que antecipam a revelação do ‘objeto achado’ Para Breton, esse objeto funciona como signo do seu desejo e que, portanto, deve ser interpretado através de relações mais insólitas. O amor nessa instância é sombra, único infernal.

Breton precipita, em cada observação do livro e em cada coincidência interpretada, o surgimento da mulher amada. Ao fazê-la visível a cada olhar atento, o escritor inicia o jogo erótico de ausência e presença. Dessa forma, a amada por antecipação, metonimicamente se

faz representar, ao comparecer ao encontro com o narrador mesmo de modo imaginário, fantasmagórico.

Nessa obra, a mulher está metaforizada na cidade, nas ruas captadas pela palavra surrealista e pela lente objetiva do fotógrafo, nas coincidências e enigmas que letras, placas, objetos e sinais evocam. Interrompida em sua descontinuidade, isolada, enquadrada e configurada no espaço da representação, a mulher torna-se escrita e espetáculo no discurso fotográfico surrealista<sup>19</sup>.

Através dessa representação mutilada, o feminino configura uma ameaça e um enigma para o homem que testemunha a não inteireza da mulher. E é para apaziguar a insuportável visão dessa ausência que se estabelece o *fantasma*. Nesse espaço imaginário, ela ocupa o lugar de causa do desejo e torna-se o sintoma que regerá toda a montagem fantasmática.

Afinal, enquanto construção sintática, as várias figuras de *O Amor Louco* produzem um corpo erótico-fictício que ao mascarar a falta, simbolizando-a, expõe seu próprio artifício. Daí convergirem para a personagem feminina sentimentos contraditórios de prazer e angústia.

Torturado o autor-narrador procura fundir-se com o espaço pelo qual transita: um corpo imaginário de mulher, mapeado para ser percebido com totalidade idealizada. Entretanto, o peso da descontinuidade impõe pressão e o máximo que o passante consegue captar são indícios, sinais que compõem uma aparência pouco estável de mulher, uma inexistência emprestada.

---

19. O “corpo” da mulher bretoniana é dilacerado e fragmentado em várias partes, mas quando dispostas de modo sequencial, reintegram-se enquanto objeto, imagem de culto, sutura do vazio.

Ao ser feita objeto de desejo, a representação feminina dá impulso a um cenário fantasmático que põe fim à interdição imaginária e possibilita a transgressão. O amor dirigido à mulher resulta do fato dela encarnar, ou seja, simbolizar, para o amante a totalidade corporal. Ao se prestar a essa fantasia, o feminino cai em uma alteridade devastadora e enigmática, em um certo grau de despersonalização (Pommier, 1992, p. 54)<sup>20</sup>.

O espaço ficcional de *O Amor Louco* encontra-se, portanto, dominado pela angústia da descontinuidade. É somente na medida em que o eu-narrador vai colecionando identificações ao longo de sua história que a verdade se impõe. Ele próprio, se constitui como uma forma percebida – através de sensações visuais, sonoras e tácteis – e se reconhece em tantas outras que dão sentido ou respondem a um modelo ideal construído alucinatoriamente para si mesmo.

O texto bretoniano apresenta-se como revelação e ocultamento, fascínio e horror. Isso porque, nas entrelinhas do seu corpo poético, um sintoma parece disfarçar a suspeita do narrador de que por trás daquela corpo-cidade tão amada e inscrito como fala, o rosto de Eurídice lhe sorri<sup>21</sup>.

“É a ti, instável, que amo”, diz Breton (1971, p. 107). Se por um lado, ama-se o outro como idêntico: fusão, amor sem limites. Por outro, odeia-se este resto irreconhecível em sua imagem, parte maldita para

---

20. Ao falar, o autor-narrador assume uma posição ativa frente ao seu desejo, pois toda fala é uma demanda de amor. Ser amado por sua vez, implica cristalizar-se como causa do desejo, suporte do fantasma.

21. No mito órfico, Eurídice – duplo amoroso do herói, é entregue a Orfeu sob a condição de não estabelecerem um estado de conjunção escópica enquanto durar a travessia, mas a desobediência exila novamente a amada às trevas.

sempre perdida e que resiste à simbolização. Uma collage intermitente onde o sujeito se compõe, desfazendo-se<sup>22</sup>.

– Para que serve então o amor, um discurso cego preso desde sua origem ao espelho? A única resposta possível é, sem dúvida, a lacaniana: ama-se para ser, para conquistar uma existência ainda que imaginária através do reconhecimento no campo da linguagem que só tem a oferecer sua própria falta simbolizada, um objeto fantasmático, única via de acesso a subjetividade de homens e mulheres.

Recíproco sim, o amor define-se; porém ignorante e impotente. Espera fundada na promessa, o infinito do amor. Sentença irrevogável: repetir compulsivamente o traumático encontro com um lugar vazio, disfarçado no rosto de tantos e novos amores.

É o “único infinito em que podemos dar asas a nossos amores, o infinito do significante” (Kristeva, 1988, p. 309). Espaço privilegiado onde os signos fazem amor, constroem metáforas, alimentam as palavras de incertezas e promessas. Dinâmica intersubjetiva, condenação a um amor impossível de se dizer, visto que não cessa de se escrever, de representar a ilusão da realidade.

### **3. *L'AMOUR* EM PROCESSO FOU**

Enquanto discurso poético, O Amor Louco produz um mundo insólito, mas bastante particular, cujo enigmático narrador-autor, é marcado pela traumática experiência da perda de seu próprio corpo,

---

22. “Toda relação imaginária coloca como que uma ameaça de dissolução de um dos seus polos: o eu ou o objeto. Se o princípio da unidade dos objetos percebidos é o próprio corpo, quando a unidade do eu se torna preponderante, os objetos tendem a se evanescer; quando é o objeto que ganha preponderância, o que é ameaçado de dissolução é o eu” (García-Roza, 1986, p. 116).



exposta na representação feminina. Esta última, a própria vida pulsante, em transformação, um fazer desfazendo-se diante da visão perplexa do criador-criatura. *L'amour* sim, mas acima de tudo, foi – escrita e estética de contestação através do corpo-linguagem.

Ao contrário do que o narrador bretoniano insiste em afirmar, não são os sentidos extraídos do relato dos encontros fortuitos e associações objetivas que definem a grande ação surrealista, mas a sua sintaxe. Um modo de contar que atravessa o corpo do texto animando a fixidez da palavra impressa e a moribunda temporalidade da fotografia, de maneira a produzir uma verdadeira contaminação entre o presente e o já esquecido, a morte e a vida, o signo e sua irrisória condição.

Representado na linguagem, *o amor louco* revela-se como um estado incapaz de vencer as frustrações e perdas impostas pela instância do simbólico. Já o desejo, em contrapartida, apresenta-se furioso, devastador e produtor de uma nova ordem. É ele que rompe a continuidade espaço-temporal aparentemente introduzida pelo conjunto de datas e pela série de fotografias. Fala inscrita em um corpo exilado que o faz linguagem *em processo*, jamais acabada, sempre aberta.

Assim como André Breton, o cineasta espanhol ultrapassa os contornos que dão forma a realidade, elaborando uma nova sintaxe a partir da íntima contaminação entre os espaços *in* e *out* do fotograma cinematográfico, da articulação de planos e da inserção de fotografias dentro do espaço construído pelas imagens em movimento.

Saura leva o desejo ao limite da transgressão, pura violência, sacrifício, criação, travestivismo. Como em Breton, *o amor é louco* quando o desejo que o move, rompe com a lei e desvela a base hipócrita e

perversa sobre a qual se ergueram as instituições sociais, tais como a Família, a Igreja e o Estado.

Dessa maneira, a latente, descontínua e traumática existência do sujeito sauriano é vislumbrada em toda sua potência subversiva e mortífera. Ainda que a satisfação do desejo erótico (logo sexual e social) não encontre meios para se realizar incondicionalmente, este redireciona toda sua carga brutal e devastadora para objetos e atividades obsessivas capazes de transgredir a norma estabelecida.

Peppermint Frappé (1967), ilustra como nenhum outro a série de transformações econômicas e sociais ocorridas na Espanha sob o comando do governo franquista. Tais mudanças visavam modernizar uma sociedade de tipo predominantemente agrícola, sem pretender, contudo, abalar suas tradições religiosas e hábitos morais herdados da Contra Reforma<sup>23</sup>.

Quanto ao cinema, a legislação censória começa a vigorar a partir do segundo ano da Guerra Civil (1937) para inibir, na década seguinte, sob pena de execuções sumárias, qualquer produção contraditória ao regime<sup>24</sup>.

Já os projetos nacionais, entregues à censura prévia dos roteiros, uma vez concluídos, deveriam submeter-se aos critérios de uma nova Junta de Censores. Os filmes cujas cenas eram demasiadamente cortadas ou

---

23. O “milagre econômico” idealizado pelos líderes da Opus Dei (organização católica formada por tecnocratas e dirigentes liberais), com o patrocínio das divisas norte-americanas e europeia é promovido no início dos anos 1960, quando a Espanha se projeta no concorrido mercado internacional.

24. Durante três décadas (1950, 60 e 70), assiste-se a uma dupla atuação da censura no sentido de controlar a produção cinematográfica interna e a exibição de filmes estrangeiros no país. Algumas películas de origem estrangeira, liberadas para a exibição interna, em sua maioria, sofrem intervenções criminosas via dublagem e/ou montagens.

alteradas, mas de certa forma atingiam um padrão de qualidade capaz de conquistar o reconhecimento do mercado internacional externo, ganhavam duas versões.

Destinava-se ao espectador interno uma cópia “politicamente correta” enquanto outra, montada com as cenas proibidas seguia para apresentação nos festivais internacionais, nos cineclubes, nas salas especiais etc.

Responsável pela inércia e visão distorcida da realidade psíquica e social do cidadão espanhol, o discurso franquista baseado em uma tradição repressiva gera um verdadeiro paradoxo se comparado à imagem moderna e inovadora<sup>25</sup> que o regime insiste em apresentar para a comunidade internacional em meados dos anos 1950 e 1960.

Em 1958, Carlos Saura realiza *Cuenca*, um documentário sobre a província de Castilha. A este respeito, o professor Marvin D’ Lugo (1991, p. 23) afirma que “O filme foi rodado para retratar cinicamente imagens culturais e fabricadas de um livro de historietas sobre a Espanha e que tem formado e deformado a noção dos espanhóis sobre seu lugar e sua cultura”.

A extrema sensibilidade de Saura para captar ambientes e, posteriormente, codificá-los em linguagem cinematográfica denuncia uma postura crítica frente a medieval e tradicionalista *Cuenca*, marcada geográfica e historicamente por um passado conservador vislumbrado, até mesmo, na estrutura física de seus edifícios e monumentos. Mitos ideologicamente manipuláveis e valores arraigados na tradição feudal,

---

25. Explica Saura: “O que causava mais medo ao franquismo era o que diziam fora da Espanha. Se alguém escrevia que a censura espanhola era brutal, se assustavam. E por isso íamos a festivais: conseguir um prêmio era a chance de trabalhar tranquilos e poder ajudar a uma série de companheiros a fazer cinema” (*Hablemos del Cine*, 1980-81, p. 63).

quando captados de maneira a produzir desvios desmentem a retórica unificadora e nacionalista do franquismo como ocorre no longa-metragem *Peppermint Frappé* (1967), rodado também em Cuenca.

Antes de tudo, convém recorrer a uma sinopse do filme:

Julián é um radiologista quarentão que trabalha em Cuenca, auxiliado por Ana, uma enfermeira sem atrativo especial, que discretamente flerta com ele. Um belo dia recebe a visita de Pablo, um amigo de infância muito mais prático e menos sonhador, que faz bons negócios como especulador imobiliário. Sua mulher, Elena, é uma loira estrangeira que guarda alguma semelhança com Ana, atraindo de imediato os desejos e fantasias de Julián, que pensa reconhecer nela uma jovem que o impressionou ao vê-la tocar tambor na Semana Santa em Calanda. No entanto, ela esquiva-se de seus clamores e tentativas de aproximação, o radiologista então tem que se conformar em transformar sua submissa enfermeira em uma réplica de Elena. (Sánchez Vidal, 1988, p. 51)

O objetivo do cineasta ao posicionar Julián como autor dentro do texto, e por conseguinte o fato dele, Saura, ainda estar implícito na identificação especular entre o protagonista e a audiência cinematográfica<sup>26</sup>, já antecipa a estrutura voyeurista do relato.

A codificação erótica do cinema discutida pela teórica feminista, Laura Mulvey (1996), aponta a escopofilia como mecanismo operante a partir da estrutura prazer/desprazer. O prazer obtido reside na sujeição do indivíduo a um olhar indiscreto e controlador, estando este, porém, na dependência da fronteira estabelecida entre o sujeito e o objeto de desejo.

---

26. A sequência da Semana Santa remonta uma experiência pessoal do cineasta, quando esteve em Calanda, cidade natal do realizador surrealista e amigo, Luís Buñuel. “Havia uma bela e jovem mulher, [...] que tocava o tambor com toda sua força [...] aquela mulher pertencia a outro mundo” (Saura em D’Lugo, 1991, p. 69).

No primeiro encontro de Julián e Elena, a decomposição espacial desta última pela câmera visa, sem dúvida, o controle de sua imagem. Enquanto sintoma do homem, a mulher sempre reitera em sua imagem algo da ordem da perda, da castração. Resta ao sujeito masculino livrar-se dessas constantes ameaças, convertendo uma mulher ou sua imagem em fetiche e, desse modo, outorga-lhe, um caráter idealizador.

O prazer escópico relaciona-se à satisfação masculina e, o corpo feminino, nesse raciocínio, passa a funcionar como um espaço fantasmático a ser mutilado e reconstruído, em resposta ao alarde da iminente perda. O terror da castração é a causa e a produção de fetiches substitutos, o efeito. Assim, o efeito da mulher ideal sobre a narrativa oscila entre atração e repulsa.

O olhar atônito lançado por Julián sobre Elena, na medida em que ela desce as escadas em direção à sala de visitas, a transforma em espetáculo<sup>27</sup>. Elena tem seu corpo fragmentado pelo olhar masculino identificado com a enunciação discursiva da câmera subjetiva.

A princípio, vê-se apenas as pernas da mulher, para então com um suave travelling enquadrar o protagonista em primeiro plano, o que enfatiza ainda mais o aspecto psicológico da encenação. A partir daí, o trajeto daquela que passará a encarnar o objeto de desejo de Julián será marcado pela relação entre espaços in e out – sejam eles oriundos da realidade ou da estrutura fantasmática. Planos e contraplanos, travellings e evoluções variadas destinam-se a suturar as diferentes dimensões espaço-temporais: casa materna de Pablo/realidade; ruas de Calanda/alucinação.

---

27. Modulação das “formas de representação da sexualidade feminina voltadas à condição de ‘para-ser-olhada’” (Mulvey, 1996, p. 56).

O próximo plano, um close do rosto extasiado do protagonista, articulado ao travelling em direção a Elena, abre espaço para a inserção diegética dos tambores de Calanda, cuja fonte out, revela-se subjetiva<sup>28</sup>. A transposição de uma imagem percebida como realidade para outra fantasística, faz supor que o olhar da mulher/Calanda corresponde ao olhar do próprio sujeito/Julián. Com base nisso, ela não apenas olha, mas transforma o olhar, revelando que Julián se confunde e se identifica com o objeto causa do seu desejo. Segundo Nasio (1993, p. 129), “somos na fantasia, aquilo que perdemos”.

É por isso que “o sujeito dessa fantasia não é ele” – Julián, Saura, espectador – mas, “o objeto do desejo e o significante que marca o lugar desse objeto” (Nasio, 1993, p. 130). Ao lado da intangível e perturbadora Elena que Julián “cerca” por todos os lados, mas que sempre lhe escapa, se estabelece a figura passiva e modelável de Ana.

Enquanto aguarda Elena no cabelereiro, o olhar de Julián desloca-se em uma tentativa de introjetar aquela ambientação própria ao universo feminino. Esse cerco visa o controle da mulher idealizada, reiterado também quando ela dança no antigo balneário e ele, obsessivo, tenta “capturá-la” através da fotografia.

Isto põe em evidência, de um lado, o papel do enquadramento que permite isolar o sujeito no espaço e, de outro, a fixidez que torna a imagem atemporal. É também pela imitação da fotografia que ele tenta fazer coincidir Ana com seu duplo Elena. Se nota que a mediação fotográfica é somente fetichizante porque ela não pode

---

28. Out porque não está presente em capô durante toda a sequência, mas acompanha o desenrolar das imagens dentro do enquadramento e, subjetiva ou interior, visto que corresponde a uma narrativa sonora fantasmática. “Uma maneira de afirmar que a representação do real não precisaria se limitar àquela da realidade sócio-histórica”, explica Talvat (1992, p. 22).

chegar senão a posseção, não do ser desejado, mas de sua imagem. A saída lógica é, pois, a morte do ser desejado”. (Talvat, 1992, p. 26)

Em outra sequência, Julián conduz Ana a seu apartamento, contíguo ao laboratório, mas ao olhar para ela por inteiro, decepçiona-se, principalmente ao notar a ausência de meias. Sentados à mesa, ele passa a “instruí-la” sobre como deve se vestir uma mulher moderna, ao mesmo tempo que instaura o culto à mulher-objeto, já introduzido desde a abertura dos créditos.

O prólogo do filme, collage de revistas femininas, já contém todos os elementos que serão desenvolvidos ao longo da película, principalmente, o tema do duplo: desdobramento de uma mulher em outra idêntica, imagem duplicada e invertida de pernas, close up em uma modelo cujo cabelo cobre a metade do rosto<sup>29</sup>.

“A mulher-objeto que Julián foi construindo com retalhos de revistas, como um Frankenstein ideal, logo terá chance de ensaiar em vida com Ana”, o que para Sánchez Vidal sugere que “Saura não faz senão exorcizar uma tendência sua” (1988, p. 56), resultado da educação repressiva fundada no provincialismo de ordem burguesa católica. “Fora de sua educação repressiva, Julián contesta a realidade de todas

---

29. Na Espanha da década de 1960, a cultura do consumo fixou uma sociedade do espetáculo que buscou distrair o “olho e a mente de algo que precisa ser ocultado” (Mulvey, 1996, xiv), a saber, a repressão militar, a hipocrisia religiosa e os prazeres sexuais. Exilado em seu próprio país, o cidadão espanhol não pode juntar-se aos movimentos contestatórios daquele período. Razão pela qual parece ter desenvolvido uma fixação por objetos e atitudes traduzidos no imediatismo da representação visual: “mini-saia, biquini, turismo e mito das suecas” (Sánchez Vidal, 1988, p. 55). O grande fluxo turístico registrado trouxe para a Espanha, mulheres mais emancipadas e sintonizadas com a moda, o design e a arte pop. Exemplar é a revista *Drag* e a iconografia de Elena no filme, expressão demasiada de feminilidade capaz de scandalizar e provocar rupturas no código social franquista.

as coisas e prefere submeter-se ainda que, a uma ilusão, do que a uma realidade autêntica” (D’Lugo, 1991, p. 72).

Um investimento na superfície, no véu que cancela todo o resto por trás dele mascarando “feiúra e ansiedade com beleza e desejo” (Mulvey, 1996, p. 5). Uma aparência cosmética – espaço fantasmático glamoroso – maximizada para denegar o medo, a falta.

A apropriação cada vez mais dos objetos e artigos de maquiagem e sua integração ao corpo de Ana pontuam a transformação de uma mulher em outra e o fascínio do cineasta pelo ritual de construção de uma imagem artificial feminina:

O mais importante para mim é que vou utilizar ao máximo todos os objetos de maquiagem de uma mulher; os protagonistas são, quase, os objetos de maquiagem. Porque, no fundo, o filme trata da destruição de uma mulher para que outra seja criada; mulher, feita idêntica, mas através de acessórios, de maquiagem, cílios, batom nos lábios, cosméticos; é uma coisa que me agrada muito, o mundo dos objetos. (Sánchez Vidal, 1988, p. 55)

“Como para exorcizar os comportamentos estereotipados herdados que o impediam de assumir seus próprios fantasmas” (Talvat, 1992, p. 22), o personagem encerra a narrativa com o assassinato.

O sistema de convenções da sociedade espanhola é colocado em prova também do ponto de vista da representação e interação entre imagem fixa (fotografia) e imagem em movimento (cinema). A contaminação recíproca dessa coabitação imagética é evidente no prólogo do filme:

O último plano da abertura é um close-up sobre o olho de uma modelo com longos cílios postiços e olhos sombreados. Daí, somos lançados para dentro da narrativa com a estranha sensação de distanciamento



perceptivo em relação àquelas imagens; visto que olhamos para imagens como imagens de imagens. A distância do espectador em relação à última tomada que anuncia o tema do filme: o olhar enquanto artifício social. Além de uma história sobre o desejo erótico e a repressão sexual, Peppermint Frappé é também a história da codificação social do aparato escópico” (D’Lugo, 1981, p. 73).

## REFERÊNCIAS

Aragon, L. (1996). *O Camponês de Paris*. Imago.

Benjamin, W. (1986). *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura* (Obras escolhidas, Vol. 1). Brasiliense.

Breton, A. (1971). *L’Amour fou*. Estampa.

Breton, A. (1985). *Manifestos do Surrealismo*. Brasiliense.

Breton, A. (1994). Introduction to the discourse on the paucity of reality. *October*, (69), 133-144.

Cesarotto, O. (Org) (1995). *Ideias de Lacan*. Iluminuras.

D’Lugo, M. (1991). *The films of Carlos Saura: the practice of seeing*. Princeton University Press.

- Dör, J. (1989). *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Artes Médicas.
- Dör, J. (1995). *Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito*. Artes Médicas.
- Dubois, P. (1994). *O Ato fotográfico*. Papirus.
- Fink, B. (1988). *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Zahar.
- Foster, H. (1997). *Compulsive beauty*. October/MIT Press.
- França, M. I. (1997). *Psicanálise, estética e ética do desejo* (Col. Estudos). Perspectiva.
- Freitas, J.-M. M. (1992). *Comunicação e Psicanálise*. Escuta.
- Garcia-Roza, L. A. (1986). *Acaso e repetição em Psicanálise: uma introdução à Teoria das Pulsões*. Zahar.
- Hablemos del Cine (1980/1981). Conversación com Carlos Saura (I y II). (72), 49-59, e (73/74), 59-67.
- Kauffmann, P. (Ed.) (1996). *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Cia das Letras.

- Krauss, R. (1981). The photographic condition of Surrealism. *October*, 19, 03-34.
- Kristeva, J. (1988). *Histórias de amor*. Paz e Terra.
- Lacan, J. (1994a). *El Estadio del Espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela em la experiencia psicoanalítica*. Siglo XXI.
- Lacan, J. (1994b). *Función y campo de la palavra y del lenguaje em Psicoanálisis*. Siglo XXI.
- Mulvey, L. (1996). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. Graal/Embrafilme.
- Nasio, J.-D. (1993). *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Zahar.
- Peñuela Cañizal, E. (1987). *Surrealismo: rupturas expressivas*. Atual.
- Peñuela Cañizal, E. (1990). A intertextualidade conotada. Significação: *Revista Brasileira de Semiótica*, (08-09), 63-75.
- Peñuela Cañizal, E. (1995). Semiótica das Paixões: O desespero num quadro de Pablo Ruiz Picasso. *Imagens*, (4), 83-91.
- Pommier, G. (1987). *A Exceção feminina: os impasses do gozo*. Zahar.

Pommier, G. (1992). *A ordem sexual: perversão, desejo e gozo*. Zahar.

Querejeta, E. (Producer), Saura, C. (Director). (1967). *Peppermint Frappé* [DVD]. ESP: Querejeta Asc.

Sánchez Vidal, A. (1988). *El cine de Carlos Saura*. Caja de Ahorros de la Inmaculata.

Stam, R. (1993). Mikhail Bakhtin e a crítica cultural da esquerda. In E. Ann Kaplan (Org.), *O mal-estar no pós-moderno: teorias e práticas*. Zahar.

Talvat, H. (1992). *Le mystère Saura*. Climats.

# LA FOTOGRAFÍA EN TIEMPOS DE PANDEMIA, EL RETO DE RETRATAR A LA DISTANCIA

Yenny Paola Bejarano Bejarano<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

Sin duda alguna la pandemia ha traído consigo una serie de reinención para cualquier profesión, desde lo educativo, lo cultural, el entretenimiento y hasta la fotografía. Aunque todavía, a ciencia cierta no sabemos a lo que nos estamos enfrentando, sí podemos asegurar que la humanidad tendrá un gran reto para poder volver a lo que éramos antes. Carlos Scolari en su blog ‘Hipermediaciones’ dice: “la mayor parte de las interfaces de las cuales participamos está demostrando su obsolescencia e incapacidad para adaptarse a la brutal transformación causada por la pandemia. Si, como escribí en *Las leyes de la interfaz* (2018), una interfaz es una red de actores humanos, institucionales y tecnológicos que mantiene una serie de relaciones, entonces está quedando más que claro que esas redes apenas aguantan el embate de una realidad implacable”. Estamos en la misma situación que mencionaba Jesús Martín-Barbero en la primera página de su clásico *De los medios a las mediaciones* (1987): “No han sido solo las limitaciones del modelo hegemónico las que nos han forzado a cambiar paradigmas; han sido

---

1. Estudiante y candidata a magister de la Universidad Nacional de Rosario de la carrera Comunicación Digital Interactiva. Profesional en Comunicación Social y Periodismo de la Fundación Universitaria de Los Libertadores, Bogotá (Colombia).

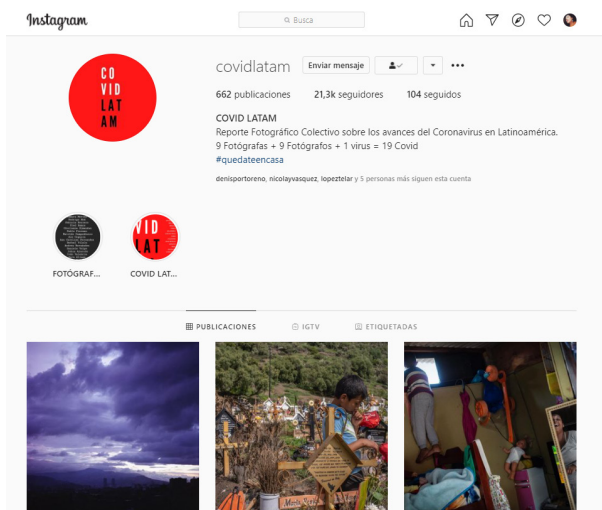
los tercetos hechos y los agudos procesos sociales de América Latina los que nos han cambiado los objetos de estudio a los investigadores de la comunicación” (Escolari, 2018).

*Covid Latam* es un colectivo fotográfico que, por las circunstancias, están reinventando y redescubriendo las posibilidades de la lente. De una manera seria y con profundidad se han lanzado al ejercicio de documentar todo lo relacionado con el coronavirus en sus propios ambientes: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Uruguay, Venezuela y Colombia. El grupo nació durante los meses de cuarentena. Empezó con 18 fotógrafos latinoamericanos —nueve hombres y nueve mujeres—, y ahora son 20. A diario reseñan el desarrollo de la pandemia del coronavirus en sus respectivas ciudades a través de una galería de imágenes que van de lo íntimo a lo social, y que reflejan las singularidades, diversidades e inequidad de cada país. El reto, como dice Federico Ríos (<https://www.federicorios.net/#1>), fotógrafo colombiano es no contagiarse o, peor aún, no llevar el virus a sus familias. La mayoría de los integrantes han ganado premios y se encuentran trabajando para medios internacionales de alta reputación. Sin duda la urgencia actual es informar y contar historias a través de sus lentes, intercambiar y trabajar por este histórico impacto social. En el artículo *COVID-19: un nuevo territorio para los fotoperiodistas* (2020), Natalia Van Hoozer de la Red Internacional de Periodistas comenta que, “antes del inicio de la pandemia de COVID-19, fotoperiodistas de todo el mundo ya enfrentaban condiciones de trabajo difíciles. La seguridad laboral iba en caída, el pago era mínimo y la mayoría se sentía físicamente en peligro al menos algunas veces en el ejercicio de la profesión”. Además, explica Van Hoozer que “más del 60% de los

fotógrafos entrevistados se describieron a sí mismos como autónomos o freelance, y el 66% informó que sus ingresos anuales por fotografía eran menos de US\$30.000. Más del 90% de los entrevistados dijeron que se sentían en riesgo mientras trabajaban como fotógrafos. La actual crisis sanitaria solo ha incrementado estos problemas. Fotoperiodistas independientes de Italia, México y Estados Unidos, se enfrentan hoy en día a una serie de preocupaciones financieras y de salud sin precedentes” (Van Hoozer, 2020). Andrés Garay, docente de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura, explica el papel que juega la fotografía documental y periodística en la actualidad. Exaltó fundamentalmente el trabajo de fotógrafos profesionales porque han tratado el sufrimiento, la dignidad y la muerte con prudencia. Esta fotografía nos ha permitido reflexionar sobre la soledad, la importancia de la cercanía, el valor del trabajo de los que están en primera línea, así como la fragilidad del recuerdo y la memoria, a través de las imágenes de los seres queridos. A todos, la pandemia nos ha tocado de alguna manera. Uno de los elementos importantes es el alza en el consumo de internet (redes sociales, prensa, compras). Por eso, el impacto de las imágenes será más notorio en la medida que pasa el tiempo; en la medida, además, de que la construcción de una memoria visual de la crisis se hace necesaria.

Federico Ríos es un fotógrafo colombiano. Desde hace cinco años toma fotos para el New York Times. También ha trabajado para la revista National Geographic y otros medios internacionales desde Latinoamérica y el Caribe. Ríos, por invitación de Sebastián Gil Mirada, fotógrafo argentino, aceptó el reto de retratar su entorno, su ciudad y su país a través de su lente y el proyecto Covid- Latam.

**Figura 1**



<https://www.instagram.com/covidlatam/>

## **¿CUÁNDO SE CREÓ EL GRUPO Y CUÁL ES LA FINALIDAD?**

Sebastián Gil Miranda ha liderado varios grupos y colectivos de fotografías en todo el mundo. Hablé con él y algunos fotógrafos y los invité a que pensaremos algo en torno al tema del coronavirus, cuando todo comenzaba”, dijo Federico Ríos. “Además de que nos uniéramos a convocar otros fotógrafos y pensaremos en la temática. Entonces fue muy sencillo y orgánico, reunimos a amigos y conocidos para que hicieran parte del colectivo. No es fácil trabajar con fotógrafos que están en 14 países, no es un asunto tan fácil. Lo que hicimos fue llamar a los amigos y conocidos, compañeros y compañeras que admiramos por su trabajo. Quisimos abordar el tema de género porque era importante



que fuéramos 9 mujeres 9 hombres y organizar el equipo. Hicimos una lista de hombres y mujeres que nos parecían importantes que estuvieran presentes para este proyecto, y empezamos a convocar”. El grupo ha tenido cambios en este tiempo. Algunos miembros han tenido que salir por falta de tiempo, como es el caso de Joao Pina, de Brasil, y que vive en Portugal. Estaba demasiado ocupado en otras cosas y tuvo que dejar el grupo. El otro es Víctor Moriyama de Sao Paulo que también tuvo que abandonar el grupo porque le salió un trabajo en el Amazonas. Ellos fueron reemplazados por el fotógrafo Rafael Vilela de Brasil y Fredy Ramos de El Salvador.

## **¿CÓMO ELIGEN LAS TEMÁTICAS A RETRATAR?**

“Generalmente publicamos entre 2 a 3 fotografías diarias en nuestra cuenta de Instagram”, dijo Gil Miranda. “Además de las fotografías diarias de cada fotógrafo, otro de los pasos que hacemos es poner los miércoles en la cuenta de Instagram, fotos de terceros que nos mencionan y etiquetan. De esta manera administramos el feed de Instagram”. “Actualmente contamos con un sistema de archivo en la nube el cual está organizado por carpetas lo que está listo para subirse y lo que ya se ha subido. Tenemos unos turnos para auto-editarnos”, Agrega. “Cada semana uno de los fotógrafos del colectivo es el editor y el que elige la línea narrativa y va eligiendo de las carpetas de fotos las imágenes a su consideración de la narrativa a elegir como: el color, lineal, clásica o visual o cualquiera de las líneas narrativas”. El eje temático del grupo es el coronavirus. La mayoría son fotógrafos activos; fotografían su ciudad, el país, sus entornos. Asegura que no es una elección

de la narrativa a retratar sino más bien el flujo orgánico de la vida del fotógrafo, y cada uno va desarrollando sus proyectos en el entorno en que se encuentre. “Por ejemplo, Tamara Merino, una fotógrafa colombo chilena acababa de tener bebé cuando llegó el coronavirus e inició una mecánica de autorretratarse con su hijo, a su madre, a su entorno, como una reflexión de lo que está sucediendo en su intimidad”. Por otro lado, Rodrigo Abd, fotógrafo de Lima ha estado trabajando en las montañas de la ciudad de Lima y de todo lo que está sucediendo, en las laderas, dentro de su espacio, siendo Lima uno de los lugares con alto número de contagio.

## **¿TIENEN ALGUNA ENTRADA DE FINANCIACIÓN CON EL PROYECTO?**

“No tenemos una página web, tenemos una cuenta de Twitter que la tenemos abandonada. Sin embargo, realmente nuestra fortaleza y eje e intención es que las personas puedan ver nuestra cuenta de Instagram de una manera muy cotidiana pero muy profesional de lo que está sucediendo en Latinoamérica con referente a la pandemia”.

En cuanto a financiación, explique que no tienen: “en este momento, hemos hecho parte de algunos proyectos con ONG, son proyectos que trabajamos en directo como grupos de fotógrafos, y hemos recibido una remuneración por los honorarios. Pero actualmente no tenemos una financiación directa por parte del proyecto *Covid Latam* y ninguno de los fotógrafos está recibiendo un pago por estar publicando”.

## **¿CÓMO HA SIDO LA SITUACIÓN DEL FOTÓGRAFO EN LAS CALLES?**

“Desde el principio del coronavirus sabemos que estar en las calles es un riesgo de contagio. Y en esa misma dinámica se corre el riesgo de ser contagiado y lo peor, de contagiar. Entonces frente a este tema es fuerte tomar decisiones y saber a dónde ir, qué vamos a hacer y qué comunidades vamos a visitar”.

“Ahora ha venido una situación constante y que sigue activa, se trata de la problemática de movilidad. Muchos fotógrafos están atrapados en sus ciudades y tomar algún transporte ya no es una opción segura, ni bus o aviones, porque eso representa un problema de contagio. Trabajar con los implementos de seguridad tampoco ha sido tarea fácil porque el tapabocas hace que el visor de la cámara se empañe y el aire caliente que sale de la boca o la nariz empañe el trabajo, ese tema ha sido complicado”.

“Al principio había miedo, susto y desconocimiento general de la población por el tema de la pandemia. La gente estaba en la calle, y todavía no sabía cómo ponerse un tapabocas, la distancia social, lávate las manos y quédate en casa; era complicado ver esa realidad latinoamericana”.

#Quédateencasa fue otro de los temas complicados de sobrellevar. “Te dicen quédate en casa, pero tienes un trabajo estable, la nevera está llena, tienes wifi para la educación de tus hijos, no tienes familiares enfermos, tienes un techo sin goteras. Quédate en casa es para las personas que tienen su vida resuelta sin tener mayores necesidades y, ¿los demás?”, se pregunta.

Luego vino otra fase intensa del encierro global. Todas las ciudades estaban desocupadas, no había transporte masivo, y esto duró algunos meses: “incluso viajar entre ciudades fue un tema fuerte. Ver el mundo vacío, ver Latinoamérica desocupada fue algo impresionante para nosotros”.

**Figura 2**



<https://www.instagram.com/covidlatam/>”

En cuarentena todos los fotógrafos estuvieron en casa. Esto plateaba un reto para quien llevara una cámara en su pecho, el salir a retratar con el riesgo de no contagiarse. Y, sobre todo, con la responsabilidad

de no contagiar a su propia familia. “Fue un reto ver un mundo que no habíamos conocido antes y en este momento de reapertura, los picos, frente a las posibles vacunas, las teorías de inmunidad de rebaño y la incertidumbre de lo que pueda suceder al estar en calle, ver como el mundo se reactiva en esta nueva normalidad tan extraña, ver como algunos usan tapabocas o ver gente que no tiene tapabocas y retratar algunas aglomeraciones son algunas de las situaciones a las que nos enfrentamos y se encuentran retratadas en *Covid Latam*”, aseguró el fotógrafo.

## **¿QUÉ ANÉCDOTAS PUEDE RELATAR ESTANDO EN LA CALLE Y RETRATANDO LA CIUDAD A TRAVÉS DE SU LENTE?**

“Hay una tribu indígena llamada Nukak, nómadas del sur de Colombia en la región del Guaviare. Me contaron que se iban a devolver a la selva justo huyendo del coronavirus. Se devolvían a la selva porque para ellos esta es una enfermedad del hombre blanco. Existía la posibilidad de acompañarlos, fotografiarlos y visitarlos en este proceso de regreso a casa”, dijo. Aunque no tenía síntomas si le preocupaba la idea de ser asintomático y poderlos contagiar. Pensaba que no era una decisión correcta hacer ese viaje, cuando podía ser una amenaza, porque al ser uno el contagiado podría contagiar al resto y desencadenar en una tragedia. “En contra de lo que quería, tomé la decisión de quedarme y no fotografiarlos en su regreso”.

“Por otro lado, fue muy impresionante viajar por las carreteras al principio de la cuarentena. Ver las carreteras vacías fue algo muy sorprendente, no encontraba nada abierto, ni un solo restaurante que vendiera

una botella de agua, por ejemplo. Para los escasísimos viajeros que viajábamos en carretera era impresionante ver las calles vacías y los peajes, por ejemplo, no estaban activos, así que viajar sin pagar era algo a lo que no estaba acostumbrado. De entrada, mis jefes del periódico New York Times, me pidieron que no fuera a hospitales o cementerios, porque el riesgo de contagio era muy alto y mientras no estaba haciendo historias de hospitales no era necesario arriesgarme”.

### **¿QUÉ PIENSA DE LA PANDEMIA? ¿CUÁL ES SU OPINIÓN FRENTE AL TEMA?**

La pandemia ha mostrado lo peor y lo mejor de las sociedades actuales. Una sociedad de información fugaz. Un montón de mentiras, especulaciones y manipulaciones de las audiencias. “Creo que los medios han jugado un papel decisivo y esto nos ha permitido ver la cara real de muchos medios de comunicación. Esto ha demostrado que debemos tener un periodismo de ciencia y científico cada vez más riguroso y profundo. También se ha visto en profundidad el impacto negativo de las ‘Fake news’ en la sociedad”. “Personalmente en cuanto a la pandemia, ahora estoy usando un tapabocas todo el día, tomo un montón de medidas de seguridad, sigo los protocolos a los que no estaba acostumbrado, y ejerzo el tema del distanciamiento social. Viajo todo el tiempo en pandemia. Ahora me desplazo en mi moto, estoy viajando kilómetros y kilómetros, eso en particular te comento que he tenido días de recorrer 850 kilómetros en un solo día. Atravesando el país, empezando por el puerto de Buenaventura y terminando en Bucaramanga, cerca de la frontera con Venezuela”.

“Por otro lado, cada vez soy pesimista frente a las decisiones de los gobernantes latinoamericanos porque pienso que en muchos casos donde hay solidaridad individual son situaciones que los individuos están resolviendo pero que debieron ser resueltas por los Gobiernos”.

Federico piensa que la cobertura en sistemas básicos, en energía eléctrica, agua, alcantarillado son situaciones que debió resolver el Gobierno Nacional y que ahora lo que se ve son manos solidarias de personas que tratan de compartir su comida o dinero: “lo que estamos viendo, dice, son individuos supliendo lo que el Estado no ha sido capaz”.

## **¿QUÉ PASARÁ CON EL FUTURO DEL GRUPO?**

Asegura que el futuro es un poco incierto, como el futuro del coronavirus y de la vacuna. “Entonces no sabemos qué va a suceder, eso es algo que estamos conversando y debatiendo constantemente. No sé si va a pasar pronto la pandemia o vamos a pasar más tiempo enfrentándola. Por ejemplo, hemos enfrentado situaciones de COVID- 19, Sara Aliaga es una de las compañeras del colectivo y fotógrafa de Bolivia, gran amiga, que pasó por esta difícil situación porque su familia también se contagió, en un país donde el sistema de salud es muy deficiente. Otra situación fue Tamara Merino fotógrafa chilena quien también estuvo en esta situación difícil y además su bebé recién nacido tuvo fiebre unos días. Realmente es una situación complicada para todas las familias, podemos decir que ninguno ha muerto y todos se han recuperado.

El médico Anthony Fauci, uno de los principales miembros del Grupo de Trabajo de Coronavirus en Estados Unidos, comentó que para finales del 2021 todos los ciudadanos estarán vacunados. Pero en

su opinión, “es una expectativa complicada de creer. Si me casara con esa versión, pienso que en Latinoamérica se demorará un poco más y estaremos obligados a recurrir a medidas de seguridad y tema preventivos por mucho más tiempo. El New York Times ha dicho a todos sus colaboradores y trabajadores de planta que hasta mitad del otro año pueden decidir si vuelven o no a la oficina en Nueva York”.

## CONCLUSIONES

La pandemia del COVID- 19 ha sacado lo peor y lo mejor de la sociedad, cuenta el fotógrafo colombiano Federico Ríos del colectivo de fotografía Covid Latam. “Gracias a este tipo de iniciativas hemos podido conocer las situaciones que atraviesa América Latina en este tiempo, aunque no han sido días fáciles, este colectivo ha significado poder retratar lo que no conocemos, lo que se nos muestra a través de sus lentes fotográficos, la realidad que no nos muestran los medios de comunicación”, dice. Para Carlos Scolari, en este tiempo de pandemia, los medios masivos compiten por hacerse necesarios. Para él, integran la realidad con la (hoy posible) fantasía. “Se prestan recursos del entretenimiento por streaming. Mientras los portavoces del gobierno intensifican la narrativa bélica en sus comparencias diarias, los medios ramifican el ataque viral con cortinas musicales, cuadros de realidad aumentada y ciudades sitiadas captadas desde drones”. Para Scolari escribir en tiempos del COVID-19 obliga a reflexionar sobre un contexto en el que la naturaleza abandonó el rol que el capitalismo le asignó como “agente externo, pasivo, ajeno a nosotros, destinado a la infinita explotación. Y en el que nos recordó que somos, también, parte de ella. Mostrándonos,



a escala global, nuestra vulnerabilidad”. Como una pandemia es la circulación global de un virus, nos permite reflexionar sobre sus semejanzas y diferencias con otros fenómenos globales, como la mediatización, la circulación del sentido y las migraciones. (Scolari, 2020). Sostiene que “los efectos antagónicos de la infoxicación profundizan las brechas entre experiencias y usuarios: los privilegiados miran al virus como una puesta en escena y comparten por redes sociales sus recetas caseras para un confinamiento feliz, mientras la mayoría de economía informal pierde sus contados ingresos llenando de incertidumbre sus muros”. La COVID-19 puso en evidencia las limitaciones de los sistemas de representación y toma de decisiones. Scolari señala que está casi convencido de que ciertas decisiones -como el confinamiento de algunas zonas del territorio al inicio de la pandemia o durante los rebrotes hubieran sido más acertadas en manos de una inteligencia artificial alimentada con buenos datos. Como un buen ejemplo para retratar la realidad de la sociedad es importante señalar lo que Scolari defiende: Con el coronavirus la naturaleza retomó el protagonismo y nos expulsó de los espacios públicos en las ciudades, es decir, de los ambientes que construimos para erradicarla, domesticarla, subordinarla. “Las ciudades representan ahora mitologías del fin (no del principio), que es uno de los temas predilectos de escritores como J. G. Ballard. Calles vacías y plazas vacías, bares y confiterías vacíos, transportes y cines vacíos. Espacios fantasmales que miramos desde nuestras ventanas. Que no podemos habitar”. La fotografía tiene, como la literatura, como los cuentos, la capacidad de contar cómo nos sentimos. Así que ver *Covid Latam* es ver Latinoamérica en la realidad de la pandemia.

## Referencias

- Barbero, J. M (1987). *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. <https://bit.ly/3ktTuQb>
- Covid Latam. (s.f.). Posts [Instagram profile]. Instagram. Recuperado en 20 de septiembre de 2020, de <https://www.instagram.com/covidlatam/>
- Dale, W. (2020). *Fotoperiodismo durante la pandemia: 100 días*. última.com. <https://lultima.com.pe/2020/06/23/fotoperiodismo-durante-la-pandemia-100-dias/>
- Scolari, C. (agosto de 2020). Nuevas interfaces para un mundo pospandemia. *Hipermediaciones.com*. <https://hipermediaciones.com/2020/08/08/las-nuevas-interfaces-pospandemia/>
- Scolari, C. (agosto de 2020). Una pandemia en postbroadcasting. *Hipermediaciones.com*. <https://hipermediaciones.com/2020/04/09/una-pandemia-en-postbroadcasting/>
- Van Hoozer, N (abril, 2020) COVID- 19: un nuevo territorio para los fotoperiodistas. *Red Internacional de Periodistas*. <https://ijnet.org/es/story/covid-19-un-nuevo-territorio-para-los-fotoperiodistas>

# A POÉTICA DA FOTOGRAFIA DE RUA COMO NARRATIVAS TRANSFORMADAS EM CRÔNICAS

*Talita Maria B. Mantovani Parreira<sup>1</sup>*

## INTRODUÇÃO

Eu, professora de ensino fundamental, imergida no encantamento da fotografia que até então era um hobby adormecido, mas que acabou instigado novamente através da disciplina “Poéticas Fotográficas” ministrada pelo fotógrafo e professor da instituição de ensino superior UNESP, me vi diante da ideia de unir meu artigo disciplinar acadêmico ao meu trabalho exercido profissionalmente.

Para a proposta deste trabalho privilegiou-se as imagens que apresentam narrativas do cotidiano estudadas na disciplina de “Poéticas Fotográficas” do programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru (UNESP). Imagens essas que parecem orientadas ao acaso, estranhamento ou encantamento, originárias de grandes nomes da fotografia como Cartier Bresson, Eliot Erwitt, Graciela Iturbide, Josef Koudelka, Manuel Alvarez, Martin Chambi, Martine Franck, Nair Benedicto, Robert Capa,

---

1. Discente no programa de Mestrado Profissional de Mídia e Tecnologia UNESP – FAAC - Campus Bauru; Professora de Língua Portuguesa; Licenciada em Pedagogia pela faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras; Licenciada em Letras pela Faculdades Integradas Regionais de Avaré.  
[talita.mariabm@gmail.com](mailto:talita.mariabm@gmail.com)

Sebastião Salgado, Robert Frank e Viviana Peretti. Esses registros imagéticos foram apresentados à discentes do Ensino Fundamental de anos finais que não possuem contato com este mundo e a proposta foi que eles realizassem uma metamorfose, produzindo crônicas a partir dos olhares de grandes nomes dessa poética e artística maneira de registrar o dia-a-dia de pessoas, ruas e culturas.

Uma experiência convidativa a um mundo de possibilidades que sob diferentes perspectivas a semente da criatividade foi plantada e cada aluno expressou seu olhar narrativo em produções literárias.

Vale ressaltar aqui que os nomes dos alunos e da instituição de ensino não foi citado para a preservação de suas identidades, entretanto, todos, desde os alunos até mesmo a gestão escolar, estão cientes deste projeto em desenvolvimento. Inclusive o docente responsável pela disciplina da Universidade.

Para início faz-se necessário esclarecer alguns termos:

## **O QUE É POÉTICA?**

A palavra poética tem origem grega: “*poíesis*” e indica fazer ou criar.

Segundo o “Dicionário Michaelis” poética é um substantivo feminino e dentre os significados temos: “Conjunto de regras a observar na composição de obras poéticas” e “Estilo poético de um escritor, de uma época etc.”.

Entretanto a poética é um assunto discutido desde as primícias dos filósofos e por isso Aristóteles também desenvolveu estudos sobre a mesma, dizendo que poética é o belo, ligado a simetria e ordem, tratando-se de um fenômeno estético que proporciona uma descarga emocional

afetiva no homem, seja pela poesia, teatro ou música. A “*poiesis*” para Aristóteles então era algo como criar a partir da imaginação e dos sentimentos tornando-se um caminho para a plenitude para a humanidade.

Na literatura, a poética é uma linguagem que produz uma comunicação que expressa através da escrita o que vem do coração, da emoção, usando de figuras de linguagem como metáforas e comparações e esse tipo de linguagem é essencial para despertar maneiras distintas de ver o mundo.

## **O QUE É IMAGEM?**

Provida do latim “*imāgo*” se refere à figura, representação e de acordo com o “Dicionário Michaelis”, imagem é um substantivo feminino que se refere a “Representação do aspecto ou formato de pessoa ou objeto através de desenho, gravura, escultura”, mostrando que a imagem é a mais antiga forma de comunicação, advinda da pré-história no período Paleolítico por volta de 40.000 a.C. que através de manifestações rupestres o homem daquela época encontrou como forma de registro e comunicação.

Contemporaneamente sabe-se que a imagem é uma linguagem não verbal e assiste na comunicação visual, podendo ser referida como linguagem imagética.

## **O QUE É FOTOGRAFIA?**

De etimologia grega: “*phosgraphein*” significa desenhar com a luz. É uma arte de reprodução que nasceu a partir de uma câmera escura que captava a imagem desejada por um pequeno orifício sobre superfície

e hoje pode ser feita por inúmeros aparelhos, seja ele específico como câmeras fotográficas ou aparelhos celulares providos de câmeras. Sua origem deu-se a partir da revolução industrial para ter um importante papel no mundo da informação e do conhecimento.

Historicamente, a fotografia é responsável por uma formação de arquivos icnográficos da existência da humanidade e desde a sua invenção vem desempenhando um importante papel na representação do cotidiano. Ela é uma forma de eternizar o que é importante para o indivíduo, seja outra pessoa, seja um lugar, um objeto, ou um momento. É uma arte que possui diferentes estilos. Kossoy (2012), afirma que:

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. (Kossoy, 2012, p. 39)

No presente, atende às necessidades de uma geração imagética que gosta ou sente a indispensabilidade desse tipo de registros em forma de comunicação, como forma cognitiva do seu pensamento e expressão, a fim de informar algo. A principal característica dessas atitudes humanas é a polissemia, já que cada indivíduo detém uma percepção própria do mundo e que possivelmente reflete na maneira como observa o mundo que o cerca. Lacerda (1993), diz que:

Essa expressão seria a forma como uma imagem é mostrada, estando ligada a uma linguagem que lhe é própria [...] que constroem, em última instância, a mensagem que informa. (Lacerda, 1993, p. 47)

## POÉTICA FOTOGRÁFICA E A POÉTICA DA FOTOGRAFIA DE RUA

A arte tem distintas maneiras de manifestações e dentro das artes visuais pode-se ousar em dizer que se encontra a fotografia.

A fotografia utiliza-se de um objeto para capturar a imagem desejada, mas pode-se ainda atrever a dizer que o olhar de quem manipula o objeto fotográfico é mais precioso, pois é onde entra o fator humano e a sensibilidade. Cartier Bresson costumava dizer que para fotografar a cabeça, o olhar e o coração deveriam estar alinhados, registrando assim aquele instante decisivo dos detalhes da vida.

César (2007), faz uma reflexão sobre fotografia como arte:

A arte guarda para si o privilégio da liberdade de expressão, quanto a fotografia foi e ainda é entendida por alguns como uma arte somente reprodutiva. Pertence a uma forma de reprodução em série e, por isso, não é encarada como uma obra única, diferenciando-se da arte. Bobagem. É ou foi vista assim por que apareceu no mundo das artes plásticas causando medo. Nenhum outro meio de expressão reunia a perfeição da imagem fotográfica. Intrusa, a fotografia foi criticada porque não parecia possível criar a partir dela. (César, 2007, p. 23)

Ainda falando da fotografia como arte, Tavares (2009) faz um acréscimo:

A fotografia contemporânea, tal como a pintura, tem na sua essência a criação de metáforas, de conotações, de analogias diversas, conseguindo converter a objetividade em subjetividade. O visível não é necessariamente aquilo que se nos é apresentado perante os olhos. [...] A fotografia percorreu todo um caminho que, em várias épocas foi apenas o seu, alheada da História da Arte, mas que hoje se integra e constitui um verdadeiro ramo da História da Arte Contemporânea. (Tavares, 2009, p. 125)

Mas, como a fotografia pode ser uma poética? Levando em consideração o pensamento de Aristóteles em que poética é o belo que proporciona uma descarga emocional afetiva no homem, por que não dizer que sim? Afinal, antes de Cristo não existia a fotografia, portanto não poderia adentrar ainda no pensamento do filósofo, mas atualmente, cabe as novas gerações fazer essa relação. Contudo, ela mostra que toda arte é condicionada ao seu tempo e representa a humanidade em consonância às suas ideias e aspirações, necessidades, hábitos e esperanças e situações históricas particulares; cria um momento de humanidade e desenvolvimento dentro do tempo vivido.

A fotografia é a protagonista de um ecossistema midiático e eterniza instantes, vislumbres de vida, carregadas de sensibilidade por onde o fotógrafo passa, afinal, amantes da fotografia gostam de efetivar momentos em quaisquer localidades que passe, condicionando seu olhar ao reconhecimento daquilo que sente para que quando reveja seus registros possa sentir as sensações presentes naquele flagrante.

Como já dizia Graciela Iturbide, a câmera é apenas um pretexto para conhecer o mundo e o fotógrafo, através do seu conjunto de lentes córnea e objetiva, transmite uma narrativa do momento e espaço situado.

Na fotografia de rua não poderia ser diferente, ela retrata a cultura local, arquitetura, momentos, manifestações, particularidades, dentre outros acontecimentos que se passam no ambiente público das alamedas, transformando o modo de ver e de apreciar imagens. Tem sua poética de maneira temporal pois modifica-se com a constante evolução cotidiana, mas mantém eternizado essa poesia urbana nos registros fotográficos. Esse estilo teve seu surgimento em Paris no ano de 1.838, entretanto, se consolidou em Nova York. Possui o termo “*street photography*” para



designa-la e é marcada por variações. Há quem a evidencie como um gênero específico e há quem a relacione com a fotografia documental como um subgênero. Para Clive Scott, autor de “*Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*”, o estilo *street photography* é um dilema complexo que engloba fotografia turística, fotografia documental e fotojornalismo. Entretanto, mais que um gênero fotográfico, deve-se compreender a fotografia de rua como uma tradição que revela registros poéticos através de olhares criativos e sensíveis para com as banalidades do dia-a-dia.

## **LITERATURA: CRÔNICA**

Os textos literários ou não literários possuem classificações e sub-classificações conforme as características, conteúdo e linguagem que os compõe. Denominados como gêneros textuais promovem a interação entre escritor e leitor. São exemplos: notícia, resenha, conto, fábula, diário, editorial, artigos, dentre outros. Neste trabalho falaremos sobre a crônica.

A crônica narrativa é um tipo de texto que nasceu no início do século XIX e relata ações de personagens num determinado tempo e espaço. Possuem linguagem simples e direta e podem transmitir humor ou reflexões aos seus leitores e podem ser narradas em primeira ou terceira pessoa (narrador personagem ou narrador observador). Ressalta-se que o gênero geralmente possui textos curtos e linguagem coloquial e que a sua principal característica é apresentar episódios cotidianos de uma forma cronológica, sentido proveniente da origem da palavra: no

grego, “*khronos*”, que significa tempo e no latim “*chronica*” que era o gênero que relatava os acontecimentos.

Para se produzir uma crônica deve se considerar o tempo no qual a história está inserida, um espaço que determina onde se passa a história, os personagens que darão vida à narrativa, o enredo que é definido como a trama ou argumento da história e o foco narrativo em que se determina se quem irá contar a crônica participa da história ou somente observa e faz a narração.

Além disso, como toda narrativa necessita de uma introdução que situa o leitor, um clímax que faz a cabeça pensar “e agora?!”, o desenlace que concebe a resolução do nó e o fim da história.

No Brasil, alguns escritores que se destacaram como cronistas foram Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Luís Fernando Veríssimo e Fernando Sabino.

## **RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA DE RUA E CRÔNICA**

A fotografia nasceu artisticamente para compor retratos e logo foi adotada pelo jornalismo que tinha como intuito o compromisso social. A partir de então o estilo “*street photography*” surgiu e tornou-se popular, registrando aspectos do cotidiano como já citado acima.

A crônica, dentre os vários gêneros textuais pertencentes ao jornalismo, destaca-se por ser um dos poucos literários dentro de um suporte que tem a função de informar. Antônio Candido ainda diz que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou reestabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, afinal, ela é um gênero do cotidiano como já explicado anteriormente.

Pela capacidade de estabelecer dimensões das coisas e pessoas é que o estilo da fotografia de rua e do gênero literário crônica se complementam. Neste sentido, pode-se dizer que ambos possuem características e intuito semelhantes, retratar o que se passa na rua e no dia-a-dia das pessoas. Além disso, apresentam-se como registros de tempos sociais vividos e carecem de observação e ousadia.

## MÉTODO

Se a variedade de linguagens imagéticas e literárias podem ser mescladas, essa combinação com certeza é a fusão da fotografia de rua e a crônica. Afinal, a palavra tem a função de exprimir uma ideia, de um pensamento e a fotografia de expressar uma visão, ambos de maneira singular, buscando apenas representar o mundo.

O estilo *street photography* e a produção do gênero crônica se relacionam principalmente pela característica de que ambas tratam do registro do cotidiano e independentemente de ser fotógrafo ou escritor, quem irá produzir ambas dessas obras, imprescindivelmente, necessitam dispor da arte de observar a existência do presente, com as cenas e indivíduos que os cercam e compõe.

Registrar imageticamente ou textualmente a humanidade no seu habitual e singelo viver pode ser um desafio e aprendizado visto que é quase impossível uma pessoa continuar sendo a mesma após observar e registrar lances de vidas. É quase impossível não ser absorvido pela poética e pela atmosfera das vias e seus sujeitos. Para realizar o mesmo, é preciso ter entrega por parte de quem o faz.

Sabe-se que imagens e textos não são mais dependentes, mas que possuem existências próprias. Entretanto, o propósito deste objeto é unir essas vertentes.

Para a realização deste trabalho, registros ordinários da fotografia de rua foram apresentados aos educandos de uma instituição privada na disciplina de Língua Portuguesa e em seguida foi proposto que os discentes realizassem a produção textual do gênero crônica a partir dessas imagens. O motivo pelo qual se trabalhou transversalmente esses gêneros foi a situação de isolamento social e educação remota em que se encontra a sociedade neste ano de 2.020 devido a propagação mundial do vírus Covid-19.

## **PROCEDIMENTOS**

O projeto teve início na data de vinte e nove de julho deste ano corrente. Para a abordagem do assunto fez-se uma introdução em formato de conversa inicial. Indagou-se para os alunos sobre suas respectivas cidades, bairro, casa, vizinhança, o tempo de moradia no respectivo local e histórias engraçadas vivenciadas por eles nessas localidades. Em um segundo momento observou-se uma imagem da cena do filme *Wall-e* da *Pixar Animation Studios* do ano de 2.008, sugerido pelo material de ensino, e discutiu-se as possibilidades de acontecimentos no momento daquele registro imagético da cena e todos puderam expor seus pontos de vistas. Aproveitando a deixa desse momento, apresentou-se a proposta de trabalho, que foi bem recebida pelos alunos. Então, a aula seguiu com o exercício de exibição dos retratos imagéticos de rua e

possibilidades de acontecimentos daquele registro. Essa dinâmica foi baseada na fala de Kossoy (2012):

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência. Em primeiro lugar houve uma intenção para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção teve lugar o segundo estágio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estágio: os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a molduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. (Kossoy, 2012, p. 47)

Posteriormente as instruções do processo de criação, instruções e um arquivo contendo as fotografias, extraídas do material analisado durante as aulas de “Poéticas Fotográficas”, foram disponibilizadas aos alunos por meio da plataforma *Google Classroom* para que todos pudessem, com calma, realizar uma segunda visualização do objeto de trabalho e ter um olhar mais dedicado para com o material base de suas criações.

Nas aulas seguintes, estudou-se crônicas contidas no material didático, acompanhado de exercícios de interpretação e análise de composição e linguagem no gênero textual, além de leituras de outras crônicas ofertadas pela plataforma de leitura “Árvore de Livros”, visando a melhor compreensão do gênero didático para que assim pudesse surtir melhor absorção de compreensão e de técnicas para a realização da escrita.

## RESULTADOS

O deslumbramento pelo cotidiano, registrado em fotografias pelas ruas alinharam-se a criatividade de garotos e garotas resultando em trabalhos surpreendentes pois até mesmo aqueles alunos que não gostam muito da prática da escrita realizaram a atividade de maneira entusiasmada e revelaram uma imaginação seminal. Surgiram crônicas únicas e que após leitura partilhada em aula remota suscitaram elogios mútuos e consequentemente na valorização indireta da capacidade intelectual de cada estudante, além de ter provocado reflexões sobre diversos aspectos.

Observemos algumas das produções textuais realizadas:

### **Juninho**

Juninho era um rapaz que todo dia passava andando de bicicleta pela minha rua. Ele até me convidava toda a semana, mas eu, um jovem naquela época, sempre tinha a mesma resposta:

-Eu não tenho tempo, e além do mais não tenho todo esse fôlego que você tem.

Assim foi sucessivamente até que um dia decidi ir pedalar com aquele que já era um amigo. Queria tentar algo diferente, sentia-me acima do peso, um jovem gordinho. Para a minha surpresa, aquela noite tinha sido muito divertida e decidi que voltaria a pedalar com Juninho.

Na noite seguinte voltamos a pedalar juntos. Quando estávamos voltando, em direção à minha casa, um homem embriagado que dirigia um fusca atropelou Júnior.

Mais que depressa tentei socorrer meu amigo, mas não adiantou, meu parceiro de voltas de bicicleta havia falecido. Tentei então ir atrás

da justiça, quis processar o indivíduo que tirara uma vida, mas nada adiantou, nunca mais ouvi falar naquele homem que atropelou meu querido amigo.

Fiquei muito chateado com toda aquela situação, não tinha mais o que fazer e depois daquilo tudo eu já não era mais o mesmo, parei de trabalhar, comecei a fumar, a beber, a depressão tomou conta de mim. Tinha a impressão de que os dias nunca mais seriam os mesmos, de que aquela sensação de dor, tristeza e ódio nunca mais acabariam. Foi então que numa noite um vento soprou, fazendo cair o velho lençol que cobria a minha bicicleta. Pensei, pensei e fui até ela, passei os dedos pela bicicleta e senti o coração aquecer. Entendi como um recado daquele de quem eu tanto sentia falta. Peguei minha bike e fui sentir o ar fresco da noite em meu rosto. Foi libertador. Voltei para casa de alma renovada.

## **O melhor campeonato**

Estudo no colégio Ana Rita, no litoral de São Paulo, e hoje temos o tão esperado campeonato de vôlei de praia. Nosso colégio é bem pequeno e por isso serão apenas duas equipes para competir. Eu e quatro amigas formamos uma delas, e a outra são seis amigas minhas, e sim, estamos com uma jogadora a menos, pois ontem no último treino ela acabou se machucando e não poderá jogar hoje. Mesmo assim vamos competir, afinal, esperamos o mês inteiro por esse dia!

As aulas acabaram e já na praia, contávamos com uma pequena torcida. O jogo começou! Iniciamos ganhando, mas, ao decorrer da partida a outra equipe foi chegando mais perto da nossa pontuação, até que elas nos passaram, e não tivemos mais chances.

Eu nunca havia participado de um campeonato tão divertido como aquele, ríamos sem parar, e estava claro que nenhuma de nós estávamos preocupadas se ganharíamos ou perderíamos, e sim em nos divertirmos.

O apito soou e a outra equipe realmente ganhou o jogo. Parabenizamos a elas e elas retribuíram. Foi um jogo muito bonito, e para comemorarmos demos alguns mergulhos naquele mar lindo e azul.

Um amigo me parou e me questionou o porquê estava tão feliz, rindo e comemorando com as minhas amigas da equipe adversária, e então eu lhe disse que o que realmente nos importava era o momento que vivíamos juntas! Ele então se virou e saiu, parece que não gostou da minha resposta, mas eu não estou errada, em um jogo, não importa se você irá vencer ou perder, mas sim o fato de você ter participado.

Minhas amigas e eu passamos o resto da tarde na praia, nos divertindo muito e com o pensamento de que um dia iremos participar de um grande campeonato, todas juntas!

## **O dia da morte**

Ontem aconteceu uma grande tragédia, uma das filhas do prefeito suicidou-se em seus aposentos. A polícia foi acionada e de imediato partiram em busca de informações.

Estranhamente, a cidade toda estava calma.

Os policiais foram primeiramente para a escola da jovem garota e descobriram que ela vinha sofrendo muito *bullying*. Nas paredes do banheiro da havia vários comentários sobre ela, alguns inclusive de um suposto caso, o que levou os policiais a desconfiarem de um possível abuso.



Seus pais, pessoas muito importantes, eram tão ocupados com o trabalho que não tinham tempo nem ao menos para conversar com ela, quem dirá lhe fazer companhia. Ela também tinha duas irmãs gêmeas, porém mais novas e um irmão mais velho. Este, no entanto, era popular no colégio e por este motivo acabava por não notar muito sua irmã. Garota inteligente que sofria calada.

Ela também não possuía muitos amigos, quer dizer, não tinha nenhum de verdade, apenas colegas nos momentos oportunos. Solitária era e solitária se foi.

Depois de sua morte muitas pessoas passaram a deixar flores, cartões e homenagens em frente à sua casa, dando-lhe atenção. Mas, o que adianta atenção depois de uma vida perdida?

## **A prisioneira**

Eu era uma menina extremamente pobre com uma vida muito difícil, minha mãe fazia maçãs do amor e para ajudar, as vendia.

Em um dia qualquer fui vender em um bairro vizinho; passei pela primeira vez em uma rua que só tinha uma casinha. Achei aquela particularidade estranha pois a construção era pequena demais, pensei até que poderia ser um depósito ou algo do tipo. Curiosa, me aproximei para ver melhor e por incrível que pareça eu vi uma moça lá dentro, ela olhava para as maçãs e as desejava. Naquele momento senti muito dó pois ela parecia uma moça boa, educada e com aparência de trabalhadora. Resolvi falar com ela, conhecê-la melhor e ela me pediu uma maçã pois ela só comia restos de alimentos que um homem jogava para ela. Sim, ela era tratada como um bicho. Esse homem era o marido dela e por ela não ter feito a comida dele, não cuidado da casa e respondido que

não teve tempo pois havia conseguido um emprego fora, agora vivia naquela situação como uma lição a ser aprendida. Ele no fundo sentiu vontade de matá-la mas vivia esperando que ela morresse sozinha para ele não ter que falar aos seus filhos que ele havia matado aquela que os deu a vida.

Eu tentei abrir a corrente, porém sem sucesso, ela estava muito bem presa, mas eu precisava salvar aquela mulher. Quando eu vi um lenhador passando com um machado, pedi para ele com educação e expliquei a história, ele parecia ser um bom moço também e nos ajudou. Sim, eu e o bom moço conseguimos salvar a mulher!

Dei-lhe a maçã do amor que ela tanto desejou, ela pegou seus filhos e fugiu para sempre. Mudou de nomes e documentos, claro não foi fácil pois ela é mulher e naquela época havia muita discriminação. Mas o importante é que tudo deu certo!

### **Pobres meninas ricas**

Todos os dias uma simples menina chamada Luísa acordava de manhã, comia um pão murcho para não desmaiar de fome, quando tinha. Colocava sua roupa simples e amassada por usar todos os dias e então ia para a pequena janela do quarto que dividia com seus pais, para poder olhar a menina rica que comia doces e então imaginava como deveria ser o gosto daquele lindo doce que brilhava com cauda vermelha.

Todos os dias uma pequena menina que tinha o nome Camila, acordava com um cheiro maravilhoso do caramelo que sua mãe estava fazendo para preparar maçãs do amor, mas não era para sua filha comer e sim vender, e assim comprarem algo para se sustentar. A menina andava pelas ruas sonhando em ser rica assim como a menina que sempre via,

ao perambular pelas ruas na tentativa de vender suas maçãs do amor. Camila fazia questão de passar na frente da menina rica da janela que não precisava vender nada para se sustentar.

Um dia Camila perguntou à garota da janela se não gostaria de comprar uma de suas maçãs, mas espantou-se ao ouvir Luísa dizer que não tinha dinheiro para comprar. A vendedora de doces, desconfiando, perguntou por que ela não vende nada já que não é rica. Então, para sua surpresa, Luísa respondeu que não tinha nem fogão em sua casa para preparar algo para que pudesse vender.

Agora foi Luísa que se espantou ao lembrar de Camila querendo lhe vender os doces, e perguntou por qual motivo ela vendia as maçãs em vez de comê-las. A vendedora respondeu que ela pegava só uma maçã para não passar fome e que mentia para sua mãe dizendo que tinha vendido.

A partir desse dia elas viraram amigas e quase não conseguiam se aguentar de ansiedade para uma conversar com a outra. Pobrezinhas. Descobriram, com esta linda amizade, que eram meninas ricas mas não de dinheiro e que jamais poderiam julgar pessoas sem as conhecer.

## **O parque**

Em um dia ensolarado, dois melhores amigos caminhavam pela cidade sem pretensões quando tiveram a ideia de ir ao parque, mas uma coisa os impediam de ir: não tinham ingressos. Para essa problemática resolveram bolar um plano, entrar mesmo sem os ingressos.

A garota destemida entrou na sala onde havia uma placa escrita “SOMENTE PESSOAS AUTORIZADAS”, pegou um uniforme, vestiu-se e entrou. Ninguém percebeu que ela não fazia parte da equipe de

trabalho e então quando o parque abriu seu amigo era o primeiro da fila. Ele ainda não estava com um ingresso, mas a garota falou para os seguranças que ele era um convidado especial, então o deixaram ele entrar.

Dentro dos portões, a garota tirou o uniforme e fingiu que nada havia acontecido e foram para os brinquedos, se divertiram tanto que ficaram exaustos. Mas ainda tinha um último brinquedo, o carrinho bate-bate, o preferido deles, local onde se conheceram quando pequenos.

Aquele carrinho era o motivo deles serem melhores amigos e enquanto estavam lá, batendo nos outros carrinhos, nada mais importava, somente a satisfação de viver uma grande amizade.

A noite já havia chegado e toda gelada fez com que o garoto espirrasse, fazendo um barulho muito alto e despertando os olhares de todos à volta, exatamente como no dia em que se conheceram. Passeio finalizado, saíram do parque aos risos mais unidos do que nunca.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste artigo não foram disponibilizadas todas as narrativas para que o mesmo não ficasse tão extenso, mas, diante das produções realizadas e aqui expostas pode-se constatar que a experiência proposta foi concluída de forma satisfatória e surpreendente para os envolvidos, causando enriquecimento da disciplina lecionada e aguçando o olhar crítico dos envolvidos.

## **REFERÊNCIAS**

Aristóteles. (1974). *Poética* (Trilingue ed., V. G. Yebra, trad.). Gredos.

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

Lacerda, A. L. (1993). Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. *Revista do Arquivo Nacional*, 6(1-2), 41-54. [http://www.arquivonacional.gov.br/media/v6\\_n1\\_2\\_jan\\_dez\\_1993.pdf](http://www.arquivonacional.gov.br/media/v6_n1_2_jan_dez_1993.pdf)

Michaelis, M. (14 de novembro de 2020). *Dicionário. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Melhoramentos. <https://michaelis.uol.com.br/>

Tavares, A. L. (2009). Fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea. *Sapiens: história, patrimônio e arqueologia*, 1, 118-129. [http://revistasapiens.org/biblioteca/numero1/a\\_fotografia\\_artistica.pdf](http://revistasapiens.org/biblioteca/numero1/a_fotografia_artistica.pdf)

# MEMORIA DE LA VIDA SOCIAL DE LA CIUDAD DE OBERÁ EN FOTOGRAFÍAS 1928-1978

*María Fernanda Iturrieta*<sup>1</sup>

## SOBRE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo es el resultado de una investigación que está en el proceso final. Comenzó en el año 2016 y finaliza este año. Con el nombre *Memoria de la vida social de la ciudad de Oberá en Fotografías. 1928-1978* (Código: 16/D194), inscripta en la Secretaría de Investigación de la Facultad de Artes y Diseño, APOAVA, de la UNaM. Bajo la dirección de la Licenciada y Docente Regular de la casa, María Fernanda Iturrieta; acompañadas por otras docentes, adscriptos y becarios. Esta investigación es una continuación de la misma temática que trabajamos en investigaciones anteriores como *Memoria de la ciudad de Oberá en Fotografías* (Código: 16/D120) y *Memoria de la Arquitectura de Oberá en Fotografías* (Código: 16/D157). Estos trabajos tienen el objetivo de rescatar y recuperar las imágenes fotográficas, antiguas o no, que describan la vida y transformaciones de la ciudad de Oberá. Como recorte temporal tomamos los primeros cincuenta años de vida

---

1. Facultad de Arte y Diseño - Universidad Nacional de Misiones.  
[iturrieta.fernanda@gmail.com](mailto:iturrieta.fernanda@gmail.com)

institucional de Oberá, a partir de su fundación como núcleo poblacional, es decir de 1928 a 1978.

La ciudad de Oberá se fundó el 9 de julio de 1928 por inmigrantes europeos; procedentes de muy diversos países con distintas tradiciones y culturas de enorme valor; aunque ya contaba con asentamientos espontáneos de inmigrantes desde un par de décadas anteriores. La vida social de la ciudad desde su fundación fue muy intensa ya que buscó alcanzar la cohesión social de los grupos de inmigrantes, de alta heterogeneidad.

Se tiene conocimiento de estos por los numerosos relatos de protagonistas partícipes o intervinientes en los registros fotográficos. Cada acontecimiento, en este *paraje* tan remoto —que antes de su fundación se llamó *paraje Yerbal Viejo*—, requería de un registro fotográfico para la posteridad. Por lo tanto, para esta investigación interesa hacer eje en la condición del valor de lo fotográfico como testimonio del momento histórico, de situaciones concretas vividas en un tiempo y traídos al hoy por la vía de lo fotográfico.

## PROBLEMATIZACIÓN

Tanto las diversas culturas como así también sus sociedades, están expuestas a una constante transformación que conllevan el riesgo de perder su riqueza cultural y social y con ello la memoria que caracterizó a la ciudad desde sus comienzos o algún momento determinado. La fotografía se convierte así, en un medio para el resguardo de la *memoria colectiva* de la vida social de la/una ciudad. Gran parte de los materiales hallados y registrados, pertenecen a viejos arcones de familias pioneras y de la prensa de entonces. Esas fotos de época son vitales

para ponerlas a la luz del presente y para siempre, ese es el desafío de nuestra propuesta.

Además de recuperar el material fotográfico y trabajar sobre la preservación del mismo, trabajamos afanosamente en concientizar a los dueños de los archivos y a la sociedad en general acerca de la importancia de la fotografía como documento social y como parte fundamental en la construcción de nuestra memoria e identidad. Tanto para entender la construcción social de lo que hoy somos como ciudad y también como legado para los que vendrán.

## **OBJETIVOS**

- Producir un banco de imágenes que registre el devenir histórico de la vida social de la ciudad de Oberá.
- Producir material bibliográfico que respalde registro histórico de las fotografías.
- Difundir el material producido en Bibliotecas, Escuelas y grupos familiares.
- Concientizar sobre el valor cultural de las fotografías en la reconstrucción de la historia social de una ciudad

## **ALCANCE TEÓRICO-METODOLÓGICO.**

En cuanto a los aportes teóricos debemos destacar dos instancias para el mismo. La primera consiste en la búsqueda del material y su puesta en contextos. Aunque hay muchos archivos familiares que no tienen registros de los datos o personajes en las fotos. Entonces se trató de reconstruir la información a partir de otros relatos y de determinados



objetos claves para ello. El relato oral se hace muy valioso e importante, considerando la edad de los actores en ese momento. Una segunda instancia que tienen que ver con los protocolos de *manipulación, digitalización, catalogación, retoque digital* de la fotografía.

## NUESTRO HORIZONTE TEÓRICO

Recuperamos los aportes de Lloyd Wickström (1989), descendiente en primera línea de una de las familias pioneras en Oberá, a partir de su publicación sobre los inicios de los asentamientos como núcleo poblacional de Oberá: *“Del Yerbal Viejo a Oberá .Los suecos en Misiones”*. Este libro posee imágenes que fueron cedidas por el autor para esta investigación con abundante información sobre cada una de las mismas. Además lo hemos entrevistado como fuente de primera mano a partir de su memoria familiar y colectiva. Como así también desde sus recuerdos de niño, puntualmente acerca de algunas de las fotografías en las que participó como protagonista.

Otra fuente secundaria -en este caso- pertenece al historiador Enrique Gualdoni Vigo (2006), que en la misma línea historiográfica de Wickström, nos permite reconstruir determinada información a partir de una mirada revisionista sobre los primeros años de la ciudad de Oberá, aunque si bien su trabajo gira en torno a una ‘reseña’ de Oberá, el aporte es valioso por el seguimiento de algunas fotografías en particular.

En este mismo orden, contamos con otros trabajos a modo de fuentes secundarias, -también de autores locales- como los libros publicados por el periodista e historiador Aldo Rubén Gil Navarro (2007, 2007, 2016), quien además de ser periodista, es dueño fundador del semanario

*Pregón Misionero*; miembro titular honorario y Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Oberá. Gil Navarro a igual que sus colegas, recupera hechos puntuales de la sociedad obereña que enriquecen los orígenes de algunos materiales fotográficos puntuales.

A lo largo de este trabajo, fuimos hilando la categoría *memoria*, desde varias miradas, a partir de Roland Barthes (1990), Walter Benjamin (2004), Jean Boudrillard (2000) y Joël Candau (2001),

Con Barthes (1990) trabajamos el valor que adquiere la fotografía a partir de la desaparición definitiva del referente, en este caso con el paso del tiempo y otras veces con la muerte de los sujetos retratados o de aquellas costumbres que dejaron de celebrarse o lo hacen de manera diferente. La fotografía como prueba, la fotografía como huella de *esto ha sido* y esa imposibilidad de desprenderse del referente. Nos recuerda que “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1990, p. 31). La carga que lleva la fotografía es la de ser esencialmente *objetiva*. Es decir, que entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto, el “objetivo fotográfico”, que es mecánico y capaz de registrar automáticamente sin la intervención creadora del hombre. Consideramos que esta mirada es el eje principal en cuanto a la memoria colectiva obereña, pues en esa construcción social de la identidad colectiva, es donde más valor adquiere las fotografías de sus primeros pobladores, eventos especiales o vida cotidiana.

De la misma manera, Walter Benjamin (2004) -siguiendo esta línea- nos permite ver y describir el valor de nuestros materiales, en cuanto a

su condición de *testigo* de fotografía histórica; como esa/una *memoria* que se puede construir a partir de un instante detenido en el tiempo.

Por otro lado, y respecto al uso de la fotografía para preservar la memoria, Boudrillard (2000) alega: “Un objeto fotografiado no es más que la huella dejada por la desaparición de todo el resto” (2000, p. 48). La ausencia fortificada en cada detalle representado en esa fotografía; ya que la fotografía connota la desaparición o la muerte de lo que su imagen representa.

Por último, con valiosos aporte de Joël Candau *Memoria e identidad* (2001) articulamos el concepto de *memoria generacional* que para el autor es una *memoria de fundación* que se construye a partir del juego *identitario*. En el caso de Oberá, podemos decir que se edifica a partir de la mirada del europeo que viene de afuera pero tiene que conciliar con quienes son los habitantes originarios del lugar. Trasladaron sus culturas y tradiciones que se amalgamaron y transformaron con el paso del tiempo y que se fueron re/construyen también a partir del registro directo de esas vivencias sociales.

En cuanto a la fotografía como *memoria* -bajo la observación de Pierre Nora- implica “detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte” (Canau, 2001, p. 152). La fotografía como *patrimonio*, como *aparato ideológico* de la *memoria* (Canau, 200, p. 154) lleva consigo la utopía de la continuidad, de la posibilidad de perdurar, de construir el sentido de la identidad; y este patrimonio es percibido como un bien compartido por un grupo determinado o una comunidad específica.

Bajo la misma línea de trabajo, otra referente que trabajamos es Susan Sontag (2006), para quien “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado.

Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder (2006, p. 16). Justamente es con estas fotografías, que paradójicamente son *re fotografiadas*, desde donde se trata de apropiar parte de la historia y la memoria para la puesta en valor para las generaciones venideras; para conocer nuestro pasado y nuestras raíces. Al menos en aquellas que quedaron fuera de los trabajos históricos locales mencionados.

Tomas Pérez Vejo (1999) sostiene que el imaginario se construye a través de una sucesión de imágenes mentales y encuentra en la fotografía una herramienta; es decir que además de ser un proceso de producción cultural es también una herramienta simbólica que ayuda a crear un imaginario social con una significación particular. En *La fotografía como documento social* de Gisselle Freund (1983), señala que adjudicamos a la fotografía veracidad, prueba de que eso estuvo allí, eso sucedió de esa manera. *Su poder de reproducir exactamente la realidad externa –poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social* (1983, p. 8). Es prueba indiscutible de que algo determinado aconteció, aún a pesar de los “los recortes de la realidad” (Freund, 1983) que necesariamente hayan ocurrido. La fotografía por ser una técnica de reproducción mimética del mundo se ve rápidamente designada para tomar a su cargo todas las funciones sociales, científicas y utilitarias. En el caso que analizamos, contamos con varias fotografías que se instituyen como verdaderos documentos acerca de los primeros tiempos de Oberá; registros en imágenes de la vida social que van desde eventos festivos como lo muestra la siguiente imagen:

## Imagen 1



Nota: Imagen cedida de la Colección Sandra Higa  
Evento social en el salón del Café San Martín; fundado en 1931 por Pedro E. Higa. En este lugar funcionó un hospedaje que se llamaba Pensión San Martín. Actualmente, conserva el nombre pero funciona únicamente como un lugar de comidas y bebidas de alto valor y reconocimiento para la ciudad, ya sea por lo culinario y su historia vinculada a la ciudad.

Además de fotografías con hechos religiosos, conmemorativos o tal vez una simple reunión de amigos o colegas:

## Imagen 2



Nota: Imagen cedida de la Colección Semanario Pregón Misionero  
Reunión del Círculo de Periodistas Ignacio Escurra en el año 1966. De Izquierda a derecha: Teresa Morchio de Passalacqua, Narciso Vivero, Aldo Rubén Gil Navarro. Parado: Hugo Amable

No menos importante el registro de una reunión política con personas que luego serán muy relevantes en la sociedad misionera y obereña.

### Imagen 3



Nota: Imagen cedida de la Colección Luis A. Derna  
Encuentro político en la casa del Dr. Luis A. Derna ubicada en la calle Gdor. Barreiro 1031. Entre los presentes –de izquierda a derecha- Julio Cesar Humada –más tarde gobernador de la provincia, entre 1987 y 1991-, Aquiles Irigaray, el Dr. Luis A. Derna, Santos Moreira, Adonay Vieyra. Sentados: Cesar N. Ayrault, Manuel Carlos Dominguez –fue comisionado municipal de Oberá en 1959-, Miguel Moreira entre otros. (Circa 1953).

## METODOLOGÍA DE TRABAJO

Con respecto a los materiales que no fueron tomadas en las publicaciones locales, hemos procedido según las normativas vigentes. Con ellas procedimos al tratamiento museológico y de conservación, restauración y catalogación de las imágenes, a partir de los protocolos elaborados por Illonka Csillag Pimstein (1999). Esta fotógrafa, investigadora y conservadora que hace mucho hincapié en la necesidad de recuperar y dar valor a los archivos fotográficos patrimoniales; resalta

la importancia de las mismas para la construcción de una memoria e identidad común. A partir de sus aportes procedimentales, abordamos la tarea de identificar tipos de deterioros de las imágenes fotográficas, factores de deterioro y a partir de una evaluación, utilizamos sus recomendaciones para el tratamiento de cada una de las fotografías.

Estos resultados, -tal como lo mencionamos anteriormente- fueron volcados a un documento impreso que entregados a los dueños de las fotografías cedidas.

Otro referente en cuanto a los procedimientos de conservación que trabajamos, es Fernando Osorio Alarcón (2016, 2018) cuya guía sobre gestión en la conservación de colecciones privada, fueron de vital importancia a la hora de trabajar con las distintas colecciones. Haciendo eje en el modelo descriptivo y conceptual propuesto por el autor para las principales tareas a reproducir a la hora de trabajar con cada una de las colecciones adquiridas y el archivo propio en elaboración. Es interesante este modelo ya que se ofrece como una herramienta que permite la reflexión sobre las fortalezas y debilidades de las prácticas así como también permite la identificación de formalidades que aseguren la custodia y responsabilidad ante el material fotográfico proporcionado.

## **PROCEDIMIENTO DE TRABAJO EN COLECCIONES FAMILIARES.**

Una vez mencionados los referentes metodológicos procedimentales, queremos compartir algunos aspectos trabajados. La catalogación y presentación del material se llevó a cabo a partir de los archivos fotográficos consultados: de familias, fotógrafos de la época, diarios

y entes administrativos. En algunos casos se dedicará una ampliación sobre la vida del propietario del archivo siempre que enriquezca a nuestra investigación.

#### **Imagen 4**



Nota: integrantes del equipo de investigación clasificando el material cedido por una de las familias.

Para acceder al material se recurrió a algunas familias pioneras de la ciudad. Al haber tanta desconfianza con el préstamo del material, el equipo de trabajo decidió hacer las reproducciones de las mismas en los lugares que indicaron los dueños de las fotografías. En cada visita y trabajo con una colección determinada, tratamos siempre de proporcionar consejos sobre los criterios de conservación a tener en cuenta y otras explicaciones pertinentes de la importancia de la conservación del material. Como así también material impreso con estos consejos sobre los cuidados de las imágenes y algunas hojas y sobres para la conservación de las mismas; este aporte se realizó



con cada familia. Otro recurso compartido a nuestras fuentes, fueron soportes digitales como pendrive o DVD con las imágenes digitalizadas. Mención aparte, merecen aquellas imágenes que estuvieran exhibidas en marcos y/o expuestas en muy malas condiciones; en este caso hicimos recomendaciones para que se guarden bajo las normas de conservación —en algunos casos brindamos una copia impresa en alta calidad de la misma foto para su reemplazo-.

Como estrategia para hallar fotografías de los archivos familiares, hicimos una convocatoria en los programas de radios de la ciudad explicando de qué se trataba la investigación y la modalidad de trabajo. Debemos decir que no hubo gran repercusión; entonces tuvimos que enfocarnos en el contacto boca a boca y salir a la pesquisa de las colecciones familiares.

Nos encontramos con fotografía que tenían la información y datos al dorso de la misma. En estos casos se registraron y reprodujeron ambos lados de la fotografía. Asimismo entrevistamos a sus dueños o depositarios de la memoria familiar, para obtener información que pudiesen brindar sobre cada una de las fotografías.

Una de las mayores dificultades encontradas en el proceso de esta investigación fue que las fotografías están en posesión de la segunda y tercera generación de la familia; que recibieron la caja con todas las imágenes y estas van pasando de generación en generación sin siquiera abrirlas y darle la importancia que se merecen. Esto dificulta poder reconstruir algunas contextualización ante la escasa información precisa. Cabe señalar otro recurso que nos habilitó la búsqueda o acceso a material e información, como son las redes sociales. Algunas fotografías fueron subidas a las redes y a partir de la participación de

personas pudimos estimar algunas referencias. Puntualmente señalamos la Fan Page de Facebook denominada *Oberá del Ayer* (Oberá del Ayer, s.f.) donde obtuvimos información y seguimiento a otras a partir de las publicaciones. En este sitio las personas suben imágenes de sus álbumes familiares con información, muchas veces escasa pero con las réplicas se va construyendo la misma de a poco. El inconveniente que tiene la página es que las fotografías subidas son sacadas con celulares por sus dueños o depositarios de las imágenes y carecen de la resolución necesaria para la impresión de la misma; entre otros inconvenientes técnicos que dificulta su lectura.

Una vez reproducidas las fotografías –en alta calidad- y obtenida la información las mismas son clasificadas y archivadas digitalmente en carpetas con el nombre de cada familia; y pasa a ser así una colección determinada. Cabe destacar que las reproducciones son hechas en el formato *Raw* (crudo) propio de cada cámara para obtener la mayor cantidad de información de la imagen. Pero hay otras que por las características de su soporte deben ser escaneadas en alta resolución.

El equipo de trabajo clasifica las imágenes en función del deterioro que tiene y la necesidad de ser intervenidas digitalmente para su reconstrucción. En el archivo queda la imagen digital original y la ‘retocada’ o reconstruida digitalmente. A su vez, este archivo digital es guardado en varios discos rígidos externos, pendrives y tarjetas de memorias para asegurar su conservación antes posibles fallas tecnológicas. Cuando la investigación concluya, este archivo será grabado en DVD y/o pendrive y entregadas a la biblioteca, las familias e instituciones.

## BREVE HISTORIA DE LA CIUDAD DE OBERÁ

La localidad de Oberá es la ciudad cabecera del departamento Oberá. Se la conoce como la “Capital del Monte”. En ella conviven descendientes de más de quince nacionalidades diferentes; que hoy se conocen como colectividades de inmigrantes, que pone en relieve una identidad colectiva. Por eso también recibe el nombre de “Crisol de razas”

Los primeros habitantes de la región fueron indígenas semi nómades. El 22 de diciembre de 1881, por ley nacional, se federalizó a Misiones, entonces los territorios dejaron de pertenecer a la provincia de Corrientes y se creó el Territorio Nacional de Misiones.

### Imagen 5



Nota: Colección Ada Sartori  
Reunión entre algunos aborígenes mbya-guaraníes que habitaban la zona con los pioneros de la ciudad de Oberá. (Circa 1930)

Los que toman la iniciativa para la fundación de la ciudad son un grupo de inmigrantes que llegan a la zona a partir de 1911. Se instalan en los alrededores de lo que después se convirtió, formalmente, la ciudad de Oberá. El 25 de julio de 1927 se forma la primera Comisión

Vecinal, y a finales de ese año, el gobierno toma la iniciativa de fundar oficialmente al pueblo de Oberá. La misma estuvo a cargo del entonces gobernador del Territorio Dr. Héctor Barreyro.

En febrero de 1928 se resuelve cambiar el nombre de *colonia Yerbal Viejo* al de Oberá. Es el día 5 de mayo de ese año que toman posesión de sus cargos los integrantes de la nueva Comisión de Fomento.

El 9 de julio de 1928, aniversario 112 años de independencia de Argentina, las autoridades de la comisión de fomento, algunos escolares y vecinos de la zona y un grupo de aborígenes al mando del cacique Luciano se reunieron en la actual plaza San Martín, para dar lugar a la fundación oficial de la ciudad; donde se descubrió una placa que decía “Oberá 1928”.

## Imagen 6



Nota: Colección Lloyd Wickström

Fundación de la ciudad de Oberá, 9 de julio de 1928. Hoy es la actual Plaza San Martín de la ciudad; en la calle 9 de julio al 850 y calles Santa Fe, San Martín y Corrientes; espacio de rememoración de varias fechas importantes para la ciudad.

Aparecen de izquierda a derecha: Tulio Bárbaro, Ricardo Petrini, Andrés Francisco García, Enrique Guayar. Más atrás Bartolomé Berardo, Juan Carlos Campi, Comisario de Policía Juan Solari. Luego Gabriel Luis Pech, Adolfo Lindström, Roberto Gozalvez, Moisés Koffman, Gustavo Nilsson, Gustavo Andersson, Domingo Berrondo, Leo Lutz, Aristides Ruiz, Hilmer Kallsten, Axel Carlsson y Gustavo Lindström.

## Imagen 7



Nota: Colección Lloyd Wickström  
El señor Ángelo Sartori colocando la piedra fundacional de la ciudad de Oberá.

Cabe acotar que Misiones en ese entonces y hasta 1954 era Territorio Nacional.

## CONCLUSIÓN

*“La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención”.* Estas palabras -que recoge el final del libro de Susan Sontag (2006, p. 276)- del fotógrafo Emmet Gowin resumen en cierto punto la intención de este trabajo.

Como ya lo mencionáramos esta investigación pretende dar cuenta de cómo era la vida social de la ciudad de Oberá en sus primeros cincuenta años de vida. Que por cierto era muy intensa y trataba de cohesionar a gran parte de los inmigrantes que la habitaban. Es armar el rompecabezas de un pasado que desconocemos. Y que sólo a través de las fotografía podremos mantener en pie; es hacer visibles ciertos tipos de encuentros y ceremonias que con el tiempo se han perdido.

También se priorizó la condición del valor de lo fotográfico como testimonio del momento histórico, de situaciones concretas vividas en un tiempo y traídas al hoy por la vía de lo fotográfico. El esfuerzo está puesto en conservar, a través de la fotografía, esa “memoria colectiva” de lo que fue la vida social de la ciudad, para más adelante contrastarla con lo que se está transformando.

Esa investigación es un aporte esencialmente visual, focalizado en la fotografía como material de análisis y objeto de estudio, intentando dejar un registro de la vida de la sociedad *obereña* en sus primeros cincuenta años. Es hacer visible aquello que fue; para las generaciones venideras; como lo señala Grant Romer, conservador del Museo Internacional de la Fotografía George Eastman House en la Introducción del libro de Ilonka Csillag Pimstein (1999) *Conservación. Fotografía Patrimonial*:

En ese sentido, si yo entiendo lo que es la preservación, debería decir que es una actividad selectiva en donde el fundamento de su existencia es la continuidad. Y esta actividad es una obligación con el pasado, es decir, preservar lo que otros preservaron, lo que otros hicieron por preservar.

Es una obligación con el presente mirar lo que debe ser preservado ahora y una obligación con el futuro; estar seguros que más adelante en el futuro, otros tendrán las mismas oportunidades que nosotros. (p. 7)

Estimamos que esta investigación, como las anteriores y las que vendrán, ayudan a mantener en resguardo una memoria colectiva que si no es reforzada tenderá a su desaparición.

Creemos que la imagen fotográfica como recurso de la memoria seguirá existiendo pese a todo. El futuro nos traerá aún más sorpresas tecnológicas, más interrogantes, recursos ilimitados para capturar

imágenes pero también una certeza: que ante la pregunta sobre si la fotografía nos seguirá conmoviendo, la respuesta es y será SÍ.

## REFERENCIAS

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós.

Baudrillard, J. (2000), *El crimen perfecto*. Anagrama.

Benjamin, W. (2004) *Sobre la fotografía*. Editorial Pretextos.

Candau, J. (2001), *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol. Argentina,

Csillag Pimstein, I. (1999) *Conservación. Fotografía Patrimonial*.  
Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de Chile.

Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. GG Editorial,  
Barcelona.

Gil Navarro, A. R. (2007). *Un lugar llamado Yerbal Viejo (Historia de su colonización. 1912-1928)*. Edición del autor

Gil Navarro, A. R. (2007). *La sorprendente Oberá. 1928-1969*. Edición del autor

Gil Navarro, A. R. (2016). *Oberá ciudad. 1970-1999*. Edición del autor

Gualdini Vigo, E. (2006) *Reseña histórica de Oberá*. Editor: Honorable Concejo Deliberante de Oberá.

Oberá del Ayer. (s.f.). Página inicial [página del Facebook]. Facebook.  
[https://www.facebook.com/oberadelayer/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/oberadelayer/?ref=page_internal)

Osorio Alarcón, F. (2018). *Gestión de la conservación en colecciones fotográficas privadas: casos de estudio en México y Latino América*. Recuperado de: [https://www.girona.cat/sgdap/docs/w8husw3osorio\\_2018.pdf](https://www.girona.cat/sgdap/docs/w8husw3osorio_2018.pdf)

Osorio Alarcón, F. (2016). *Un modelo para la gestión, organización y administración de las tareas que inciden en el desarrollo de colecciones de imágenes fotográficas y medios audiovisuales*. México, edición del autor.

Perez Viejo, T. (1999), La pintura de historia y la invención de las naciones en Locus. *Revista de Historia*, 5(1).

Sontag, S. (2006), *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones.

Wickstrom, L. J. (1989) *Del Yermal Viejo a Oberá. Los suecos en Misiones*.



## **PARTE 2 - ANÁLISES**

# A TRANSFORMAÇÃO NO OLHAR DE SEBASTIÃO SALGADO

*Livia Maria de Oliveira Furlan<sup>1</sup>*  
*Denis Porto Renó<sup>2</sup>*

## 1 INTRODUÇÃO

A origem da fotografia é datada em 1826, quando o francês Joseph Niépce gravou o quintal de sua casa em uma placa de estanho. O processo durava oito horas para ser finalizado e obter resultado. A partir desse momento, os aparatos para fotografar foram sendo melhorados, assim como as técnicas, e a arte de escrever com a luz foi se difundindo. Da Europa para os outros continentes, a fotografia se tornou a forma de eternizar o momento, a realidade. Do Brasil, um dos nomes de destaque é o de Sebastião Salgado.

Sebastião Salgado é um brasileiro nascido em Aimorés, Minas Gerais. Formado em Economia pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Salgado entrou em contato com a fotografia na França, para onde mudou-se com sua esposa Lélia em 1969, por conta da Ditadura Militar

- 
1. Jornalista. Pós-graduanda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP - campus Bauru. Tem graduação em Jornalismo pela Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP.  
[livia.o.furlan@unesp.br](mailto:livia.o.furlan@unesp.br)
  2. Jornalista e fotógrafo, bolsista produtividade PQ-2 do CNPq, é livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil). Professor associado na Univers. Est. Paulista - UNESP (Brasil).  
[denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

do Brasil. Lá, começou a trabalhar numa agência de desenvolvimento de diversos países da África, onde buscava implantar o cultivo do café como solução social, enquanto sua esposa cursava arquitetura em Paris. Naquele momento, descobriu a fotografia, apresentada por Lélia, e se apaixonou pela arte, que o levou a deixar a profissão de economista e aventurar-se no fotojornalismo.

Referência por sua fotografia em preto e branco, Salgado trabalhou, durante a maior parte de sua carreira profissional, em situações de conflito, migrações e pobreza, que o levou a atuar como fotógrafo social. Porém, depois de décadas com o foco no sofrimento humano, e ao terminar as fotografias que compõem a obra *Êxodos*, Sebastião foi diagnosticado com depressão, condição que o afastou das câmeras. Até que sua esposa propôs um projeto que serviria também de cura: *Gênesis*, que tinha como objetivo registrar outro mundo, aquele que ainda não foi destruído e que mantinha os resquícios da “criação do universo”.

Apesar de brasileiro, Sebastião Salgado aprendeu a fotografar na Europa. Entretanto, o mesmo defende que seu olhar é brasileiro: “Sou um fotógrafo brasileiro que aprendeu a fotografar em Paris, mas minhas fotos são brasileiras” (Salgado & Francq, 2014). Entretanto, Renó (2020) questiona essa ideia, observando uma essência basicamente europeia na obra de Salgado, onde a pouca luz, o monocromático e a narrativa se assemelham a obras de fotógrafos europeus.

Com base nesse histórico, o presente artigo se inspira nas palavras do fotógrafo quanto à sua cura e apresenta uma análise imagética das duas obras citadas, revelando a transformação no olhar de Sebastião Salgado a partir de seu encontro com a natureza, com o objetivo de

perceber se ocorreu ou não uma mudança em sua fotografia a partir desse fato e qual a influência do contato com a natureza em seu trabalho. O método adotado para a análise imagética é denominado Metodologia das Conotações, como explanado no tópico a seguir.

## 2 METODOLOGIA

Considerando que a escolha de uma metodologia visa a obtenção das respostas buscadas pela pergunta que embasa um trabalho científico, o fato que a Metodologia das Conotações permite o estudo da fotografia como um todo faz com que ela seja a escolhida para esse artigo. Híbrida entre as teorias dos semiólogos Roland Barthes e Umberto Eco, a Metodologia das Conotações permite ampla investigação semiológica ao proporcionar os estudos dos elementos que compõem uma imagem, além de considerar o período histórico em que a mesma foi produzida.

Em seu ensaio *A mensagem fotográfica*, Barthes ressalta que “quaisquer que sejam a origem e o destino da mensagem, a foto não é apenas um produto e um caminho, é também um objeto, dotado de uma autonomia estrutural” (Barthes, 2000, pp. 325-326). Além disso, o semiólogo ainda explica que a fotografia é “o perfeito *analogon*” do real, tornando-se um “real literal” do referente fotografado.

Mas, para Barthes, a fotografia vai além do sentido denotativo, tendo-a também como estrutura o sentido conotativo,

e caráter sóciohistórico e cultural, que se desenvolve a partir da primeira. Sua significação depende de códigos e convenções sociais de leitura, de caráter histórico, sendo resultado do real ali representado sem que ele seja, em si, um valor absoluto que permita leituras finais e conclusivas sozinho. (Diniz, 2018, p. 41).

A partir desses conceitos, Barthes sugere seis itens de conotação: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe. Considerando o trabalho aqui proposto, explica-se apenas os itens que serão utilizados para as análises das fotografias. São eles: pose, a qual prepara a leitura dos significados de conotação (Diniz, 2018); objetos, funcionam como indutores de leituras, são completos em si, enquanto elementos físicos, mas remetem a significados e valores (Diniz, 2018); e fotogenia, “Nela a mensagem conotada surge através da mensagem denotada, isto é, na própria estrutura da imagem através da iluminação, impressão e outras técnicas de composição da fotografia” (Diniz, 2018, p. 46).

Já a teoria de Umberto Eco defende que a imagem precisa de um contexto para ser interpretada. “O signo icônico proposto por Eco depende de um contexto ou enunciado para ser interpretado, dada sua complexa relação de significação.” (Diniz, 2018, pp. 46-47). Para isso, o Umberto Eco propõe cinco níveis de análise do signo, são eles: 1) Nível Icônico, plano da denotação. 2) Nível Iconográfico, plano da conotação. 3) Nível Tropológico, figuras de retórica transpostas para comunicação visual (hipérbole, metáfora, etc). 4) Nível Tópico, se baseia nas premissas e lugares de argumentação, Eco o considera um nível ideológico entre argumentação e opinião. 5) Nível Entimemático, conclusões levadas pela argumentação do nível anterior. (Diniz, 2018). No presente artigo, serão utilizados os níveis Icônico, Iconográfico, Tópico e Entimemático.

### **3 A ANÁLISE**

Com base na metodologia, desenvolvemos a análise das fotografias de Sebastião Salgado, escolhidas a partir das obras Êxodos e Gênesis.

Ressalta-se aqui, que a análise é em parte realizada através de critérios técnicos, explicitados acima, e, por outro lado, tem por base a subjetividade, construída através dos repertórios dos autores do artigo. Essa subjetividade permeia uma diversidade de olhar comum nos processos comunicacionais que adotam certo teor de informação implícita e que leva em consideração os efeitos da mensagem no receptor. Daí a importância em se atentar ao repertório individual.

### 3.1 Figura 1

*Fotografia presente no livro Êxodos.*



Sebastião Salgado, 2000.

#### ***3.1.1 Níveis icônico e iconográfico (denotação e conotação):***

- Objetos/atores: O menino.
- Pose: Menino com a mão no olho, observando a câmera de maneira direta. Entretanto, a imagem nos leva a uma conotação de uma criança chorando, mas pode simplesmente estar coçando o olho.

- Fotogenia: O menino surge centralizado no quadro, a partir do joelho, e com iluminação lateral superior natural. Atrás do menino, observamos um campo (não se percebe se cultivado ou não) com uma trilha que leva o olhar de análise até uma linha de trem. Neste ponto, e considerando o exercício de instante decisivo realizado pelo fotógrafo, observa-se um trem possivelmente passando nos trilhos. É importante ressaltar que o trem aparece de forma extracampo, o que conota movimento do mesmo. Além disso, por se tratar de um livro que tem como temática o êxodo, essa composição imagética conota a saída do campo com destino à cidade.

### ***3.1.2 Níveis tópico e entimemático:***

Essa fotografia foi feita em 1994, no campo de refugiados de Vankovo, na Croácia Oriental. Foi a foto escolhida por Salgado para abrir o capítulo “Drama dos Refugiados na ex-Iugoslávia”, do livro *Êxodos*. Com um plano aberto, a iluminação natural da imagem, assim como sua composição, nos chama a atenção para três itens que pertencem à fotografia: o menino, em primeiro plano; a trilha; e o trem, ao fundo.

O menino não aparenta alegria, a pose e a fisionomia captadas pelo fotógrafo dão a sensação de a criança estar triste ou com sono, considerando que ela está coçando um dos olhos. Além disso, o fato do menino estar sozinho na foto, de forma centralizada, também dá a sensação de solidão. A fotografia a partir do joelho do menino, que veste uma calça escura e jaqueta mais clara, no centro do caminho (que é claro, comparado com o restante do campo que compõe a foto), faz com que a leitura da imagem siga por essa trilha, como uma continuidade da presença do menino na imagem.

O estreito caminho apresenta ao nosso olhar um trem, o qual acredita-se estar em um enquadramento extra-campo por estar em movimento,

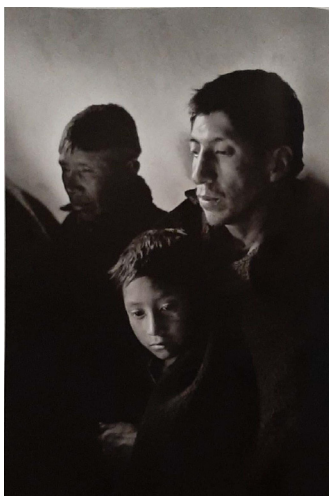
o que conotaria uma esperança para as pessoas daquele campo de refugiados, incluindo a criança. Porém, pelo guia que acompanha o livro Êxodos, descobre-se que o trem, na verdade, está parado. Ele fora adaptado pela organização humanitária alemã Cap-Anamur para ser moradia dos 120 refugiados presentes em Ivankovo.

Conta Sebastião Salgado, “permaneceram em Ivankovo, em trens que não iam para lugar nenhum, lembrando-se diariamente da sua sina ao ver outros trens com passageiros”. Com isso, entende-se que o caminho leva para um local onde não há esperança, porque os refugiados permanecem parados.

Ao trazer uma criança para o centro da foto, poderia ser conotada a intenção de esperança, de futuro. Mas ao conhecer a história da imagem, não é o que fica como mensagem da fotografia.

### 3.2 Figura 2

*Fotografia presente no livro Êxodos.*



Sebastião Salgado, 2000.



### ***3.2.1 Níveis icônico e iconográfico (denotação e conotação):***

- Objetos/atores: dois homens e um menino.
- Pose: os três estão sentados de lado, sem olhar para a câmera. O menino está no colo de um dos homens.
- Fotogenia: fotografia feita em plano fechado. No primeiro plano, o menino e um dos homens, possivelmente seu pai. Em segundo plano, o terceiro homem. O quadro possui uma iluminação lateral dura. Na foto, observa-se maior intensidade de luz no menino e possivelmente seu pai, o que oferece aos dois atores maior importância e relevância na narrativa em comparação com o outro homem. Os três se encontram sentados.

### ***3.2.2 Níveis tópico e entimemático:***

Tirada em 1998, a fotografia traz três pessoas com olhar desolado, distante e triste. Eles parecem estar com cobertores em volta de si, como para aquecê-los. A imagem é feita em plano fechado, centralizando os três homens. Sua composição e iluminação dá destaque para o menino e o homem que, possivelmente, é seu pai. Nenhum dos três olha para a câmera, dando a conotação de um distanciamento entre o fotógrafo e as personagens presentes em sua fotografia.

Em um primeiro momento, entende-se que eles estão tristes por estarem saindo de sua terra de origem para o desconhecido, principalmente por conta do contexto do livro Êxodos. Ao ler o guia que acompanha a obra, descobre-se que os dois homens e o menino estão participando do velório de um ancião da aldeia de Alao, no Equador, o que deixa mais claro o olhar distante.

Interessante como Sebastião Salgado consegue captar a tristeza através do olhar e como somos levados a uma interpretação sem antes conhecer a história da fotografia.

Ainda que a situação na qual a foto foi tirada não tenha relação direta com migração, indiretamente existe um motivo para ela estar presente no livro. No mesmo guia onde descobrimos se tratar de um velório, também conhecemos a história do local, onde a maioria dos moradores da aldeia são mulheres, crianças e idosos. Isso porque os homens jovens saíam de suas terras para a cidade ou outros países, em busca de condições melhores de vida, visto que a terra fértil onde se localiza a aldeia pertence a um pecuarista. Caso dos filhos do ancião que faleceu.

### 3.3 Figura 3

*Fotografia presente no livro Gênesis.*



Sebastião Salgado, 2013.

### ***3.3.1 Níveis icônico e iconográfico (denotação e conotação):***

- Objetos/atores: Iguana.
- Pose: A mão da Iguana em plano detalhe. A composição oferece apenas a mão.
- Fotogenia: A composição oferece a mão de uma Iguana em detalhes, com uma iluminação suave e a valorização da textura do couro do animal. A mão tem as garras em detalhe, como se estivesse segurando algo. A foto sugere, de certa forma, uma semelhança com os seres humanos, dada a posição da pata da Iguana, que surge de forma extracampo. É importante observar a diferença de texturas na composição da imagem, pois oferece em segundo plano algo que parece ser uma rocha ou terra.

### ***3.3.2 Níveis tópico e entimemático:***

Essa foto em plano detalhe pode ser considerada uma das que mais tocaram Sebastião Salgado, isso porque ela é a fotografia de abertura do capítulo “Santuários” do livro *Gênesis*, sendo a que apresenta as Ilhas de Galápagos e, também, a quarta capa da obra. No livro *Da minha terra à Terra*, Salgado ainda relata como a pata da Iguana o fez perceber que somos semelhantes aos outros animais presentes no planeta, visto que o fez lembrar da mão de um ser humano.

O destaque para a pata do animal é indiscutível. A iluminação dá brilho ao membro, além da textura ter mais destaque do que a rocha ou terra onde se encontra a Iguana. Observa-se também que, pela fotografia ser em plano detalhe, é provável que existiu uma proximidade entre Sebastião e o animal.

A conotação da semelhança entre a pata da Iguana e a mão de um ser humano é a que mais gera interpretações nessa fotografia. É possível

entender que por existir essa equivalência, temos a mesma morada que os demais animais no planeta. Não estamos sozinhos no mundo para buscar vida no universo, mas temos animais que coexistem conosco e que sofrem as consequências dos nossos atos.

As Ilhas de Galápagos são consideradas um santuário por serem quase que intocadas pelos seres humanos.

### **3.4 Figura 4**

*Fotografia presente no livro Gênesis*



Sebastião Salgado, 2013.

#### ***3.4.1 Níveis icônico e iconográfico (denotação e conotação):***

- Objetos/atores: tartaruga gigante de Galápagos.

- Pose: a tartaruga surge de forma semi frontal com eixo de aproximadamente 45°.
- Fotogenia: o quadro é composto por dois planos. No primeiro, a tartaruga estando em uma sombra. No segundo plano, árvores com luz do meio dia, iluminação dura, projetando suas sombras no chão de terra. A tartaruga aparenta estar observando o fotógrafo, que explora na fotografia as texturas do animal: o couro da pele, o casco, as unhas das patas.

### **3.4.2 Níveis tópico e entimemático:**

A fotografia da Tartaruga-gigante de Galápagos foi a primeira realizada por Sebastião Salgado ao chegar às Ilhas, em 2004.

Ao observar a imagem, conota-se história vinda da Tartaruga, visto as texturas de sua pele, suas patas e de seu casco. Como se Sebastião fotografasse um idoso que está a contar sua experiência de vida. Percebe-se a necessidade de aproximação entre o fotógrafo e o animal, conotando um tom de conversa amigável entre os dois. O olhar da Tartaruga é fixo e direto para a câmera, como se ela estivesse se impondo no ambiente.

Para realizar essa fotografia, Salgado precisou “virar” uma tartaruga, agachado e deixando o animal se aproximar dele, como sinal de respeito ao território.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Existem distinções nas obras Êxodos e Gênesis, não apenas dadas pela mudança dos objetos fotografados por Sebastião Salgado.

Em Êxodos, percebe-se certo distanciamento do fotógrafo de seus personagens fotográficos, como se fazer parte do momento vivido por aquelas pessoas – o sofrimento, a migração, situação de guerra etc – já

desse a proximidade necessária para realizar suas fotografias. Considerando a história de vida de Salgado, é de se refletir que existe essa possibilidade, visto que ele já viveu a experiência de ser forçado a sair de seu país. Há, nas fotografias presentes em *Êxodos*, certa escuridão, a qual aumenta o contraste entre preto e branco e intensifica a conotação de angústia vivido pela população fotografada.

Em *Gênesis*, o fotógrafo aparenta viver maior proximidade com o objeto fotografado, visto o destaque que as personagens ganham nas fotografias. O preto e branco é predominante, porém existem escalas de cinza que complementam as imagens. Ao contrário de *Êxodos*, *Gênesis* trouxe a experiência de ver e conhecer o que Sebastião ainda não havia vivido: o contato com a natureza exótica, sem ou com pouca interferência humana nas paisagens. Esse convívio influencia o trabalho de Salgado ao deixar transparecer, em sua obra, o encanto que o fotógrafo tem com a vivência, considerando a utilização de planos detalhes, fechados e o esforço para destacar as particularidades de seus personagens fotográficos.

Para além da mudança relacionada à proximidade do fotógrafo com o objeto/sujeito, considera-se também que, do ponto de vista conotativo, Sebastião Salgado buscou, em *Gênesis*, fotografar a vida, a salvação e solução dos problemas, tanto pessoais - a depressão - como os vividos pela humanidade - destruição do meio ambiente e aquecimento global. O sofrimento retratado em sua fotografia social deu espaço às belezas naturais do planeta.

A influência da natureza no trabalho de Sebastião Salgado, após o seu contato com ela, é vista na busca pelas diversas particularidades oferecidas pelo planeta: a pata de uma Iguana, uma Tartaruga Gigante,

formas em blocos de gelo, árvores com aparências e tamanhos diversos (Sebastião, 2013). E as fotografias dessas singularidades acabam por dar sentido na cura para tantos problemas vividos pela humanidade, porque elas mostram que a Terra ainda está viva, assim como a natureza vive, é um fio de esperança para os seres humanos, pois a convivência harmônica com o meio ambiente nos dará aquilo que Salgado fotografa: a raridade, o ponto de início do planeta, a origem sendo a salvação, contra a ganância, a guerra e o egoísmo humano.

## REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (2000). A mensagem fotográfica. In Adorno et ali, *Teoria da Cultura de Massa* (pp. 325-338). São Paulo: Paz e Terra.
- Diniz, T. V. G. (2018). *A Construção Imagética das Elites Brasileiras em Contraposição a Outros Grupos Sociais nas Fotografias de Albert Henschel e Henrique Klumb: Práticas Socioculturais e suas Produções de Sentido* [Dissertação de Mestrado, Univesidade Estadual Paulista - UNESP]. <http://hdl.handle.net/11449/157423>
- Renó, D. (2020). O olhar Latino-americano na obra de Sebastião Salgado. In M. C. Gobbi & D. Renó (Orgs.), *Reflexões sobre o pensamento comunicacional latino-americano*. Ria Editorial.
- Salgado, S., & Francq, I. (2014). *Da minha terra à Terra*. Paralela.
- Salgado, S. (2000). *Êxodos*. Companhia das Letras.
- Salgado, S. (2013). *Gênesis*. Taschen.

# CONSTRUÇÕES IDEOLÓGICAS MATERIALIZADAS NAS FOTOGRAFIAS DO JOGADOR SÓCRATES

*Núbia Azevedo<sup>1</sup>*

## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos o uso da imagem como forma de comunicação se expandiu. Habitualmente, consumimos imagens fotográficas em jornais, revistas e mídias digitais que, com seu poder de comunicação, se transformam em símbolos de determinados acontecimentos, como a foto de um menino sírio morto em uma praia da Turquia, em 2015<sup>2</sup>. A simples menção à fotografia já nos remete ao fato.

Ademais, cada foto carrega significados instituídos social e temporalmente, acumulando componentes ideológicos a cada utilização e reinterpretação. E para o torcedor Corinthiano, a imagem do ídolo Sócrates consiste em um poderoso instrumento para a propagação de ideias e consequente formação de opinião. A imagem do camisa 8 com o punho direito cerrado no alto, fosse comemorando gols ou atuando

- 
1. Doutoranda em comunicação (UNESP). Membro do Grupo de Estudos em Comunicação Esportiva e Futebol (GECEF). Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor). [nazevedoppgcom@gmail.com](mailto:nazevedoppgcom@gmail.com)
  2. Foto que se tornou símbolo da crise migratória que matou milhares de pessoas do Oriente Médio e da África, que tentavam chegar à Europa para escapar das guerras e da pobreza. (“Foto chocante de menino morto revela crueldade de crise migratória”, 2015)



politicamente, ficou tão conhecida que é apropriada pelos torcedores em diferentes períodos, além de estar nos gestos de quem protesta nas ruas.

Desse modo, o presente artigo objetiva analisar duas imagens do jogador Sócrates, às quais são somados componentes ideológicos ao longo de sua trajetória documental. Busca-se expor o uso destas fotografias como um mediador significativo da narrativa pró-democracia. Para tal, tem-se como linha teórico-metodológica as discussões de Boris Kossoy (2002) acerca das Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.

A fim de atingir aos objetivos propostos, o estudo se organiza em três tópicos que abordam um breve histórico do jogador Sócrates enquanto militante da luta por um Brasil democrático e face pública do movimento Democracia Corinthiana; os apontamentos de Boris Kossoy acerca da estética, memória e ideologia fotográficas; e por fim, a análise de duas fotografias do atleta que voltaram a ser utilizadas e reinterpretadas durante os protestos conhecidos como Jornada de Junho em 2013, e nas manifestações de maio de 2020.

A metodologia utilizada para conduzir o estudo se fundamenta na pesquisa bibliográfica, que consistirá no levantamento teórico acerca dos assuntos abordados; e na proposição metodológica de análise e interpretação das fontes fotográficas (Kossoy, 2002).

Conclui-se que as fotografias de Sócrates seguem acumulando componentes ideológicos a cada apropriação, possibilitando aos receptores, com base em sua bagem cultural, social e política, e na trajetória pessoal do jogador; aferir novos significados e sentidos às imagens, fazendo com que estas atuem de forma contínua como um mediador significativo da luta contra autoritarismos e pró-democracia.

## **2 SÓCRATES: UMA CONEXÃO ENTRE FUTEBOL E POLÍTICA**

Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira nasceu no Pará, em 19 de fevereiro de 1954, entretanto cresceu em Ribeirão Preto. Foi na cidade do interior paulista que Sócrates começou a carreira de jogador de futebol, aos 17 anos, idade com a qual também ingressou na faculdade de medicina. Apesar do destaque como jogador do Botafogo-SP, o meia campista decidiu não abandonar os estudos, e assim que se formou, aos 24 anos, começou a receber propostas de grandes clubes. Negociado com o Corinthians, o Doutor, como ficou conhecido, fez sua estreia em agosto de 1978 (Pires, 2018).

Logo no primeiro jogo, Magrão apresentou uma de suas maiores credenciais dentro de campo, o toque de calcanhar. Ao comentar esta marca característica de Sócrates, Cardoso (2014) destaca que o meia “eliminara o esforço de girar o corpo, erguer a cabeça e fazer o passe, abusando dos toques de calcanhar. O recurso não era uma novidade no futebol, mas a forma como ele o utilizava, com espantosa eficiência e objetividade, sim, era difícil de se ver” (p. 18)

Outra marca registrada do camisa 8 era a comemoração de seus gols com o braço direito erguido e o punho cerrado, revelando sua face fora dos gramados. O gesto é um símbolo de enfretamento e resistência, usado principalmente por movimentos de esquerda, sendo apropriado por diversas causas em períodos distintos, estampando logos de organizações políticas, além de estar sempre presente nos gestos de quem

protesta nas ruas. No entanto, de início, a comemoração não agradava à Fiel Torcida<sup>3</sup>, que esperava vibrações maiores do jogador.

O vibrar da maneira exata [...] continuava a irritar a massa corinthiana. Sócrates passara a comemorar seus gols parado, com o braço direito levantado, o punho fechado e o esquerdo colado junto ao corpo. Era a saudação dos Panteras Negras, o radical partido negro americano, homenageado pelos velocistas dos Estados Unidos Tommie Smith e John Carlos, que a repetiram no pódio das Olimpíadas de 1968 para protestar contra o racismo e acabaram expulsos dos Jogos. Sócrates, ironicamente, por causa do gesto, seria quase expulso pela torcida, formada historicamente por pessoas de baixa renda, muitas delas negras. (Cardoso, 2014, p. 49)

Mesmo sendo contrário ao modelo de jogador imaginado pela torcida, que dá carrinho<sup>4</sup> em campo e comemora escalando o alambrado, o Doutor superou as dificuldades e se tornou ídolo da Fiel, ditando o ritmo no meio de campo da equipe corinthiana.

Fora das quatro linhas, Sócrates Brasileiro, nome dado devido à intelectualidade e patriotismo de seu pai, com quem também aprendeu o que significava ditadura, era um militante da luta pelo Brasil democrático. Durante a sua juventude, nas décadas de 70 e 80, o País vivia sob ditadura militar, enquanto o Corinthians, tendo o Doutor como um dos líderes, vivenciava a Democracia Corinthiana. Fundado em 1981, o movimento exaltava o desejo popular pela volta da democracia. Martinez (2010) afirma que “em um período difícil de ditadura militar, quando não era permitido falar, pensar ou até mesmo sonhar, o Corinthians

---

3. Alcunha que acompanha a torcida corinthiana.

4. Lance em que o jogador se atira no chão, projetando as pernas à frente, buscando tirar a bola do adversário.

mostrou que era possível viver em um mundo livre” (p. 167). O autor complementa, ao relatar que

a Democracia Corinthiana tinha como princípio básico a igualdade em todos os sentidos, ou seja, era exatamente aquilo que todo brasileiro sonhava para o país mas só conseguia enxergar de fato dentro dos limites do Parque São Jorge. No movimento, tudo era votado: contratações, dispensas, escalas da equipe, concentrações, viagens, enfim, tudo que fosse de interesse geral do grupo passava pelo crivo da ‘Democracia Corinthiana’ (Martinez, 2010, p. 168).

Ao abordar o assunto, Cardoso (2014) afirma que o mais impressionava à época não era a boa campanha que o Corinthians fazia em campo, mas sim a revolução que estava em curso fora dele. “O novo modelo partia do princípio de que o futebol, o mais democrático dos esportes, com torcedores de todas as classes sociais, deveria dar o exemplo e não ser administrado de forma arcaica, ditatorial, levando em conta a opinião de um ou outro dirigente” (Cardoso, 2014, p. 76).

A Democracia Corinthiana não se limitava apenas a reestruturar o clube. Ainda de acordo com Cardoso (2014), o movimento deixara as dependências do Parque São Jorge para se tornar a mais importante mobilização de atletas da história do futebol brasileiro. A DC buscou ser partidária da retomada democrática no Brasil estampando nas camisas do time a logo criada por Washington Olivetto, além de campanhas como ‘Dia 15 vote’, realizada próximo ao dia 15 de novembro de 1982, que marcaria a primeira eleição direta para o governo dos estados. Outro fato marcante ocorreu na final do Campeonato Paulista de 1983, durante a campanha das Diretas Já, quando o time entra em campo com uma

faixa com os dizeres ‘Ganhar ou perder, mas sempre com democracia’ (Silva, 2018).

Sócrates, face pública do movimento dos jogadores que influía nos rumos do Corinthians, militava também fora de campo, na campanha pelas Diretas Já. No último comício das Diretas, no Vale do Anhangabaú, o camisa 8, que já vinha sendo sondado por clubes da Itália, prometeu que caso a proposta da emenda constitucional Dante de Oliveira fosse aprovada, instituindo o voto direto para presidência, ele ficaria no Brasil. A PEC não foi aprovada, o Doutor se transferiu para a Fiorentina, e a Democracia Corinthiana aos poucos perdeu força, terminando em 1985 (Silva, 2018).

No documentário Democracia em Preto e Branco, ao comentar a sua militância na campanha pelas Diretas Já, Sócrates afirma ter se sentido como um porta-voz do povo brasileiro, passando a ser quase que um compromisso consigo mesmo, e ao falar sobre a promessa de não deixar o país caso a PEC fosse aprovada, completa:

É difícil descrever o que a gente sente quando está tomado pela emoção. Muito difícil. Quer dizer, na verdade a gente passa a sentir as coisas numa amplitude exagerada. Tudo é exagerado. É como se estivéssemos sempre prestes a chorar, prestes a se entregar a alguma coisa. Eu acho que foi basicamente isso, quer dizer, eu flutuei. Flutuei o tempo todo, passei aquilo que era o que eu tinha na mão. Segundo o Juca Kfoury fala, eu fui o único que arriscou alguma coisa. O que eu tinha na mão era aquilo lá. Eu queria demonstrar esse meu sentimento, o meu credo naquilo que eu pretendia para o meu povo (Sócrates, 2014, como citado em Silva, 2018).

Além da participação em comícios, Sócrates também foi ativo na política partidária. Como ressaltam Soares e Zago (2019), quando filiado

ao Partido dos Trabalhadores (PT), o Doutor foi apoiador de Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições para governador de São Paulo, em 1982, para deputado federal, em 1986 e para Presidente da República, em 1989.

Dentro dos gramados, a passagem pela Fiorentina foi breve, não se adaptando aos treinamentos pesados e aos padrões italianos. Logo em sua apresentação, Sócrates encontrou adversidades. O meia chegou ao estádio Comunale, onde seria apresentado a diretores, conselheiros e a um grupo de torcedores, de jeans, tênis e a camisa da Fiorentina, figurino que não condizia com os padrões estabelecidos pelo clube (Cardoso, 2014).

Em depoimento a Cardoso (2014), Waldemar Pires, presidente do Corinthians na época, conta como aconteceu a apresentação do meia.

Sócrates não fez a mínima questão de agradar aos Pontello [...] Abriu o vitral e o Sócrates surgiu fazendo o famoso gesto, com o braço direito levantado e a mão fechada – gesto que na Itália costumava ser feito pelos militantes do PCI, o Partido Comunista Italiano, O Ranieri ficou branco. Puxou imediatamente Sócrates para dentro de novo e o repreendeu. “Se quer saudar a torcida, levante os dois braços. Não faça mais isso”. O Sócrates virou-se pra mim e disse, dando risada: “Agora é que eu vou fazer toda hora”. Naquele momento eu tive a certeza: “Vai dar merda.” (Pires, como citado em Cardoso, 2014, pp. 122-123).

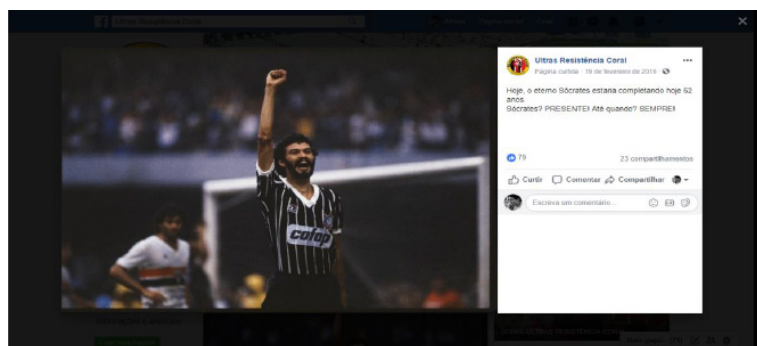
Voltando ao Brasil o meia atuou pelo Flamengo, Santos e encerrou a carreira no mesmo clube em que iniciou, o Botafogo-SP, em 1989, já com 35 anos. Sócrates foi ainda treinador do clube que o revelou para o futebol, além de treinar a LDU do Equador e a Cabofriense. Fora das quatro linhas, Magrão foi ainda articulista da revista Carta Capital, do

jornal Agora São Paulo e comentarista esportivo do programa Cartão Verde da TV Cultura (PIRES, 2018).

Ainda em 1983, Sócrates declarou que queria morrer em um domingo e com o Corinthians campeão. Em 2011, o Doutor sofreu uma hemorragia digestiva e faleceu aos 57 anos, em 4 de dezembro, no mesmo domingo em que o Corinthians conquistou o seu quinto título de Campeonato Brasileiro. Naquela tarde, antes da partida contra o Palmeiras, jogadores e torcedores presentes no Pacaembu homenagearam o Magrão erguendo os punhos cerrados para o alto, como ele comemorava os seus gols.

### Figura 1

*Torcida Ultras Resistência Coral, do Ferroviário –CE, comemora o aniversário de Sócrates*



Soares e Zago (2019)

Além do gesto, a imagem de Sócrates é apropriada em pautas ideológicas não só por torcedores corinthianos. Soares e Zago (2019) apontam em sua pesquisa, padrões que mostram o camisa 8 como ator importante em publicações de torcidas organizadas antifascistas na rede social Facebook. Tal fato representa uma quebra de paradigma, uma vez

que no futebol a paixão é direcionada a um clube, gerando rivalidades, entretanto, a imagem de Sócrates consiste em uma conexão comum que une os discursos antifascistas. Das 15 torcidas analisadas pelos autores, 11 utilizavam de alguma forma passagens da vida do atleta e/ou sua imagem para propagar ideias, como ilustra a figura 1.

Ainda de acordo com Soares e Zago (2019), ao abordarem nas publicações o aniversário de Sócrates, estas torcidas antifascistas fazem da data um evento marcante para os seguidores envolvidos nessa rede. Assim, é possível aferir que Sócrates está presente na rotina dos torcedores antifascistas como um exemplo a ser seguido.

A fim de elucidar acerca das construções ideológicas materializadas nas fotografias de Sócrates, o tópico seguinte aborda as discussões de Boris Kossoy (2002) sobre as Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.

### **3 PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS**

Para Mauad (1966) a fotografia consiste em uma mensagem que se elabora através do tempo por meio de dois vieses, como imagem/monumento e como imagem/documento, resultando tanto num testemunho direto quanto indireto do passado. Segundo a autora, enquanto imagem/monumento, a fotografia compreende um símbolo, estabelecida como única imagem a ser perpetuada para o futuro. Já como imagem/documento, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada que nos informa sobre determinados aspectos daquele passado.

Boris Kossoy (2002), por sua vez, ao abordar a fotografia enquanto documento, afirma que o que temos na imagem fotográfica é um



documento criado, construído. Para este autor, a fotografia é, antes de mais nada, uma representação a partir do real, que no entanto, devido à materialidade do registro, “no qual se tem gravado na superfície fotossensível o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um documento do real, uma fonte histórica” (p. 31).

Kossoy (2002) busca então identificar os componentes estruturais de uma fotografia, que são seus elementos constitutivos e suas coordenadas de situação.

Tratam-se dos componentes que a tornam possível, isto é, materialmente existente no mundo: o assunto que é objeto de registro, a tecnologia que viabiliza tecnicamente o registro e o fotógrafo, o autor quem, motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, processo este que configura a expressão fotográfica. Tal ação ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico espaço e tempo, suas coordenadas de situação (Kossoy, 2002, pp. 25-26)

Desse modo, o espaço e o tempo implícitos no documento fotográfico pressupõe um contexto histórico com suas características específicas, sociais, econômicas, políticas, culturais, entre outras. Assim, a fotografia informa e também enforma uma determinada visão de mundo.

Neste contexto, Kossoy (2002) afirma que a fotografia possui duas realidades. A primeira é o próprio passado. “A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto deste assunto no momento do ato do registro” (p. 36). Segundo este autor,

toda imagem fotográfica contém em si, internamente, uma história invisível fotograficamente e inacessível fisicamente. Esta é a sua realidade interior, complexa e abrangente, e que se confunde com a primeira realidade em que se originou.

A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (seria o momento em que o referente reflete a luz que nele incide sobre a chapa sensível e a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce). Findo o ato a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade (Kossoy, 2002, pp. 36-37).

A segunda realidade é a do assunto representado, independente do suporte no qual esta imagem esteja gravada. O assunto representado consiste, então, no fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, configurando o seu conteúdo explícito, sua realidade exterior. Dessa forma, a segunda realidade consiste na realidade fotográfica do documento. “Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida sobre outro suporte ou meio (fotográfico, impresso sob diferentes formas, eletrônico etc.), será sempre uma segunda realidade” (Kossoy, 2002, p. 37).

Ainda de acordo com Kossoy (2002), essa construção de realidade se dá com base em mecanismos internos da produção e da recepção das imagens. Estes mecanismos, por sua vez, são identificados por dois processos: de construção da representação, que tange a produção da obra fotográfica propriamente dita; e o processo de construção da interpretação, que se refere à recepção da obra fotográfica por parte

dos diversos receptores, e suas diferentes leituras em determinados momentos da história.

A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos. (Kossoy, 2002, p. 44)

Nesse sentido, Mauad (1966) ressalta a fotografia como um jogo de expressão e conteúdo que envolve três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor.

Cada um destes três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um locus de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito transindividual cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido. (Mauad, 1966, p. 80)

Quem também discorre acerca da recepção da imagem é Garcia (2019), destacando que, devido as novas leituras e reinterpretações, as fotografias continuam a enriquecer-se, assegurando ainda uma sobrevivência aos elementos anteriores. Assim, interpretar uma imagem remete à aprendizagem acerca da situação fotografada, e à obtenção de diferentes significados instituídos social e temporalmente à fotografia.

Dessa forma, recorre-se novamente a Kossoy (2002), que afirma que ao ser representado na imagem, o assunto se transfigura em um

novo real, interpretado e idealizado, ou ainda, em outras palavras, ideologizado. Para este autor, a realidade passada, a realidade do assunto no seu contexto espacial e temporal, é fixa, imutável e irreversível. Já a fotografia, o registro criativo daquele assunto, a segunda realidade, “é também fixa e imutável, porém sujeita à múltiplas interpretações” (p. 47).

Para Kossoy (2002), na mente do receptor, a imagem fotográfica ultrapassa o fato que representa. O autor ressalta ainda que, para as diferentes ideologias, a imagem fotográfica sempre consistiu em um poderoso instrumento de veiculação de ideias e consequente formação e manipulação de opinião, “particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação” (p. 20).

Dessa forma, o tópico seguinte objetiva analisar as imagens do jogador Sócrates enquanto fotografias às quais são somadas componentes ideológicos à cada reinterpretação. Acredita-se que, ao serem apropriadas, estas fotografias passam a ser usadas como um mediador significativo da luta contra autoritarismos e pró-democracia.

#### **4 APROPRIAÇÕES E REAPROPRIAÇÕES DAS FOTOGRAFIAS DE SÓCRATES**

Desde 2013, quando ocorreram os protestos conhecidos como Jornadas de Junho, o Brasil vivencia períodos de crise política e ideológica. Durante esse tempo aconteceram diversos fatos que contribuíram para a instabilidade no cenário político e social do País, como o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a eleição à presidência do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro, e mais recentemente os protestos de

maio, contra o atual presidente e envolvendo pautas como antirracismo e antifascismo.

## Figura 2

### *Estátua de Sócrates na Arena Corinthians*



Reprodução / Instagram do Corinthians (2019) (<https://www.instagram.com/corinthians/?hl=es>)

Por seu papel como um dos líderes da Democracia Corinthiana e sua trajetória fora de campo, participando ativamente da vida política brasileira na década de 1980, Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira se tornou um exemplo de cidadão e representante dos ideais das torcidas antifascistas, visto como validador desta luta. Ademais, por vezes, a imagem do Doutor foi apropriada como ilustração a posicionamentos políticos em momentos de crise.

Um exemplo aconteceu no dia 31 de março de 2019, data que marcou os 55 anos do Golpe Militar de 64. O Sport Club Corinthians Paulista, clube no qual se consagrou, fez uso em seu perfil no Instagram, da imagem do jogador Sócrates para celebrar a Democracia Corinthiana, como ilustra a figura 2.

### Figura 3

*Logo Movimento Antifa 82 BH*



Antifa 82 BH (2020)

Já em maio de 2020, o Doutor se torna o rosto do coletivo Antifa 82 BH<sup>5</sup> (Figura 3), fundado pelo movimento de torcedores corinthianos na capital mineira, a Fiel BH, com o objetivo de lutar por pautas de viés democrático, antirracista e antifascista.

Assim, tentaremos verificar as construções ideológicas que perpassam as fotografias do doutor Sócrates, tendo como objeto de estudo duas

---

5. Perfil do movimento no Instagram: <https://www.instagram.com/antifa82bh/?hl=pt-br>

em particular. Para tal, utiliza-se a proposição metodológica de análise e interpretação das fontes fotográficas (Kossoy, 2002). O método em questão divide-se na Análise Iconográfica, onde realiza-se uma arqueologia do documento fotográfico, e na Interpretação Iconológica, ponto relevante para a presente pesquisa, na qual a investigação vai além da fotografia, incluído os círculos das ideias e a esfera das mentalidades.

Kossoy (2002) elucida que a Interpretação Iconológica é composta por dois caminhos básicos: resgatar a história própria do assunto; e buscar a desmontagem das condições de produção, o processo de criação que resultou na representação em estudo. “Busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica” (Kossoy, 2002, p. 60).

#### **Figura 4**

*Sócrates comemora gol com gesto marcante*



Super Interessante (2011)

A primeira fotografia a ser analisada consiste no registro de Sócrates comemorando o gol da vitória sobre o São Paulo, na primeira partida das finais do Campeonato Paulista de 1983 (Figura 4). A foto em questão, segundo o site oficial do clube, é de autoria de Irmo Celso, e se trata de uma das fotos do camisa 8 mais reapropriadas, sendo reutilizada pelo próprio clube em comemorações do aniversário de Sócrates, ou por perfis de torcidas antifascistas como ilustra a figura 1 do presente artigo, entre outros usos.

### **Figura 5**

*Reinterpretação da imagem de Sócrates*



Corinthians. (2013, junho 18). Bom dia, República! [Twitter]. <https://twitter.com/Corinthians/status/346979353734807553>

No entanto, para análise optou-se pelo emprego feito pelo Sport Club Corinthians Paulista em seu perfil na rede social Twitter, em 18 de junho de 2013. A data em questão foi uma terça-feira, um dia após a manifestação que levou mais de 200 mil pessoas às ruas de nove capitais brasileiras. Os protestos foram contra o aumento no preço de tarifas de



transporte, e incluíam críticas aos gastos com a construção de estádios para a Copa do Mundo de 2014 e à corrupção (PORTAL EBC, 2013).

O Corinthians decide então homenagear Sócrates, e saúda a sua torcida, no dia seguinte, com a já citada fotografia, acrescida dos dizeres ‘Bom dia, república!’, como ilustra a imagem a seguir. Dessa forma, o clube do Parque São Jorge recorda a face democrática do jogador.

Para Mauad (1996), é a competência de quem olha que fornece significados à imagem, e esta compreensão se dará a partir de regras culturais. Ainda segundo a autora, a ideia de competência do leitor pressupõe que este, “na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais” (p. 81). Desse modo, a compreensão da imagem fotográfica pelo receptor se dá em dois níveis:

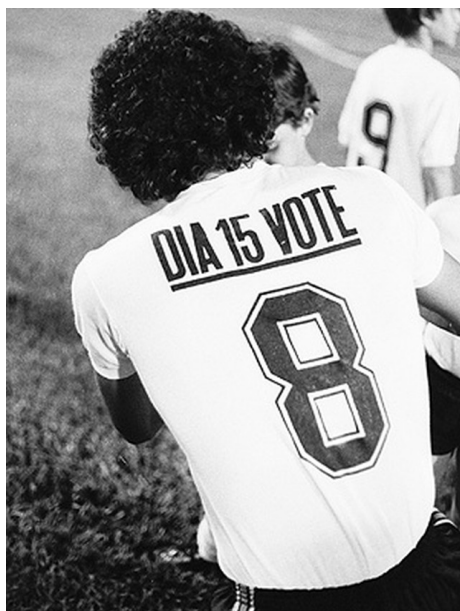
nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas (Mauad, 1996, p. 81).

Assim, é possível afirmar que, ao publicar a imagem em uma de suas redes sociais, o Corinthians a destina a seus seguidores, em sua maioria torcedores corinthianos, aos quais pressupõe-se que conheçam a história de Sócrates e da Democracia Corinthiana, para que então entendam a mensagem a ser passada pelo clube, que neste momento soma à figura de Sócrates e ao seu gesto de comemoração dos gols, componentes ideológicos relacionados à democracia.

A segunda fotografia a ser analisada como exemplo das construções ideológicas materializadas nas imagens de Sócrates, consiste em uma foto do jogador dando autógrafa a um torcedor após a partida contra o Juventus pelo Campeonato Paulista, em novembro de 1982 (Figura 6). Na ocasião, a camisa do Corinthians estampava a campanha ‘Dia 15 vote’, conforme descrito no primeiro tópico do presente trabalho.

### **Figura 6**

*Sócrates dá autógrafa a torcedor*



Ag Estado (1982). Terceiro Tempo. (2015, fevereiro 19). Sócrates – Ex-meia do Corinthians. Recuperado de <https://terceirotempo.uol.com.br/que-fim-levou/socrates-1650>

Entre outras oportunidades, a fotografia volta a ser reinterpretada em junho de 2020 pelo movimento Antifa 82 BH. Na ocasião das já referidas

manifestações de maio, o coletivo antifascista convoca para protesto contra o presidente Jair Bolsonaro, a acontecer em Belo Horizonte, no dia 21 de junho. Como os atos vinham ocorrendo a cada domingo desde o mês anterior, o movimento altera os dizeres da campanha para eleição direta para governadores em 1982, e pede que no dia 21 os manifestantes voltem às ruas, como ilustra a imagem a seguir.

### **Figura 7**

*Reinterpretação da imagem de Sócrates*



Antifa 82 BH (2020)

Novamente recorre-se a Mauad (1996), para quem as fotografias, em um processo de constante vir a ser, “recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente” (p. 82). Exatamente o que acontece com a fotografia de Sócrates quando apropriada pelo coletivo Antifa 82 BH convocando a população não mais para ir às urnas votar, mas para voltar às ruas e protestar.

Da mesma forma que na foto analisada anteriormente, o receptor entra em contato com este presente/passado e investe a imagem de sentido, um

sentido diferente daquele anterior, com base no contexto desta época. Desse modo, é possível aferir que cada imagem possui um núcleo de significados sociais e culturais, que podem ser acumulados com o tempo, e que possibilitam seu entendimento. Percebe-se ainda que, pelo fato das imagens se referirem a um indivíduo conhecido, elas acabam também por serem compostas pelos significados de suas histórias pessoais e pelos sentidos mobilizados no momento de execução da fotografia.

Como destaca Kossoy (2002), “a autonomia da imagem fotográfica permite transplantes de seus conteúdos para os mais diferentes e, por vezes, inusitados contextos” (p. 76). Este autor acrescenta ainda que, dessa forma, as fotografias “não apenas nascem ideologizadas, como seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo de sua trajetória documental” (p. 76).

Assim, a cada reapropriação das fotografias de Sócrates, ocorre a inserção de novos fatos e elementos inerentes ao momento atual, sem abandonar as características do passado. Ao relembrar o que aconteceu, construímos novos significados para a imagem, fazendo com que esta funcione como mediadora de uma narrativa atual para um fato antigo, colaborando para a construção de novos sentidos sobre o que já havia sido construído.

## CONCLUSÕES

Vivenciamos um cenário no qual a imagem tem sido cada vez mais utilizada como forma de comunicação, o que faz com que a análise e discussão acerca da interpretação desta linguagem se configure como de

extrema importância. Por entender as fotografias como mediadoras de um mundo simbolicamente construído, o presente trabalho teve como objetivo explicitar as construções ideológicas materializadas nas fotos do jogador Sócrates.

Foi possível aferir que a imagem de Sócrates é constantemente reapropriada pelo clube onde se consagrou, o Corinthians, e por seus torcedores, como símbolo da luta por democracia, devido à sua trajetória pessoal. Assim, a hipótese de pesquisa se confirma, explicitando que as fotografias do Doutor atuam de forma contínua como um mediador significativo da luta contra autoritarismos e pró-democracia.

Observa-se que ao serem reutilizadas, levando em conta o contexto social e político, as fotos acumulam novos significados e sentidos, atualizando seu potencial informativo, e evitando que, como destaca Kossoy (2002), essas imagens permaneçam estagnadas e constituam meras ilustrações do passado. Ademais, comprova-se que cada foto carrega significados insituídos social e temporalmente. Sócrates, que já era tido como símbolo da luta pró-democracia, é atualmente também face da luta antifascista e antirracista.

Desse modo, conclui-se que as fotografias de Sócrates seguem acumulando componentes ideológicos a cada apropriação, fazendo com que os receptores invistam as imagens de sentidos diferentes a cada uso, sem desprezar as características do passado, as transformando assim, em mediadoras de uma narrativa contemporânea.

## REFERÊNCIAS

Antifa 82 BH. (2020, junho 3). Logo [Instagram]. Recuperado de [https://www.instagram.com/p/CA\\_IIACHJ7Q/](https://www.instagram.com/p/CA_IIACHJ7Q/)

Antifa 82 BH. (2020, junho 19). *Dia 21 Volte!* [Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CBnjRx7F3Ka/>

Cardoso, T. (2014). *Sócrates: A história e as histórias do jogador mais original do futebol brasileiro* (1a ed.). Objetiva.

Corinthians. (2013, junho 18). *Bom dia, República!* [Twitter]. Recuperado de [https://twitter.com/Corinthians?ref\\_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor](https://twitter.com/Corinthians?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor)

Corinthians. (2019, março 31). Democracia Corinthiana [Stories Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/corinthians/?hl=es>

EBC. (2013, junho 17). Protestos reúnem mais de 200 mil pessoas em nove capitais. Recuperado de <https://www.ebc.com.br/cidadania/2013/06/protestos-reunem-mais-de-200-mil-pessoas-em-nove-capitais>

Foto chocante de menino morto revela crueldade de crise migratória. (2015, setembro 2). Recuperado de <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>

Garcia, S. N. (2019). *A Imagem e seus Locais de Permanência: de O Bordel sem Pareses, e McLuhan, para a História e Memória, de Le Goff, e na Nova Visualidade das Mídias Sociais*. In I. Gordillo, J. Barcellos, D. Bressan & D. Rossi (Orgs.), *Perspectivas imagéticas* (pp. 31-47). Ria Editorial.

Kossoy, Boris. (2002). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. (3a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.

Mauad, A. M. (1996). *Através da imagem: Fotografia e história interfaces*. Revista Tempo, 1(2), 73-98. Recuperado de <https://pt.scribd.com/document/107167349/Atraves-da-Imagem-Fotografia-e-Historia-Interfaces>

Pires, B. (2018, agosto 20). *Sócrates, de aposta corintiana a ícone da democracia* [El País]. Recuperado de [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/07/deportes/1533651082\\_702246.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/07/deportes/1533651082_702246.html)

Silva, E. (2018, junho 29). *Democracia em Preto e Branco* [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ydj0Wb4ylLo>

Soares, A. R., & Zago, L. F. (2019). O uso da imagem de Sócrates e a pedagogia do antifascismo das torcidas organizadas [Trabalho apresentado em congresso]. VIII Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, Porto Alegre, RS, Brasil. <https://www.2019.sbece.com.br/site/anais2?AREA=7>

Super Interessante. (2011, abril 18). *O que foi a Democracia Corinthiana*. <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-democracia-corinthiana/>

# O CINEMA DE HERÓIS COMO EXPRESSÃO DE VALORES SOCIAIS: “PANTERA NEGRA”, PANDEMIA E DISTINÇÃO DE CORPOS NEGROS

*Vanessa da Costa Gonçalves Dias Coimbra<sup>1</sup>*

## INTRODUÇÃO

*Pantera Negra* (título original: *Black Panther*), lançado em fevereiro de 2018, foi o 18º filme do Universo Cinematográfico Marvel (UCM) e, atualmente, possui a 12ª maior bilheteria da história do cinema, com mais de 1,35 bilhão de dólares arrecadados. O filme, composto de produção e elenco majoritariamente negros, foi sucesso de público e de crítica no mundo inteiro, e quebrou diversos recordes durante as semanas em que esteve em cartaz, tais quais: maior abertura (arrecadação de estreia) de um filme solo de super-heróis; maior bilheteria para um filme solo de super-heróis; maior bilheteria de um filme com diretor, roteirista e elenco majoritariamente negro; filme mais comentado da história do Twitter; filme de super-heróis mais bem-avaliado pelo agregador de críticas Rotten Tomatoes, entre outros.

---

1. Mestranda em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Discente na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Comunicação (ECO), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM). [vanessacostadias@gmail.com](mailto:vanessacostadias@gmail.com)



Recentemente, após a morte brutal de George Floyd<sup>2</sup> nos Estados Unidos, ocorrida durante a pandemia de COVID-19, questões sociais levantadas pelo filme voltaram à tona, como o extremo policiamento e encarceramento da população negra.

Com tamanho alcance de público e de crítica, o filme dividiu opiniões acerca da importância da representatividade racial e de gênero, por um lado, e, por outro, da apropriação do discurso de questões sociais pelo capital hollywoodiano, conforme veremos mais à frente.

Este artigo buscará articular e relacionar essas diferentes abordagens aparentemente críticas, assumindo a hipótese de que o investimento financeiro na produção deste filme obtém o esperado e elevado retorno lucrativo justamente porque dialoga com sentimentos, desejos, visões de mundo, lugares comuns já difundidos na sociedade ou em parte dela, visões ou sentimentos estes que o filme pode contribuir para reforçar mas que, por outro lado, respondem positivamente, isto é, acriticamente, às finalidades lucrativas dos investidores, logo vão ao encontro, não somente econômico, mas também político-ideológico, do capital. Essa leitura será possível na medida em que adotemos, nesse exame, os fundamentos epistemológicos, teóricos e metodológicos da economia política em estreito diálogo com teorias de comunicação e semiótica, estas conforme o tronco descrito por Sfez (2007) como “expressivo”.

---

2. George Floyd foi um afro-americano de 46 anos, contagiado com o novo coronavírus, que morreu estrangulado numa abordagem truculenta de um policial branco. Despedido do trabalho de segurança como consequência da pandemia, Floyd foi abordado por tentar comprar um produto de supermercado utilizando uma nota de 20 dólares, supostamente falsa. O policial, de nome Derek Chauvin, ajoelhou-se sobre o pescoço de Floyd por 8 minutos e 46 segundos e, mesmo após o desfalecimento deste, Chauvin não efetuou nenhuma tentativa de ressuscitação e manteve seu joelho sobre o pescoço de Floyd durante a tentativa de reanimação pelos socorristas.

## A COMUNICAÇÃO EXPRESSIVA

Para Anthony Wilden, sociólogo britânico e autor ciberneticista, a mente é um lugar de relações semióticas, isto é, de relações sociais que se expressam pelas mediações semióticas próprias do ser humano. Entendemos assim que não caberia separar o sujeito pensante de seu ambiente que é, ao mesmo tempo, constitutivo do sujeito e construído por ele – a realidade, tal como o indivíduo social a percebe e interpreta, não será um reflexo mas antes uma construção social na relação do sujeito com seus contextos e circunstâncias.

O processo de construção do real se desenvolveria, numa lógica dialética de mudanças e permanências, através de vínculos e hierarquias lógicas conforme propõe Wilden (2001). Segundo o autor:

A perspectiva [comunicacional] deve não só reconhecer-se como participante nas relações sistema-ambiente que analisa, como também reconhecer as suas origens no ecossistema econômico do interior do qual saiu. [...] Deve ser capaz de atingir um outro nível [...] no qual ela procura comunicar não apenas a propósito do sistema a que pertence, mas também acerca das suas próprias relações com tal sistema. (Wilden, 2001, p. 147)

Quando o ciberneticista menciona a questão de “níveis” ele aponta para algo que denomina “tipificação lógica dos vínculos”, uma espécie de ordem “hierárquica” que delimita, em diferentes níveis quantitativos/qualitativos, a liberdade semiótica de qualquer indivíduo em suas relações sociais.

A abordagem de Wilden (2001) converge para o conjunto de teorias que, epistemologicamente, Sfez (2007) denomina “comunicação

expressiva” – com sua noção de trocas incessantes entre o meio e o indivíduo –, em contraste à “comunicação representativa”. Esta contempla uma visão cartesiana baseada no conhecido modelo linear *emissor/canal/receptor*:

O modelo [da comunicação representativa] é estocástico, atomístico, mecanicista. Estocástico, porque é passo a passo que a comunicação se faz, nesse momento aqui e por conta desse objetivo. Atomístico, porque a comunicação põe em presença dois sujeitos, átomos separados e indivisíveis. Mecanicista, em razão da linearidade do esquema de transição, que é uma máquina. (Sfez, 2007, p. 33)

Já a abordagem expressiva entende que a complexidade das sociedades contemporâneas é expressa de maneira circular e não linear. Com isso, não haverá mais “emissores” distintos de “receptores”, mas “emissores-receptores”, ou polos de comunicação: todo emissor é imediatamente receptor, todo receptor é imediatamente emissor, entendendo-se a relação imediata aí em termos dialéticos, não, obviamente, temporal ou espacial. Ao mesmo tempo, essa relação é mediada pelas condições, sobretudo socioculturais, da própria relação. Se a mente do sujeito, imersa em relações sociais, remete-se imediatamente aos códigos da mensagem, pode fazê-lo porque, por sua vez, esses códigos situam-se em distintos planos lógicos expressivos daquelas relações, aos quais a mente deve também se remeter para interagir na mensagem. O imediato se efetua nas mediações culturais do sujeito. “O sujeito faz parte do meio, e o meio, do sujeito. Causalidade circular. [...] Dupla sujeito-mundo, na qual os dois parceiros não perderam totalmente a identidade, mas praticam trocas incessantes” (Sfez, 2007, pp. 105-106).

Portanto, haverá todo um contexto social, com seus grupos e subgrupos, determinando as interpretações aparentemente individuais. Segundo o autor, “o sentido é mais inventado do que recebido” (Sfez, 2007, p. 96), ou seja, os polos de comunicação coparticipam da relação comunicativa produtora de sentidos. O sentido é construído nessa relação. Por isso, essa abordagem é também chamada construtivista.

## **SOCIOLOGIA BOURDIEURIANA**

De origem estruturalista, o pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu também se aproxima dessa abordagem. Segundo Ortiz (1983), para Bourdieu a linguagem é práxis, logo, devemos buscar compreendê-la não apenas em seu aspecto linguístico, como comumente faz a maioria dos linguistas e semióticos, e sim em conjunto com a sua natureza e utilização intrinsecamente sociais, recorrendo às situações que lhe conferem sentido e condicionam a sua manifestação.

Para Bourdieu, diz Ortiz (1983), “na prática, [a palavra] só existe submersa nas situações, [...] os diferentes valores de uma palavra se definem na relação entre o núcleo invariante e os mecanismos objetivos característicos dos diferentes mercados” (p. 159). Bourdieu entende que há socialmente um mercado linguístico (simbólico) tão forte e presente quanto um mercado de bens materiais na medida em que ambos estabelecem uma troca de relações sociais entre si.

Esse mercado organiza-se em hierarquias lógicas, como diria Wilden (2001), cujos vínculos e limiares seriam dados pelo que Bourdieu (2008) conceitua como “capital simbólico” e “locutor legítimo”. Para Bourdieu (2008), o sistema capitalista não permite que

todos tenham o mesmo acesso a determinados produtos e/ou práticas culturais – como teatro, música e cinema – e isso interfere diretamente na distinção entre diversos estilos de vida, ou *habitus*, nas palavras do autor. O conceito de *habitus* consiste em estruturas socialmente construídas que podem coagir a ação e representação dos indivíduos, assim como seus esquemas de ação e pensamento, e, com isso, definir-lhes limites de competência semiótica: os *habitus* são formas culturalmente específicas de ver e viver, de ser e estar no mundo, uma vivência corporal e mental, formas próprias e mais ou menos distintas de diferentes “campos” – na terminologia bourdieuriana – sociais, distinguíveis enquanto fragmentos identitários por motivos dos mais variados, dentre esses, os mais conspícuos sendo sexo (ou gênero), idade, raça (ou etnia), religião, níveis de renda (e práticas de consumo), territórios de moradia, carreiras ou perfis profissionais etc.

Dadas essas muitas distinções que em cada indivíduo podem se intercruzar enquanto identidades, podemos inferir que nossos gostos são sentimentos ou desejos socialmente produzidos e expressos semioticamente, capazes de funcionar em dois sentidos: se por um lado eles nos diferenciam perante determinados grupos e indivíduos, por outro eles operam de maneira a nos identificarmos com outros grupos e indivíduos. Para Bourdieu (2007), “a identidade social define-se e afirma-se na diferença” (p. 164). Seu conceito de identidade é definido a partir das disposições dos *habitus* dentro da estrutura social. Com isso, o poder simbólico de determinados grupos que possuem maior capital social acaba por ditar as “regras” que influenciam no comportamento de sujeitos das classes “dominadas”. Ou seja, nossa identidade seria formada não de maneira individual, e sim através de grupos, da sociedade. E quanto

maior for a legitimidade do “procurador” – aquele que em “sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato” (Bourdieu, 2008, p. 89) – maior a legitimidade de seu discurso.

Bourdieu (2008) ratifica ainda tal fato ao caracterizar o que ele denomina “locutor legítimo”, isto é, alguém que por si próprio tenha o poder de declarar algo ou a quem esse poder tenha sido delegado (o “procurador” sendo, portanto, um “locutor legítimo”). Para o autor: “os locutores desprovidos de competência legítima se encontram de fato excluídos dos universos sociais onde ela é exigida, ou então se veem condenados ao silêncio” (Bourdieu, 2008, p. 42).

Em resumo, poderíamos afirmar que somos sujeitos sociodiscursivos, isto é, inerentemente comunicacionais, e que entendemos que a linguagem – seja ela escrita, oral, visual, audiovisual etc. – responde aos mecanismos da estrutura social em que está inserida. Logo, o cinema e os filmes da Marvel Studios também. Afinal, Marx e Engels já diziam há quase duzentos anos: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante” (Marx & Engels, 2007, p. 47).

## **SUJEITOS SOCIODISCURSIVOS**

Ao compreendermos as relações sociais como processos de produção, troca, distribuição e consumo dos meios de manutenção e desenvolvimento da espécie humana – conforme elas se ajustam aos recursos necessários à sua sustentação e, nisso, são organizadas, inclusive enquanto relações de poder (político, religioso, ideológico etc.),

para assegurar e reproduzir os modos que produzem essa sustentação –, podemos então afirmar que as mídias exercem um papel fundamental na construção de significados sociais (sobre gênero, raça, sexualidade, violência, entre outros), podendo tanto legitimar determinados discursos, quanto silenciar outros.

Destarte, para Bourdieu (1989), todas e quaisquer relações comunicativas são, inevitavelmente, “relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulados pelos agentes” (p. 11). Temos então, diferentes classes engajadas numa relação de luta simbólica de modo a impor “a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (p. 11). Ou seja, ratificar sua legitimidade.

Em última instância, porém, quem legitima, reforça e reproduz todos os discursos “legítimos” é a própria sociedade do espetáculo. Aquele produto, serviço, tendência ou discurso que mereça ser reconhecido como tal terá o seu tempo garantido frente a uma audiência; os outros, ilegítimos perante o capital, e, conseqüentemente, perante o espetáculo, cairão no esquecimento.

Tomando o discurso como exemplo, ocorre então que o simples “falar por falar” não é garantia de uma audiência pronta para escutar. Torna-se necessário que os locutores possuam uma competência legítima nos “universos sociais onde ela é exigida” (Bourdieu, 2008, p. 42). Essa competência, porém, só é conquistada através de um processo de distinção – que provem em grande parte do capital –, no qual a estrutura econômica e social é a maior algoz.

Como o lucro de distinção resulta do fato de que a oferta de produtos (ou de locutores) correspondente a um nível determinado de qualificação linguística (ou de modo mais geral, de qualificação cultural)

é inferior ao que se verificaria se todos os locutores tivessem se beneficiado das condições de aquisição da competência legítima [...], esse mesmo lucro acha-se logicamente distribuído em função das oportunidades de acesso a essas condições, quer dizer, em função da posição ocupada na estrutura social. (Bourdieu, 2008, p. 43)

Temos, assim, que a manifestação da nossa identidade, perpassaria por uma legitimação provinda do capital (simbólico ou literal) e da sociedade espetacular que lhe daria maior visibilidade e aceitação. Guy Debord, crítico marxiano e um dos maiores pensadores da Internacional Situacionista, já afirmava em 1967 que “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (Debord, 1997, p. 10) e, portanto, não se enquadrar dentro desse modelo dominante significaria, consequentemente, transformar-se em um *outsider*, um excluído social.

Entretanto, isso não se configura como algo estanque e permanente. Para Bourdieu (2007), a linguagem funciona como uma estrutura estruturante, e isso significa que é possível operarmos uma modificação dentro desta. Afinal, a linguagem é um código dinâmico.

Diante deste contexto compreendemos, a partir de Bourdieu (2008), que a cultura (os sistemas simbólicos) é uma expressão do mundo social ajustada conforme às estruturas de relações socioeconômicas que, nesta constante disputa de forças, tencionam inculcar na sociedade um sentimento de naturalidade frente ao estado das coisas e, assim, conservar seu poder simbólico.

Como vimos, no entanto, quem ratifica esse estado das coisas seria a própria sociedade, conforme *habitus* e valores econômicos, éticos e estéticos capitalistas que, em síntese, seriam aqueles do “espetáculo”,



nos termos de Debord (1997) e do consumo, segundo Fontenelle (2002). Esta, por sua vez, ao avançar na crítica da espetacularização de Debord, afirma que desses valores alienados surge uma nova “cultura da imagem”, que molda não somente as produções estéticas sob o capitalismo, mas também, segundo a autora, citando Arantes, a nossa percepção imagética acerca do conteúdo exibido:

[As imagens são] voltadas para o consumo, vinculadas ao propósito da distração, do *entertainment*; em outras palavras, são “táteis” e, por isso, requerem um contato “... pragmático, criando hábitos que liberam a nossa atenção, mantida sem esforço...” (Fontenelle, 2002, p. 286).

Assim, a narrativa de um filme, para ser socialmente reconhecida, deverá identificar-se com a realidade do público para a qual se destina. Esse público, também ele emissor-receptor, reconhecerá e reforçará, por sua vez, a legitimidade do “procurador” – aquele que fala em nome do público –, enquanto detentor legítimo do capital simbólico que autoriza sua fala (e reforça seu capital e poder financeiro).

Portanto, dado que o indivíduo faz parte do mundo e o mundo faz parte do indivíduo, a assimilação social de um produto cultural – que teria a obtenção de altos lucros como motivação básica – se dá justamente porque produz seus significados ou valores semânticos a partir daquilo que extrai ou pode extrair dos significados ou valores semânticos já latentes, como *habitus*, da própria sociedade, ou de boa parte dela.

## **RACISMO, PANDEMIA E DISTINÇÃO**

Em momentos de exceção – como a atual pandemia de COVID-19 – é possível observarmos que o debate acerca de relações estruturais,

como o racismo, torna-se mais urgente e evidente. A crise recente, gerada pelo novo coronavírus, por tratar-se, principalmente, de uma crise de saúde, ou seja, de uma área mais técnica – como a biomedicina, a microbiologia etc. –, é encarada com seriedade e, na maioria dos casos, respeito por boa parte da população. Dados que apontam à mortalidade de populações idosas e imunodeficientes são pouco contestados pelo senso comum e podem se tornar valiosos *insights* para futuras políticas públicas sanitárias, de saneamento, de IDH, entre outras.

Entretanto, quando extrapolamos o debate para a área de humanas, apontando as subjetividades deste tempo de crise, a receptibilidade por parte da sociedade é, muitas vezes, inferior, rejeitando-o com argumentos negacionistas – que também ocorrem na área de saúde, porém com menos frequência devido ao materialismo dos dados analisados –, principalmente, em países cuja esfera política encontra-se extremamente polarizada, como Brasil e Estados Unidos.

Fatores como estresse em tempos de isolamento social, expectativa em relação ao tempo de isolamento<sup>3</sup> e revoltas subsequentes – como a vista na Sérvia – são exemplos de manifestações que não podem ser compreendidas somente através do âmbito sanitário.

Outro exemplo de manifestação que teve seu debate amplificado durante a pandemia foi a distinção de populações socioeconomicamente vulneráveis. Em seu texto *Sobre a pandemia: primeiro ensaio da quarentena*, Marcio Tavares D’Amaral, professor emérito da Escola de Comunicação da UFRJ, abordou o assunto com bastante sensibilidade:

---

3. Sobre isso ler: Bezerra, Silva, Soares, & Silva (2020)

“Quem puder, fique em casa”, nos dizem. Nós podemos. Os ‘essenciais’ não podem. Os que dependem de sair para manterem a vida apenas por mais um dia, um dia de cada vez, também não podem. Os que vivem aglomerados porque aglomerado é o seu espaço de vida não conseguem desaglomerar. Contagiam-se pela pobreza. Não é culpa do vírus. (D’Amaral, 2020, p. 04)

O debate ganha novas proporções ao considerarmos o racismo estrutural, bem como novos vieses ao acrescentarmos a prática do capital, como sistema econômico vigente, de cooptar a narrativa de lutas sociais.

No âmbito do entretenimento cinematográfico, enquanto alguns veem o sucesso de *Pantera Negra* com bons olhos, como um marco de representatividade racial e de gênero em filmes *blockbusters* ou até mesmo como “uma declaração de amor para todos nós”, segundo Fábio Kabral (2018)<sup>4</sup>, há também quem o veja como uma apropriação das lutas sociais pela indústria cultural. Por indústria cultural entendemos, nos termos de Adorno e Horkheimer (1995), os processos de reificação e padronização industrial da cultura visando reproduzir, no tempo livre ou de lazer do trabalhador, suas condições pouco criativas de atividade laboral.

Passado, porém, mais de meio século desde a crítica de Adorno e Horkheimer (1995), estando a vida cultural na sociedade capitalista definitivamente mediatizada e espetacularizada por aparatos empresariais que comandam os meios humanos e tecnológicos de produção, o conceito, sem perda, contudo, de seu potencial heurístico, deve ganhar

---

4. Fábio Kabral é um pesquisador e escritor afrofuturista. A afirmação supracitada é o subtítulo de seu texto que viralizou nas redes sociais brasileiras, na semana seguinte ao lançamento do filme, sendo replicado em diversos sítios dedicados ao movimento negro.

uma expressão plural, como sugere Hesmondhalgh (2013), professor e pesquisador da Universidade de Leeds:

Em outras palavras, precisamos de perspectivas sensíveis ao poder potencial das indústrias culturais, como produtoras de textos, como sistemas para gerenciamento e marketing do trabalho criativo e como agentes de mudança. Também precisamos de uma combinação de abordagens capazes de fornecer uma análise das duas partes do termo ‘indústrias culturais’: a parte da ‘cultura’ e a parte das ‘indústrias’. (Hesmondhalgh, 2013, p. 38)

Em uma sociedade na qual a indústria cultural tende a moldar as subjetividades, práticas e comportamentos cotidianos numa direção cada vez mais homogeneizada pelos códigos mercantilizados do espetáculo (Debord, 1997) e do consumo (Fontenelle, 2002), o retorno financeiro, principalmente em grandes produções hollywoodianas, é o fim primeiro e último da produção cinematográfica.

A mídia<sup>5</sup>, como mediadora/moduladora de desejos, não pode ignorar as demandas sociais, dentre elas as relacionadas à representatividade racial e de gênero, fortalecimento das identidades negra, feminista, LGBTQ+ etc., pois deve ir ao encontro dos valores de seus expectadores, sejam estes culturais ou mercadológicos ou, o que é mais comum atualmente, ambos. Logo, um dos fatores que determinam o sucesso de público de uma obra é a sua opção por dar visibilidade a temas que expressam valores da audiência a ser alcançada, ao invés de ocultá-los, desprezá-los ou ignorá-los.

---

5. Por mídia entendemos o complexo de atividades econômicas que articulam radiodifusão, publicidade, jornalismo, cinema, música e outras atividades relacionadas à produção artístico-cultural voltadas para o lucro.

Histórias de super-heróis com protagonismo negro ou feminino não estavam presentes nas produções da Timely Comics<sup>6</sup> durante a maior parte dos primeiros trinta anos da editora, cujo primeiro exemplar foi lançado em 1939. A primeira aparição do personagem Pantera Negra ocorreu em julho de 1966, na HQ *Quarteto Fantástico* n. 52, quando os Estados Unidos vivenciavam uma eclosão de movimentos raciais.

Pouco antes de *Quarteto Fantástico* n. 52 entrar em produção, o *The New York Times* publicou uma matéria sobre a Organização pela Libertação do Condado de Lowndes [LCFO, na sigla original], partido político que havia se formado no Alabama [...]. O logo da LCFO, uma pantera-negra, era tão marcante que as matérias começaram a chamar o grupo de partido Pantera-Negra. Quando *Quarteto Fantástico* n. 52 chegou às bancas, o Tigre de Carvão – o aventureiro africano que [ficara] na geladeira por meses – tinha um novo nome. Mesmo com o adiamento, o Pantera-Negra [*Black Panther*] ainda fez história como primeiro super-herói negro a chegar ao grande público. (Howe, 2013, p. 95)

Assim que a Marvel se comprometeu com as diretrizes de representatividade de personagens negros, parte dos estereótipos foram deixados de lado como, por exemplo, os que inspiravam as histórias de Tarzan. Era o início de uma mudança de postura editorial que, sob a edição e direção de Stan Lee, introduziu certa visão da cultura negra na cultura de massa – pelo menos entre os leitores de quadrinhos – como instrumento

---

6. Timely Comics, atual Marvel Comics, nasceu inserida dentro de um contexto de época (Segunda Guerra Mundial) e, devido a isso, seus primeiros vilões/antagonistas quase sempre faziam alusão direta ou indireta ao nazismo/fascismo. A Timely Comics era uma linha de quadrinhos de Martin Goodman (fundador da empresa) cujo primeiro exemplar, lançado em agosto de 1939, recebeu o título de Marvel Comics n. 1, nome que seria adotado posteriormente para a editora.

de luta contra preconceitos, apresentando uma abordagem diferente das histórias exóticas na selva e apontando para a temática afrofuturista.

O termo “afrofuturismo” foi cunhado em 1994 pelo escritor e crítico cultural Mark Dery, em seu artigo “Black to the future”, parte da antologia *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. O autor define afrofuturismo como:

Ficção especulativa que trata os temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria das imagens da tecnologia e de um futuro proteticamente aprimorado. (Dery, 1994, p. 180)

Embora considere o afrofuturismo como um gênero próximo à ficção científica, Dery também ressalta que não se trata de um subgênero, e sim de uma estética mais abrangente, que abarca diversos artistas em múltiplas mídias, no intuito de notabilizar futuros possíveis criados por (e para) negros, a partir de experiências afrodiaspóricas. Para o autor, o afrofuturismo funciona como um resgate às tradições africanas combinando-as com ciência e tecnologia, de modo a reexaminar o passado histórico – cujas raízes foram usurpadas pela colonização – através do afrocentrismo e das possibilidades narrativas de um poder negro futuro:

A noção de afrofuturismo dá origem a uma antinomia perturbadora: uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado e cujas energias foram, subsequentemente, consumidas pela busca de traços legíveis de sua história pode imaginar possíveis futuros? (Dery, 1994, p. 180)

No filme *Pantera Negra*, o reino fictício de Wakanda assume importância fundamental na história, mais do que qualquer outra ambientação do Universo Cinematográfico Marvel (UCM). Wakanda representa o próprio simbolismo da riqueza africana, quer cultural, quer materialmente. Ao inverter o senso comum de uma África pobre e marginalizada – ainda tentando se recuperar de séculos de escravidão e exploração por potências imperialistas –, a Marvel apresenta um território ficcional que não sofreu com a exploração colonialista e acabou por tornar-se a nação tecnologicamente mais avançada do mundo, devido à abundância de um valioso mineral, o vibranium. Livre de poderes externos (leia-se homens brancos colonizadores), Wakanda se afasta do resto do mundo, de modo a proteger o vibranium de interesses colonialistas numa lógica que subverte os últimos séculos de real exploração africana.

*Pantera Negra* começa contando a origem de Wakanda: o passado sendo reescrito com a nação africana no epicentro de uma evolução tecnológica jamais vista na história do mundo<sup>7</sup>. A introdução do filme é um verdadeiro tributo ao afrofuturismo. Em seguida, após os créditos de abertura, a narrativa permanece no passado, mais precisamente em 1992, na cidade de Oakland, não por acaso a cidade berço dos Panteras Negras (reais).

---

7. É possível fazer uma conexão com a música “The revolution will not be televised”, do artista Gil Scott-Heron. Lançada em 1970, no período de grande agitação política nos Estados Unidos relacionado ao ativismo negro, a música explana que “a revolução não será televisionada” porque os negros – aos quais a música é dirigida – é quem estarão nas ruas fazendo a revolução. Logo, esta será “ao vivo”. Sem *pigs* (gíria pejorativa de polícia), nem TVs tradicionais, nem qualquer outro sistema que perpetue a desigualdade racial. A nação ficcional de Wakanda evoluiu tecnologicamente, e sua evolução, tampouco, foi televisionada para o restante do mundo na narrativa fílmica.

Na cena vemos o Rei T'Chaka quando ainda era o Pantera Negra. Ele foi ao encontro de seu irmão, N'Jobu, integrante do movimento Cães de Guerra (Wardogs)<sup>8</sup>, movimento este infiltrado em diversas nações. T'Chaka confronta seu irmão acerca do roubo de vibranium de Wakanda, e acaba confirmando que N'Jobu de fato auxiliou Ulysses Klaw, famoso traficante de armas, no roubo que resultou na morte de vários wakandianos. O seguimento deste conflito só é mostrado mais adiante no filme. Retornando a esta cena, vemos N'Jobu apelando ao rei e expondo seus motivos:

Observei o máximo que pude. Os líderes deles foram assassinados. Comunidades inundadas de drogas e armas. Eles são extremamente policiados e encarcerados. Por todo o planeta, nosso povo sofre porque eles não têm os meios para se defenderem. Com armas de vibranium, podem derrotar qualquer país, e Wakanda poderia governá-los do jeito certo.

Diante da recusa do rei, N'Jobu, acuado, pega um wakandiano de refém, o que força T'Chaka a atacá-lo, culminando em sua morte. T'Chaka, ciente de que seu irmão teve um filho – chamado N'Jadaka e conhecido, posteriormente, como Erik Killmonger – com uma americana, opta por abandonar a criança à própria sorte. Há uma passagem temporal e, no presente da narrativa, esse menino torna-se o antagonista do filme, enquanto o filho do rei, T'Challa, assume o trono após a morte do pai.

T'Challa, que nasceu sem sentir na pele o preconceito e a exploração, mantém no início do filme uma posição política parecida com a de seu pai – a de manter Wakanda isolada do resto do mundo. Killmonger que,

---

8. Serviço secreto de inteligência de Wakanda.



por sua vez, cresceu num ambiente marginalizado, acaba por tornar-se aquilo que procura combater: um opressor.

Erik Killmonger representa os meninos e homens pretos abandonados, tão traumatizados, tão violentados pelo sistema, que acabam se tornando bandidos, que roubam, mentem, matam, batem em mulheres, desrespeitam as tradições e saem pra destruir tudo – exatamente o que Killmonger fez no filme. Ele é criança abandonada da diáspora, ele é o resultado da omissão, do descaso, o filho de um sistema opressivo que o quer morto. (Kabral, 2018)

Os dois personagens principais, protagonista e antagonista, enfrentam questões indentitárias tanto pelo passado que estabeleceu sistemas de dominação de um grupo de pessoas sobre outro a partir, principalmente, da diferença racial (e assim mascarando a dominação de classe); quanto pelo presente, em que as diferenças de gênero, sexo e raça ainda suportam estruturalmente relações de dominação. T’Challa, com a morte de seu pai T’Chaka, vê-se como o novo governante de Wakanda e precisa encontrar um modo de reparar os erros de seu antecessor. Killmonger, abandonado quando criança, procura na violência uma maneira de sobrepujar seus opressores brancos. As contradições entre poder e empatia, ação e reação, ética e legalidade, marcam a dificuldade da construção identitária dos personagens, na qual prevaleça a visibilidade (como autoafirmação) em vez da obliteração (como negação do outro), ou seja, a ideia de alteridade.

O corpo – físico, material – possui grande destaque no debate acerca da alteridade para Bourdieu (2007). É a partir dele que os indivíduos vivenciam o mundo e são afetados pelas distinções, ou seja, não há corpo fora das estruturas e relações de poder que a constituem, assim

como não há existência individual fora dos significados sociais que a caracterizam como tal. A própria noção, supracitada, de comunicação expressiva de Sfez (2007), também parte dessa compreensão da relação do corpo com seu ambiente material e social.

*Pantera Negra* exploraria bem o conceito bourdieuriano de *distinção* a partir de corpos negros, seja nas diversas menções ao tratamento inferior concedido à população negra ao redor do mundo, seja na pele de seu antagonista, Erik Killmonger. O personagem possui, por exemplo, diversas marcas de escarificação. Esta técnica de modificação corporal que consiste em fazer cicatrizes no corpo com instrumentos cortantes é utilizada esteticamente em diversas culturas. Entre alguns povos africanos, mulheres aderem a este procedimento como forma de beleza. Para o antagonista de *Pantera Negra*, no entanto, cada uma de suas marcas representa alguém que ele matou. A prática de tal ato, ainda que para fins estéticos, também pode ser considerada como uma forma de distinção:

As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas – por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa – constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter. (Bourdieu, 2007, p. 57)

O corpo negro, tido como mercadoria durante a escravidão (que ainda persiste, mesmo que ilegalmente), e tratado com inferioridade por políticas segregacionistas que refletem até hoje na forma de preconceitos raciais normatizados – que, ocasionalmente, resultam em manifestações de insatisfação e indignação como vimos nos protestos antirracistas mundiais que ocorreram durante a pandemia de COVID-19,

em decorrência do assassinato de George Floyd nos Estados Unidos –, assume o protagonismo da narrativa e a inverte em favor de uma representatividade que satisfaria e contemplaria valores subjetivos ou políticos contemporâneos do público consumidor, ou de parte dele, mas sem deixar, também, como os números confirmam, de beneficiar lucrativamente o investimento financeiro feito no filme. Cabe, então, a pergunta: até que ponto essa narrativa coloca em questão o sistema socioeconômico dominante, de fato? E a resposta poderia ser enfática: não, ela não coloca.

## **O PAPEL “COADJUVANTE” DO CAPITAL NA NARRATIVA**

Enquanto Wakanda permanece quase como um “santuário” em meio a uma África que ainda sofre com as mazelas de um passado de exploração colonial, as diversas formas de opressão sofrida por negros, na vida real, estão constantemente em pauta na narrativa ficcional, como a cena em que o Pantera Negra e Nakia, uma integrante dos Cães de Guerra, interceptam um comboio de tráfico de pessoas. O filme aponta para a questão da responsabilidade de Wakanda frente a outros povos, principalmente negros, visto que não possuem a mesma tecnologia avançada e seguem oprimidos social e economicamente.

Embora o filme não explore a discussão do sistema capitalista em sua narrativa – seu foco recai mais na questão moral/ética das consequências sociais de tal sistema de exploração –, podemos inferir que, sendo Wakanda uma nação “isolada” do restante do mundo (devido a sua localização geográfica, mas, principalmente, à escolhas políticas),

o capital, como entendido pelos marxianos, ainda não a subjugou a seu modo de produção.

Podemos aqui fazer um paralelo com aquilo que Luxemburgo (1970) chama de “economia natural”. Wakanda parece se aproximar deste sistema, primeiramente, porque se trata de uma sociedade cuja produção e excedente são apenas para consumo próprio. Em segundo, devido ao vínculo entre meios de produção e mão-de-obra, ou seja, a questão da terra e sua origem, e pertencimento. Destarte, fora da narrativa ficcional, a grande maioria das tentativas de converter sociedades baseadas num sistema de economia natural em sociedades capitalistas se dá através da força, da violência e da ficção, ou seja, mentiras contadas aos “nativos” pelos “capitalistas” de modo a justificar a usurpação de suas terras.

Para o aproveitamento de regiões em que a raça branca não tem condições de trabalhar, o capital necessita de outras raças. [...] Essa força de trabalho o capital encontra, no entanto, geralmente presa a condições de produção arcaicas, pré-capitalistas, das quais precisa ser previamente “libertada”, para que possa engajar-se no exército ativo do capital. Esse desatrelamento da força de trabalho de suas relações sociais primitivas e sua absorção pelo sistema assalariado capitalista é uma das condições históricas indispensáveis do capitalismo. (Luxemburgo, 1970, p. 312)

Embora “arcaica” não seja um termo que podemos utilizar para o reino ficcional tecnologicamente avançado de T’Challa, é possível compreendermos o excerto supracitado sob uma óptica que o filme põe em xeque: a visão eurocêntrica que considera a ancestralidade de tribos e rituais africanos (e quaisquer outros modos de vida e produção não capitalistas) como algo arcaico – uma forma de preconceito estruturado que o filme tenciona quebrar através da temática afrofuturista. Ou, ainda,

podemos considerar o disfarce intencional de Wakanda, como uma sociedade composta basicamente de pastores e agricultores, para, justamente, evitar confrontos com potências interessadas em sua principal riqueza natural. Esta discussão, portanto, suporta o posicionamento quer do protagonista (que ainda reluta em abrir Wakanda para o mundo) quer do antagonista (cuja vivência entre os oprimidos o fez radicalizar-se).

A narrativa do filme, neste quesito, chega a um final conciliador. Depois da morte de Killmonger na batalha final contra T'Challa – e das últimas palavras que aquele dirige a seu algoz: “Me jogue no oceano com meus ancestrais que pularam dos navios. Porque eles sabiam que a morte era melhor do que a escravidão.” –, o rei de Wakanda parece rever suas convicções e num discurso na Organização das Nações Unidas (ONU) anuncia que Wakanda irá compartilhar seus recursos e conhecimento com o mundo.

Wakanda não ficará mais nas sombras. Não podemos, não devemos. Trabalharemos para sermos um exemplo de como nós, como irmãos e irmãs na Terra, deveríamos nos tratar. Agora, mais do que nunca, as ilusões da segregação ameaçam nossa existência. Todos nós sabemos a verdade. Mais coisas nos conectam do que nos separam. Mas em tempos de crise, os sábios constroem pontes enquanto os tolos constroem barreiras. Devemos encontrar uma maneira de cuidarmos uns dos outros como se fossemos uma única tribo.

O discurso do personagem reforça a mensagem política que o filme pretende passar, e ainda deixa nas entrelinhas (de modo não muito sutil) uma crítica ferrenha às políticas imigratórias do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump. Isso significaria, então, que o capital hollywoodiano ou, mais especificamente, o capital investido pela Disney – detentora da Marvel Entertainment desde 2009 –, de repente assumiu

uma postura crítica solidária às demandas sociais? Muito provavelmente não. Até mesmo porque Isaac Perlmutter, ex-CEO e atual presidente da Marvel, é um dos maiores doadores de campanha do atual presidente norte-americano. Mas isso é assunto para outro artigo.

Conforme viemos discutindo ao longo deste estudo, o investimento em determinadas narrativas fílmicas é algo que se comprovou bastante rentável – ao mesmo tempo em que potencializou o debate de pautas minoritárias – ao suscitar o engajamento de uma audiência que clama por maior representatividade. É o que os americanos chamam de “win-win situation”, ou seja, todos saem ganhando. A Disney aumenta seu capital (simbólico e financeiro) através do consumo identitário e o público sente-se, finalmente, representado em grandes produções (com personagens negros não mais em papéis secundários ou inferiores).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Através da lógica dialética, compreendemos que as subjetividades sociais expostas neste estudo não podem ser apreendidas isoladamente de uma concepção dinâmica da realidade. Não é possível haver uma separação do sistema em que estão imersas. Destarte, através do diálogo entre diversos autores teóricos, intentamos suscitar a importância de uma crítica atual aos efeitos, sutis ou violentos, do racismo normatizado e internalizado em nossa sociedade. As estruturas estruturantes de Bourdieu apontam nossa conformidade frente a dominação simbólica que, constantemente, está em atrito com as demandas sociais. Eis a razão de nossa opção pela lógica dialética: suscitar o debate e a reflexão, quebrar valores cristalizados e expor outros valores no processo.

O filme *Pantera Negra* abarca em si um espetáculo contemporâneo de grandes proporções. Além de ser um exemplo de *blockbuster* – de gosto popular e com grande retorno financeiro – o filme também explicita questões acerca da cultura de massa, indústria cultural, espetacularização, alienação e representatividade que, trabalhadas nesse artigo sob o viés dialético e da espetacularização, permitiu que navegássemos por estudos de análise do discurso, produção e sujeição de poderes, afrofuturismo, entre outros, que trazem discussões relevantes ao mundo acadêmico e demonstram a amplitude ainda a ser explorada deste objeto.

Através de embasamento teórico, apontamos que o sucesso de *Pantera Negra* se deve a nossa imersão numa sociedade espetacular, cujas demandas sociais expostas no filme, conquanto possuam grande importância em termos de representatividade racial e de gênero, tampouco fogem da lógica de acumulação de capital pela Marvel. Como bem disse D’Amaral (2020): “A globalização humana, que põe tudo em estado de mercadoria – tudo, de coisas a corpos, de serviços a valores e subjetividades – criou também uma humanidade global que globalmente consome.” (p. 13)

Incorremos então numa problemática: se somos todos consumidores de espetáculos, seja do entretenimento, como no filme *Pantera Negra*, seja da vida real, como nos vídeos amplamente divulgados do assassinato de George Floyd, como podemos nos tornar sujeitos ativos de mudanças estruturais? Seria possível nos emanciparmos da espetacularização?

Se há de fato certa liberdade dentro da nossa sociedade capitalista, ou se a alienação que o espetáculo nos impõe é tão profunda que a passividade pode ser considerada uma característica própria do indivíduo, são questões que deixaremos em aberto por ora. Uma característica, no

entanto, podemos assimilar a partir desse debate: a sociedade espetacular somos nós, os espectadores de *Pantera Negra*, os sujeitos afetados seja pela pandemia seja pelo racismo (ou ambos), os indivíduos que buscam respostas para demandas sociais que perduram no tempo histórico, mas que, até então, não conseguiram solucioná-las fora da lógica do espetáculo de forma efetiva.

Enquanto *habitus* lesivos permanecerem arraigados nas estruturas sociais, o racismo, como uma de suas disposições, não se arrefecerá tal qual a pandemia que, como doença, seguirá seu curso histórico – com início, meio e fim. Logo, a reapropriação de narrativas representativas e empoderadoras que passem pela coletividade, mas sem a interferência do grande capital, se faz mais urgente do que nunca.

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1995). *Dialética do esclarecimento*. Zahar.
- Bezerra, A. C. V., Silva, C. E. M., Soares, F. R. G., & Silva, J. A. M. (2020, junho 05). Fatores associados ao comportamento da população durante o isolamento social na pandemia de COVID-19. *Ciência & Saúde Coletiva*, 25(1), 2411-2421. <https://dx.doi.org/10.1590/1413-81232020256.1.10792020>
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. Edusp; Zouk.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand.



- Bourdieu, P. (2008). *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Edusp.
- D'Amaral, M. T. (2020, julho 23). Sobre a pandemia: primeiro ensaio da quarentena. *História Filosofia Religião: Interfaces* [Projeto acadêmico]. [http://historiafilosofiareligiao.com/hfr/uploads/file/sobre-a-pandemia\\_amaral-marcio-23-07-2020.pdf](http://historiafilosofiareligiao.com/hfr/uploads/file/sobre-a-pandemia_amaral-marcio-23-07-2020.pdf)
- Debord, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Contraponto.
- Dery, M. (1994). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Duke University.
- Feige, K. (Produtor), & Coogler, R. (Diretor). (2018). *Pantera Negra* [Filme]. Marvel Studios.
- Fontenele, I. (2002). *O nome da marca*. Boitempo.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries*. SAGE Publications Ltd.
- Howe, S. (2013). *Marvel Comics: a história secreta*. LeYa.
- Kabral, F. (2018, fevereiro 21). *O Grande Texto que vocês estavam esperando sobre Pantera Negra*. <https://fabiokabral.wordpress.com/2018/02/21/o-grande-texto-que-voces-estavam-esperando-sobre-pantera-negra/>

Luxemburgo, R. (1970). *A acumulação do capital: Estudo sobre a Interpretação Econômica do Imperialismo*. Zahar.

Marx, K., & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. Boitempo.

Ortiz, R. (Ed.). (1983). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Ática.

Sfez, L. (2007). *A Comunicação*. Martins Fontes.

Wilden, A. (2001). Comunicação. In R. Ruggiero (Ed.), *Enciclopédia Einaudi. Volume 34 – Comunicação - Cognição* (pp. 108-204). Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

# A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DAS MATÉRIAS TELEJORNALÍSTICAS: UMA ANÁLISE DAS *THUMBNAILS* NA INTERFACE DO JORNAL NACIONAL NO GLOBOPLAY

*Monielly Barbosa do Carmo<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUÇÃO

Os dispositivos móveis dotados de telas de alta definição alteraram a forma de consumir conteúdo audiovisual, permitindo mobilidade, facilidade de acesso e qualidade em sua fruição. É possível acompanhar a cada ano um crescimento exponencial no número de vídeos disponíveis no ambiente virtual. A democratização da internet e o barateamento dos planos de dados móveis em muitos países também contribuíram para a consolidação dessa nova demanda (Kalogeropoulos, Cherubini, & Newman, 2016).

As plataformas de *streaming* ascenderam e se tornaram parte da rotina da população, consolidando o consumo de conteúdos segmentados. Nielsen e Sambrook (2016) dizem que com a ascensão da mídia digital, os programas televisivos de entretenimento vivem sua era de ouro. Exemplificam tal afirmação citando o sucesso global de séries

---

1. Mestranda no Programa do Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Bolsista CAPES – Código de Financiamento 001.  
[monielly.barbosa@unesp.br](mailto:monielly.barbosa@unesp.br)

como *Game of Thrones* e *House of Cards* e o nível de audiência que os *shows* de talentos, os *reality shows* e os eventos esportivos propiciam para as redes televisivas. Segundo os autores, contudo, a mesma afirmação não pode ser feita em relação aos noticiários. Apontam para o cenário nebuloso que se cria ao redor das notícias televisivas e dizem ainda não ser possível enxergar com tanta clareza o lugar que elas ocupam no ambiente digital, mesmo com a ascensão dos vídeos online.

O Globoplay, objeto de estudo deste trabalho, é uma plataforma de *streaming* de vídeos que pertence ao Grupo Globo, o maior conjunto empresarial de mídia do Brasil. Por meio dele é possível assistir às íntegras e trechos isolados da programação da Rede Globo no horário e dispositivo de preferência. O conteúdo original da emissora é o seu grande diferencial, mas além dele a plataforma conta com uma variedade de filmes e séries nacionais e internacionais. O conteúdo informativo também tem o seu espaço reservado no aplicativo. As interfaces destinadas aos telejornais são atualizadas diariamente com as matérias exibidas na edição do dia.

Neste trabalho, serão analisadas as miniaturas das matérias jornalísticas no Globoplay a fim de verificar sua atratividade aos usuários da plataforma. Propõe-se a investigação da figurativização dos temas abordados pelas matérias por meio das imagens estáticas escolhidas para representá-las na interface do aplicativo. A semiótica discursiva de linha francesa será utilizada como método de análise, considerando principalmente os componentes semânticos das estruturas discursivas do percurso gerativo de sentido. Para a análise foram selecionadas as imagens em miniatura – ou *thumbnails* - de quatro (4) matérias da

edição do dia 31 de julho de 2020 do Jornal Nacional, alocadas na aba “trechos” da página do telejornal no aplicativo.

A escolha pelo Jornal Nacional ocorreu em função do seu prestígio dentro da grade televisiva - com exibição em horário nobre - e seu histórico elevado índice de audiência. Em medição realizada de 27 de julho a 02 de agosto de 2020, o telejornal ocupava o terceiro lugar no *ranking* dos dez programas de maior audiência da Globo no consolidado dos 15 mercados regulares aferidos pela Kantar IBOPE Media (2020).

Para compreendermos melhor o *status* das *thumbnails* na interface do Jornal Nacional do Globoplay, serão apresentadas as ideias de Fontcuberta (2017). Seu conceito de pós-fotografia será útil para compreendermos o papel e a constituição das imagens na sociedade contemporânea.

## **2. A ERA DA PÓS-FOTOGRAFIA**

Antes diretamente vinculadas à verdade – ou à representação da realidade - e à memória, as imagens mudaram sua natureza, reassumindo outros postos e funções na sociedade contemporânea (Fontcuberta, 2017). A fotografia como conhecemos inicialmente se transformou. O papel, responsável pela materialização e pelo armazenamento da verdade ou da lembrança, foi sendo substituído. Agora, “ressignificar, reconfigurar, subtrair, adicionar e tudo que se imaginar, é possível com o advento da fotografia binária, aquela que uma imagem é resultado da organização de milhares de pixels” (Renó, Barcellos, & Viola, 2020, p. 315).

A materialidade deu lugar à imaterialidade, a memória à efemeridade e a “verdade” deu espaço à manipulação e à dúvida. A imediatez, a fluidez e a circularidade caracterizam as imagens que hoje estão diante

de nós. Trata-se não de uma nova técnica ou procedimento, mas da transformação ou “desinvenção” de uma cultura. Ou seja, presenciamos “el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio” (Fontcuberta, 2017, p. 28). Vivemos a era da pós-fotografia.

O conceito de pós-fotografia proposto por Fontcuberta (2017) faz referência à fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital, sendo consequência da superabundância visual. A internet, o sistema de telefonia móvel e as redes sociais contribuíram para que a mudança da natureza das imagens se tornasse mais rápida e evidente: “las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas” (pp. 7-8). Estamos inseridos em uma nova ordem visual, que de acordo com o autor é marcada por três principais fatores: imaterialidade e transmissibilidade das imagens; sua profusão e disponibilidade; e sua contribuição decisiva para a enciclopedização do conhecimento e da comunicação.

Nesse sentido, Renó, Barcellos e Viola (2020) afirmam que o que é produzido hoje não possui semelhanças com o que era produzido de imagem estática no período que se estende do século XX até parte do século XXI, ou seja, não possui semelhanças com a fotografia clássica - “aquela herdada da película, que tanto foi utilizada no transcorrer de mais de cem anos” (p. 311). Apontam, portanto, para o universo pós-fotográfico: “essa pós-fotografia se dá, por exemplo, quando linguagens fotográficas distintas tendem a se misturar e esse “mix” passa a ressignificar práticas contemporâneas, resultando em significativa mudança estética” (Renó et al., 2020, p. 311)

Os vídeos, por exemplo, são compostos por *frames* – ou quadros. O *frames* nada mais são do que as imagens estáticas que ao serem exibidas em sequência a uma dada velocidade – em média 24 quadros por segundo - conferem dinamismo às cenas, constituindo o produto audiovisual. Se pausarmos um vídeo, o que aparece diante de nós é muito semelhante a uma fotografia, mas em sua essência é completamente diferente dela. O próprio Fontcuberta (2017) diz que em um primeiro momento é difícil perceber a diferença entre a pós-fotografia e a fotografia. Segundo ele, entendemos os avanços tecnológicos e a facilidade que temos para capturar e circular imagens, mas deixamos escapar à nossa percepção a mudança na essência na fotografia.

No Globoplay, os telejornais possuem cada um sua própria página ou interface. Na aba “edições”, estão disponíveis as edições completas dos telejornais, ordenadas de acordo com a data de sua exibição no fluxo televisivo. Na aba “trechos”, também por ordem de data, estão distribuídas as matérias isoladas que compuseram tais edições. Todos os vídeos são representados na interface por meio de imagens em miniaturas, popularmente conhecidas no ambiente digital como *thumbnails*. Neste trabalho será dado enfoque às *thumbnails* disponíveis na aba “trechos”, constituídas por um *frame* do vídeo em questão somado ao título da matéria, ao título do telejornal a que pertence e ao tempo de duração da matéria. Elas são responsáveis por fornecer informações sobre o vídeo ao usuário antes que ele clique para assisti-lo. Por meio delas, o internauta atribui sentido ao todo da matéria e decide se vai ou não consumi-la.

O *frame* que constitui a *thumbnail* é retirado de um conjunto de imagens que em sua essência foram capturadas em movimento para serem exibidas em movimento. Portanto, torna-se estático um quadro concebido como imagem dinâmica. Fontcuberta (2017) nos lembra que vivemos em uma era de produção massiva de imagens, estando expostos a elas de maneira excessiva. A desmaterialização da imagem, característica da pós-fotografia, faz dela, segundo o autor, uma informação sem corpo, que permite que sejam “transmitidas e colocadas em circulação em um fluxo frenético e incessante” (p. 32, tradução nossa). Devido a isso, elas perdem a aura de “objeto sagrado” que possuíam anteriormente.

No audiovisual, as imagens se justapõem umas às outras e cabe a nós abstrair o todo do sentido de sua efemeridade. A *thumbnail* - ou miniatura – mantém estático o que era para ser efêmero. Trata-se de uma pós-fotografia fixada em uma interface para representar o conjunto de imagens do qual faz parte em essência. A *thumbnail*, portanto, é o que permanece do transitório e do efêmero do audiovisual.

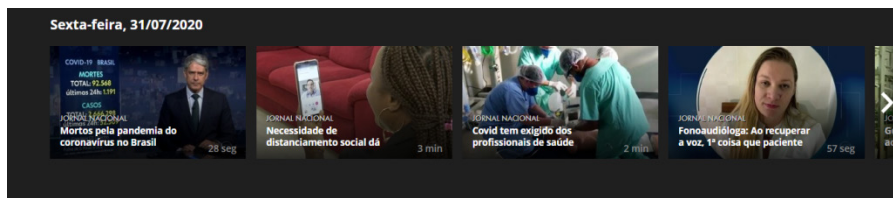
### 3. ANÁLISE DAS *THUMBNAILS*

Tem-se como objetivo neste momento analisar as imagens estáticas que ancoram as matérias do Jornal Nacional em sua interface no Globoplay. Será observado como os temas das matérias estão figurativizados nos *frames* selecionados para representá-las. Como recorte de análise foram selecionadas as *thumbnails* das quatro matérias em evidência na aba “trechos” do Jornal Nacional, na seção à edição do dia 31 de julho de 2021 do telejornal.



## Figura 1

*Captura de tela das thumbnails da edição do dia 31/07/2020 alocadas na aba trechos” da interface do Jornal Nacional no Globoplay.*



<https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/t/MyCrVrr6gW/cenas/>

Obs.: Para ver a imagem da forma como está, deve-se clicar no link cima e rolar a página para baixo até chegar na data Sexta-feira, 31/07/2020.

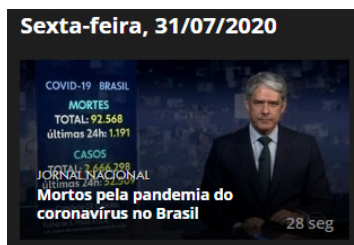
Se, por outro lado, clicarmos em “pesquisar por data” (ao fim da página) e selecionarmos a data em questão, somos direcionados a este link: <https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/p/819/data/31-07-2020/>. Embora todas as matérias presentes na imagem estejam presentes ali, elas não mais apresentarão a diagramação acima. Essa diagramação é específica da aba “Trechos” (ou “cenas”) do Globoplay.

Ao todo a edição foi composta por 27 matérias. Elas são distribuídas na interface da aba “trechos” em uma linha horizontal - como indicado pela seta lateral direita da imagem acima -, ficando apenas as quatro primeiras em evidência. Ao clicar na seta, temos acesso aos quatro vídeos seguintes e assim por diante. É importante destacar que nas *thumbnails* os títulos das matérias aparecem incompletos. Só temos acesso a sua totalidade quando clicamos para assisti-las. Nesse caso, ele aparece logo abaixo do vídeo. A imagem em miniatura teria, portanto, o papel de complementá-lo, indicando o tema abordado na matéria a fim de instigar o internauta a clicar para assisti-la. Verifiquemos, portanto, se as imagens estáticas selecionadas entre as cenas do vídeo para compor a *thumbnail* exercem essa função.

### 3.1 Análise da *thumbnail* 1

#### Figura 2

*Thumbnail 1: Mortos pela pandemia do coronavírus no Brasil passaram de 92.500*



<https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/p/819/data/31-07-2020/>

A primeira *thumbnail* a ser analisada refere-se à notícia: “Mortos pela pandemia do coronavírus no Brasil passaram de 92.500”. As informações são dadas pelo próprio apresentador do telejornal, não havendo uma cobertura jornalística fora do estúdio que ilustre os dados apresentados. A notícia em vídeo, portanto, é constituída por uma única cena. A partir dos dois segundos do vídeo, dados a respeito dos números de vítimas do Covid-19 são projetados na tela.

A *thumbnail* foi composta a partir de um *frame* que contemplava essa projeção. Assim, ao lado da imagem do apresentador, Willian Bonner, estão os dados a respeito do número de mortes pelo Covid-19 e número de casos da doença. O nome do telejornal ao qual pertence à notícia – Jornal Nacional - e o tempo do vídeo – 28 seg – também compõem a miniatura, somados a parte do título da matéria: “Mortos pela pandemia do coronavírus no Brasil”. O restante do título - “passaram de 92.500” - está oculto. Contudo, nesse primeiro momento, é possível inferir o restante do título pelos dados que compõem a imagem estática retirada do

vídeo que foi ao ar. Assim que lemos a primeira parte do título do vídeo, nosso olhar já é direcionado para as palavras “COVID-19 BRASIL”, “MORTES”, “TOTAL: 92.568” e “últimas 24h: 1.191”. Tratam-se de figuras que atribuem efeito de sentido de verdade ao discurso.

Segundo Barros (2005), as figuras são elementos da semântica discursiva que se relacionam com elementos do mundo natural, conferindo efeito de sentido de realidade ao discurso. A Figurativização, por consequência, “é o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais “concretos” (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos” (p. 83). Bertrand (2003) aponta que “o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações às de nossas experiências perceptivas mais concretas” (p. 154).

Dessa forma, o espaço – Brasil -, o tempo – as últimas 24h e a totalidade do tempo desde o início da pandemia sintetizado pela palavra “total” – , assim como a actorialização implícita nas 92.568 mortes ao todo e nas 1.191 mortes nas “últimas 24 horas”, estão alocados no discurso, figurativizando a temática da pandemia em linguagem verbal. As próprias palavras “mortes” e “covid-19” são figuras que ajudam a conferir concretude a essa temática. Os atores são figurativizados ainda em linguagem não-verbal. No telão, atrás do apresentador, há rostos esmaecidos de diversas pessoas distribuídos em quadrados. Quando os associamos às palavras em destaque, logo inferimos que se tratam da individualização daqueles números que vemos na tela: pessoas perdidas em função da Covid-19, atribuindo a eles um número maior de figurativização. Temos aqui, portanto, uma iconização: “a última

etapa da figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial” (Barros, 2005, p. 69).

Os formantes eidéticos (Greimás, 1984), como a fonte em caixa alta das três primeiras linhas, assim como os dois tons de azul e amarelo que constituem os formantes cromáticos (Greimás, 1984), ressaltam tais informações e sua relevância, completando o título da matéria. As informações em relação ao número de casos da doença, por outro lado, se perdem, uma vez que as informações adicionais pertencentes à *thumbnail*, especificadas anteriormente – título da matéria e nome do telejornal -, se sobrepõem a elas. Isso confere maior destaque às informações superiores que dizem respeito ao número de mortes, fazendo referência diretamente ao título e complementando-o.

### 3.2 Análise da *thumbnail* 2

#### Figura 3

*Thumbnail 2: Necessidade de distanciamento social dá impulso forte na chamada telemedicina*



<https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/p/819/data/31-07-2020/>

Analisemos agora a *thumbnail* da matéria: “Necessidade de distanciamento social dá impulso forte na chamada telemedicina”, segunda a

ser exibida na edição do telejornal e segunda apresentada na interface da aba “trechos”, referente à edição do telejornal em análise. Assim como a anterior, ela contém o nome do telejornal a qual pertence – Jornal Nacional –, o tempo de duração do vídeo – 3 min - e o título da matéria incompleto: “Necessidade de distanciamento social dá”. Observaremos as isotopias encontradas no discurso presente na imagem.

A isotopia assegura a repetição de elementos semânticos no discurso. Desse modo, de acordo com Bertrand (2003), por meio da recorrência, ela garante “a continuidade figurativa e temática do texto” (p. 187). Segundo o autor, as isotopias figurativas dizem respeito à instalação dos atores, do espaço e do tempo no discurso, enquanto as isotopias temáticas são mais abstratas, podendo ser apreendidas por meio da superfície figurativa do discurso.

No cenário de pandemia vivenciado em função da Covid-19 em 2020, a temática do distanciamento social é comum aos telejornais. Nesse sentido, a tecnologia tornou-se grande aliada da população no que diz respeito ao cumprimento desse distanciamento. Ela permite que compromissos que antes necessitavam de deslocamento e aglomeração sejam cumpridos de forma remota, dentro de casa. Na *thumbnail* em análise, podemos observar dois atores em contato por uma videochamada. O celular, nesse cenário, permite que duas pessoas em espaços físicos diferentes sejam colocadas em conjunção em um mesmo tempo e espaço virtual. Trata-se de uma isotopia figurativa, recorrente nas temáticas de distanciamento social, sendo essa prática de comunicação incentivada por anúncios publicitários e propagandas em geral em tempos de pandemia.

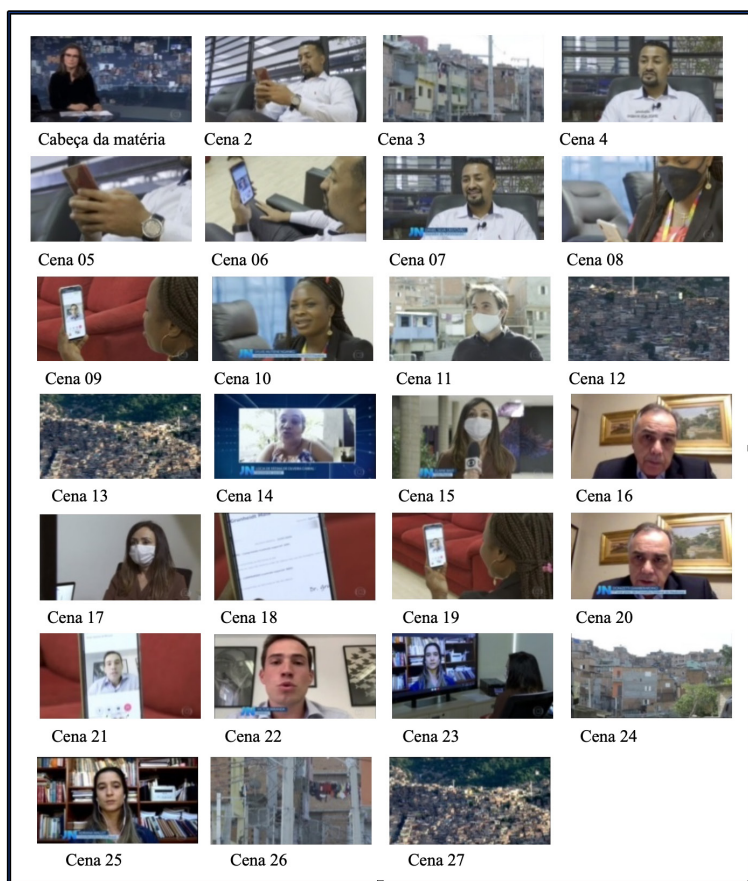
Com as mesmas figuras seria possível apreender também a temática da telemedicina, uma vez que a telecomunicação também pode ser figurativizada pela conjunção de atores em espaços físicos diferentes, em um mesmo tempo e espaço virtual. Embora no título completo da matéria, contudo, estejam presentes verbalmente os dois núcleos isotopantes - distanciamento social e telemedicina -, na imagem em miniatura fixada na interface, só podemos apreender o primeiro: “distanciamento social”, tendo em vista que o segundo está oculto. Isso permite interpretar a imagem segundo a temática do distanciamento social e não da telemedicina. Trata-se do fenômeno da recção semântica, que opera, como explica Bertrand, “sobre os traços e núcleos isotopantes que comandam, após si, o desenrolar coerente da interpretação” (2003, p. 192). Desse modo, o lexema atualizado mais forte manifesta seu sentido, conduzindo a interpretação do enunciado. Quando clicamos para assistir ao vídeo, temos acesso ao título completo e somente então podemos compreender as duas temáticas figurativizadas pela imagem em miniatura.

A *thumbnail*, portanto, representa diretamente a parte do título que está à mostra, mas não permite ao usuário inferir, por meio dela, a parte faltante do título que diz respeito ao “impulso na telemedicina”. Embora a questão da telecomunicação também seja figurativizada pela conjunção de atores em espaços físicos diferentes, em um mesmo tempo e espaço virtual por meio da tecnologia, não há nada que evidencie a figura de um médico, ainda que o ator presente na tela do celular seja um. Se ele estivesse ornamentado com figuras típicas de sua profissão, como um jaleco branco ou um estetoscópio ao redor do pescoço, conseguiríamos apreender melhor a temática total da matéria antes de lermos seu título

completo, uma vez que “o desenvolvimento semântico do discurso é assegurado pelas isotopias” (Bertrand, 2003, p. 205).

#### Figura 4

*Frames das cenas da matéria: Necessidade de distanciamento social dá impulso forte na chamada telemedicina*



<https://globoplay.globo.com/v/8743259/>

Retirou-se um *frame* de cada cena da matéria – que podem ser verificados na figura 4 - para analisar as possibilidades de *thumbnails*, a fim de observar se alguma outra cena apresentaria maior isotopia figurativa em relação à temática da telemedicina. Nota-se que há outros *frames* com os mesmos níveis figurativos, como por exemplo, os das cenas 06 e 09, porém não maiores. Em nenhuma delas vemos um médico figurativizado de acordo com o imaginário da profissão. Cenas como a 01, a 05 e a 08, embora enfoquem o dispositivo móvel, não apresentam a imagem de uma vídeochamada, apresentando, portanto, menor nível de figuratividade.

Embora a cena 23 também apresente uma vídeochamada, só podemos apreender isso assistindo à matéria, uma vez que temos como prática utilizar dispositivos móveis como smartphones, computadores, entre outros, para realizá-la. Realizar vídeochamadas por TV ainda não é uma prática tão recorrente: em um primeiro momento essa imagem nos remete à prática de assistir à televisão. Então ainda que a colocação dessa imagem junto ao núcleo isotopante “distanciamento social” pudesse atribuir esse sentido à figura, ela ainda possuiria um nível de figuratividade menor em relação às cenas já mencionadas. Compreende-se, portanto, que a escolha de um *frame* da cena 19 para representar o vídeo na interface foi adequada.

### 3.3 Análise da *thumbnail* 3

A matéria “Covid tem exigido dos profissionais de saúde aprendizado constante sobre a doença” traz em sua *thumbnail*, além do nome do telejornal e o tempo de duração do vídeo - 2 min-, o título incompleto da matéria. O título aparente se limita a: “Covid tem exigido dos



profissionais de saúde”, sendo omitida sua segunda parte “aprendizado constante sobre a doença”. O primeiro segmento da frase sozinho já possui um sentido completo, mas não o mesmo que o título completo propõe. É de conhecimento que o cenário pandêmico exige muito dos profissionais da saúde que estão na linha de frente na batalha contra a Covid-19: exige mais horas de trabalho, menos tempo de descanso, maior esforço, distanciamento da família, cuidados redobrados, dentre outros. A matéria em específico, por sua vez, trata da exigência do aprendizado constante sobre a doença.

## Figura 5

*Thumbnail 3: Covid tem exigido dos profissionais de saúde aprendizado constante sobre a doença*



<https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/p/819/data/31-07-2020/>

Os profissionais da saúde na imagem em miniatura estão muito bem figurativizados. O cenário hospitalar, os aparelhos médicos, os uniformes e as toucas estabelecem a trama figurativa própria da temática do combate ao Covid-19. São figuras que remetem diretamente à profissão, fornecendo a isotopia necessária para a construção e manutenção do sentido do discurso. O boneco que manuseiam, por sua vez, figurativiza a temática do aprendizado, tendo em vista que é do imaginário comum

a utilização de bonecos nos cursos da área da saúde para a simulação de situações reais de atuação dos profissionais. Desse modo, a figura do boneco produz o sentido total do enunciado, ainda que a parte a respeito do aprendizado esteja omitida na *thumbnail*.

## Figura 6

*Frames das cenas da matéria: Covid tem exigido dos profissionais de saúde aprendizado constante sobre a doença*



Cabeça da matéria



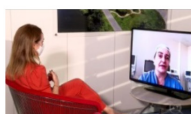
Cena 02



Cena 03



Cena 04



Cena 05



Cena 06



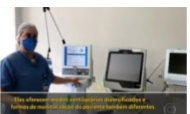
Cena 7



Cena 8



Cena 09



Cena 10



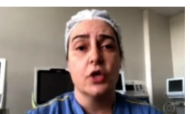
Cena 11



Cena 12



Cena 13



Cena 14



Cena 15



Cena 16



Cena 17

<https://globoplay.globo.com/v/8743257/>

Ao analisar as demais cenas, vemos que grande parte delas figurativizam a temática da vida hospitalar. Nos *frames* 02, 03, 04, 06, 07, 08 10, 14, 15 e 16, os uniformes, as toucas, os aparelhos médicos e o próprio espaço físico de um hospital estão em evidência. Qualquer uma dessas imagens iconizaria os profissionais de saúde. Contudo, somente as cenas 02 e 03 iconizam bem a temática do aprendizado por esses profissionais, devido à figura do boneco, já discutida. As demais cenas apresentam os profissionais sozinhos ou acompanhados de pacientes reais. Compreendemos, portanto, que a *thumbnail* utilizada para representar essa matéria na interface do JN no Globoplay cumpre com a sua função, fornecendo o sentido completo da temática abordada.

### Figura 7

*Thumbnail 4: Fonoaudióloga: Ao recuperar a voz, 1ª coisa que paciente pede é para falar com a família”*



<https://globoplay.globo.com/jornal-nacional/p/819/data/31-07-2020/>

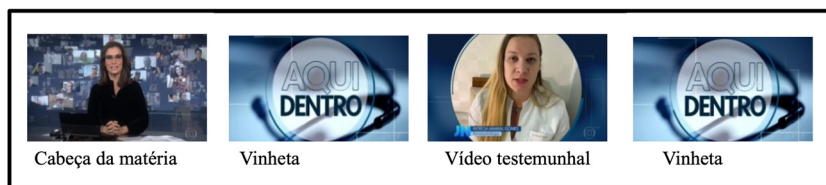
### 3.4 Análise da *thumbnail* 4

A última matéria a ser analisada corresponde um vídeo da série testemunhal intitulada “Aqui dentro”. Segundo o telejornal, é um momento

em que os profissionais da saúde contam o que estão vendo, fazendo e sentindo em tempos de pandemia. Os vídeos possuem um minuto de duração. São compostos pela chamada dos apresentadores, pela vinheta do quadro “Aqui dentro”, seguido de um vídeo testemunhal de algum profissional de saúde diretamente vinculado ao combate à doença e finalizado com a vinheta do quadro. Constitui-se, portanto, de quatro cenas, como demonstrado:

### Figura 8

*Frames das cenas da matéria “Fonoaudióloga: Ao recuperar a voz, 1ª coisa que paciente pede é para falar com a família”*



<https://globoplay.globo.com/v/8743127/>

Nesta edição do dia 31 de julho de 2020, o JN se dedicou a ouvir o testemunho de uma fonoaudióloga. A *thumbnail* do vídeo foi composta por um *frame* da cena do seu testemunho, tendo em vista que é a imagem do profissional que diferencia os vídeos da série uns dos outros: a chamada do quadro pelos apresentadores e a vinheta são elementos constantes em todos eles. A novidade, portanto, está na pessoa que conta seu relato.

Por meio da *thumbnail*, é fácil identificar o vídeo que pertence à série “Aqui dentro”. Todas as imagens em miniatura do quadro apresentam os mesmos formantes eidéticos, cromáticos e topológicos (Greimás, 1984),

garantindo-lhes isotopia. A vinheta da série é formada pelo cromatismo azul e branco. Há um círculo branco ao centro com o nome do quadro “Aqui dentro”. A primeira palavra possui apenas linhas que dão forma às letras vazadas, sem preenchimento, sendo possível ver o fundo branco do logo. A segunda palavra, por sua vez, possui preenchimento sólido na coloração azul. As bordas exteriores ao círculo também são formadas pela coloração azul. Entende-se que esse formante cromático seja uma referência à própria identidade visual do Jornal Nacional, que também tem seu logo na cor azul, a fim de demarcar a que telejornal o quadro pertence.

Após a vinheta, o nome da série - “Aqui dentro”- desaparece e dentro do círculo é inserido o vídeo do profissional de saúde que conta seu relato sobre a pandemia. É como se o nome do quadro estivesse ali apenas esperando-o ocupar o lugar que lhe é de direito dentro do círculo. A imagem do profissional, então, ocupa o centro da figura circular, ficando envolta pelo cromatismo azul.

O título da matéria, por sua vez, é o seguinte: “Fonoaudióloga: Ao recuperar a voz, 1ª coisa que paciente pede é para falar com a família”, mas na *thumbnail* conseguimos ler apenas: “Fonoaudióloga: Ao recuperar a voz, 1ª coisa que paciente...”. A primeira palavra que o compõe é a categoria profissional que dará o seu testemunho. Nesse caso, observa-se que o título possui primeiramente o papel de semantizar a figura apresentada ao centro da imagem, a fim de indicar qual profissional contará sua experiência. Em seguida, ele destaca no título parte da história que será contada pela participante, fazendo o usuário apreender que o testemunho é a respeito de uma pessoa que teve sua voz recuperada e expressou uma ação, sendo esta omitida, o que leva

o usuário a querer clicar no vídeo para saber qual a ação. Há aqui, portanto, uma manipulação por sedução.

Concluímos, dessa maneira, que a *thumbnail* é atrativa ao internauta e cumpre com o seu papel de representar o vídeo na interface do Globoplay. Por meio dela, é fácil identificar o vídeo pertencente à série “Aqui dentro” na disposição dos vídeos na interface, devido à manutenção da isotopia plástica e figurativa na miniatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao levar em consideração os componentes do nível discursivo do percurso gerativo de sentido, ou seja, a instalação da pessoa, do tempo e do espaço no discurso imagético, bem como os temas e as figuras, observa-se que as temáticas abordadas pelas matérias são bem figurativizadas nos *frames* selecionados para representar as matérias na interface do Jornal Nacional no Globoplay e na maioria das vezes complementam o título que se oculta na imagem em miniatura.

No caso de notícias que são transmitidas diretamente pelos apresentadores, não havendo coberturas externas, observamos que existe uma coerência entre a parte do título que se destaca e o *frame* do vídeo selecionado para compor a *thumbnail*. Dessa forma, um complementa o outro. Os formantes eidéticos, cromáticos e topológicos também assumem papel fundamental para a produção de sentido, garantindo a identidade do telejornal e destacando os dados oficiais, por meio de suas cores, formas e disposição na tela.

As *thumbnails* das matérias que compõem o quadro “Aqui dentro” também garantem a identidade do quadro na interface do Globoplay

por meio dos formantes plásticos e figurativos. Além disso, o título tem como função atribuir sentido à figura que aparece ao centro da imagem, informando claramente ao internauta qual o profissional dará seu depoimento naquele vídeo.

Conclui-se, portanto, que dentro das possibilidades das cenas que compõem as matérias, os *frames* selecionados para compor as *thumbnails* são adequados. Esses *frames*, antes partes mínimas constituintes de imagens dinâmicas, tornam-se agora estáticos, como uma espécie de fotografia, uma pós-fotografia, que se instala na interface da plataforma, cumprindo a função de representar o vídeo como um todo. Na interface do Jornal Nacional no Globoplay, permitem aos internautas compreender rapidamente a temática abordada no vídeo como um todo e, desse modo, selecionar aqueles cujos temas fazem parte de seu interesse.

## REFERÊNCIAS

- Barros, D. P. de. (2005). *Teoria Semiótica do Texto* (4a ed.). Ática.
- Bertrand, D. (2003). *Caminhos da semiótica literária*. EDUSC.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (2a ed.). Galaxia Gutenberg.
- Greimas, A. (1984). Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, (4), 18-46. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477>
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência* (S. Alexandria, trad.). Aleph,

Kalogeropoulos, A., Cherubini, F., & Newman, N. (2016). *The future of online news video*. Reuters Institute for the Study of Journalism.

Kantar Ibope Media (Brasil) (2020). *Audiência TV 15 Mercados 04/08/2020: Dados de audiência nas 15 praças regulares com base no ranking consolidado – 27/07 a 02/08/2020*. Recuperado em 25 de agosto, 2020, de: <https://www.kantaribopemedia.com/dados-de-audiencia-nas-15-pracas-regulares-com-base-no-ranking-consolidado-27-07-a-02-08-2020/>

Nielsen, R. K., & Sambrook, R. (2016). *What Is happening to Television News*. Reuters institute for the Study of Journalism.

Renó, D., Barcellos, J., & Viola, N. (2020). El postfotoperiodismo gamificado. *Razón Y Palabra*, 23(106), 309-324. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1504>



# EMBALSAMANDO O TEMPO: UMA ANÁLISE DE “HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS”, DE JÚLIA MURAT

*Pedro Oliveira Galvão de Arruda<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUÇÃO

“Histórias que só existem quando lembradas” (2011), longa-metragem de ficção de estreia de Júlia Murat, se articula em torno da fotografia e das conotações a ela associadas, como a realidade, o tempo, a memória, a perda, o luto e daí por diante. Por exemplo: André Bazin, num famoso ensaio de 1945, “Ontologia da imagem fotográfica” (Bazin, 2014, pp. 27-34), situou a fotografia em uma tradição das artes plásticas que luta contra a passagem do tempo e oferece uma maneira de prolongar a vida além da morte. Já Roland Barthes, em seu livro de 1980 “A Câmara Clara”, abordou a relação entre a fotografia e a morte por outro ângulo: “*A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final” (Barthes, 1984, p. 138).\_

“Histórias...” toma essas conotações como o seu material temático — esta é a hipótese geral que motiva a proposta deste trabalho. No entanto, o filme não apresenta esse material temático assim, simplesmente. É mais complicado do que isso. No contexto formal do filme, a fotografia

---

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC — Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[pedrooga@gmail.com](mailto:pedrooga@gmail.com)

desempenha várias funções, cujos significados temáticos são apenas um dos seus efeitos. O que coloca a narrativa em andamento é a chegada da jovem Rita, uma fotografa itinerante, num vilarejo. O clímax do filme acontece quando Dona Madalena posa, diante da câmera de Rita, para um retrato. Nesse interim, as interações entre as duas personagens são em grande parte mobilizadas pela fotografia, de modo a iluminar a vida sentimental de Madalena. Além disso, o suspense e a curiosidade em torno do vilarejo se intensificam à medida que Rita deseja fotografar o interior do cemitério local, misteriosamente fechado. E há ainda as fotos que, por vezes, são apresentadas em sequência no filme.

Para compreender as funções da fotografia no filme, seus efeitos e significados, precisamos retroceder e investigar a sua construção narrativa. Começaremos então examinando como as partes do seu enredo funcionam em conjunto. Ao longo da descrição do enredo em ordem cronológica, analisaremos como ele é estruturado em torno de uma rotina, paulatinamente estabelecida e eventualmente variada. Passaremos então a analisar as diferentes funções que a fotografia desempenha dentro desse esquema narrativo. E, com base numa apreciação sintética das ideias que André Bazin e Roland Barthes nos passaram, sugeriremos algumas das implicações temáticas do filme. Desse modo, este trabalho visa analisar como o material temático e os princípios formais de “Histórias...” são colocados numa relação dinâmica uns com os outros, e como eles funcionam no contexto geral do filme. Trata-se, portanto, de um exercício em poética do cinema (Bordwell, 2008).

## **2. ANALISANDO “HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS”**

### **2.1 Estrutura narrativa**

O evento em torno do qual o enredo de “Histórias...” gira envolve a chegada da jovem Rita, uma fotógrafa itinerante, em um vilarejo misterioso que parece estar suspenso no tempo. Esse acontecimento não só desequilibra a rotina de Dona Madalena e do vilarejo, habitado só por idosos, mas reacende as suas lembranças do passado e lança uma longa e lúgubre sombra no presente.

O enredo de “Histórias...” ocorre em Jotuomba, um vilarejo fictício ao mesmo tempo fantástico e realístico. Realístico, porque o vilarejo fica numa região cuja importância histórica está ligada a ascensão e ao declínio da economia do café, o Vale do Paraíba. Não por acaso, essa região foi tema de um documentário, “Dia dos Pais” (2008), que Júlia Murat dirigiu com Leonardo Bittencourt. A pesquisa feita para esse documentário serviu como base para a elaboração de “Histórias...”, onde a linha férrea abandonada, os edifícios rachados, algumas falas das personagens, a enorme residência de Madalena, entre outras coisas, indicam o passado cafeeiro da região.

E, a despeito de estar assentado no mundo real, o vilarejo também é fantástico porque guarda mistérios que estão além do alcance da lógica comum. O portão do cemitério local está trancafiado (no muro, há uma placa onde se lê: “Proibida a entrada”) e os moradores não anotam os nomes dos mortos no painel da igreja há muito tempo. Quando Rita pergunta para Antônio o motivo, ele responde: “Aqui, a gente esquece de morrer”. Este mistério constitui uma das linhas de ação do filme,

sendo a outra constituída pela relação de Rita com Madalena. A interação dessas duas linhas é importante pois promove os enigmas que darão forma a narrativa à medida que avançamos para seu final.

Junto com o espaço delimitado, a ação do enredo transcorre em um esquema temporal restrito, composto por sete dias e um breve epílogo no começo do dia posterior. Dentro dessa estrutura espaço-temporal, a narração do filme desenvolve um padrão de repetição e variação, que podemos observar esquematicamente na segmentação (Tabela 1) abaixo. Para nossos propósitos, os dias foram demarcados pela mudança de luz e escuridão, e as sequências (algumas das quais duram apenas uma cena) foram indicadas pelos cenários e/ou situações, seguidas pelas iniciais das personagens em cena.

**Tabela 1**  
*Segmentação do enredo de “Histórias que só existem quando lembradas”*

	DIA I	DIA II	DIA III	DIA IV	DIA V	DIA VI	DIA VII
Madrugada					Fotografias		Fotografias
				Quarto	Quarto		
				R	R		
	Pão	Pão	Pão	Pão	Pão	Pão	
	M	M	M&R	M&R	M&R	M&R	

Manhã	Ida	Ida			Ida		Funeral M
	M	M			R&M		
	Armazém	Armazém	Armazém	Armazém	Armazém	Armazém	
	M&A	M&A	M&A	M&A	R,M&A	M&A	
	Igreja	Igreja	Igreja	Vagões	Igreja	Igreja	
	Hab.	Hab.	Hab.	R	R&Hab.	R&P	
Tarde	Cemitério	Cemitério	Cemitério	Igreja		Aposento M	Banheira R
	M	M	M&R	R			
	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço		
	Hab.	Hab.	Hab.&R	Hab.&R	Hab.&R		
	Volta	Volta	Volta	Estação		Repouso R	
	M	M&R	M&R	R&C			
				Quarto			
				M			
				Fotografias			
				Construção			
			R				
Noite	Carta	Quarto	Carta	Carta		Estação (Festa) R&Hab.	X
	M	M&R	M	M			
		Carta	Quarto	Cômodo (Fotos)		Aposento (Retrato) M&R	
		M	R&M	M&R			
			Estação	Estação	Estação		
			R&C	R&C	R&C		

Nota: M. Madalena; R. Rita; A. Antônio; C. Carlos; P. Padre; Hab.: Habitantes de Jotuomba, incluindo A, M, C e P.

Do princípio ao fim, “Histórias...” sugere a passagem do tempo e o ciclo imutável do vilarejo. Os dias introdutórios, Dia I e II, estabelecem redundante e vagarosamente a matriz estrutural e os motivos que servem como base para o restante do enredo. Esses dias, que consistem em uma série de cenas onde a sequência de encadeamentos é mais importante do que a cadeia de causalidade, apresentam o cotidiano de Dona Madalena: sovar o pão, andar até o armazém, tomar café com Antônio, assistir à missa, cuidar da fachada do cemitério, almoçar com os outros habitantes e retornar para casa — todo esse ciclo cria uma base estável para as mudanças narrativas que estão por vir. Por fim, à noite, Madalena escreve uma carta dedicada à Guilherme, o seu adorado e falecido marido.

Ao mesmo tempo em que estabelece a economia circular do enredo, os dias introdutórios definem o tratamento estilístico que será recorrente no filme. A câmera fica estática e apresenta a rotina de Madalena em planos relativamente distantes e prolongados, obrigando o espectador a se concentrar nos intervalos de tempo e espaço que preenchem as cenas. Não fosse pelo movimento das figuras, seria fácil confundir os planos com fotografias. Além disso, as cenas do primeiro dia retornam no segundo com diferenças estilísticas, corroborando para o padrão de repetição e variação do enredo.

No final do Dia II, o ritual diário de Madalena ameaça ser perturbado com a chegada de Rita, uma jovem andarilha que se dedica a fotografia. O dia seguinte, entretanto, continua bastante parecido com os dias anteriores: novamente, acompanhamos a rotina de Madalena. Já podemos perceber, porém, algumas mudanças. Por exemplo, Rita interage com Madalena na primeira cena do dia; conseqüentemente, Madalena chega atrasada no armazém e na igreja. Mais tarde, Rita encontra Madalena no

portão do cemitério e, a partir de então, ela estará presente nas próximas cenas do dia. Rita é apresentada aos demais moradores no almoço e interrompe a escrita de Madalena cantarolando um samba de Noel Rosa, “Fita Amarela”. Além disso, o Dia III acrescenta uma nova cena à estrutura do enredo, que será repetida e variada no restante do filme: Rita sai de madrugada e encontra Carlos, o ébrio do vilarejo, na estação abandonada.

As mudanças no ciclo do enredo encontram correspondências no estilo do filme. Ocasionalmente, a narração apresenta primeiros planos de objetos e detalhes do cenário, sugerindo o ponto de vista óptico (e fotográfico) de Rita. Além disso, o enquadramento ganha mobilidade. No começo do Dia III, a câmera se move discretamente para reenquadrar o movimento de Rita no plano. Mas, se esses primeiros movimentos podem passar despercebidos, os movimentos bruscos da câmera na mão que acompanha as passadas de Rita no final do dia chamam a atenção do espectador para a mobilidade recém adquirida pelos planos do filme. Mais adiante, em uma cena paralela no final do Dia V, uma série de *jump cuts* alteram os movimentos de Rita abruptamente, enquanto ela balança o corpo ao som de Franz Ferdinand. Esses e outros manejos estilísticos reforçam a nossa percepção das mudanças desencadeadas pela presença da personagem no vilarejo.

Dia IV é um segmento importante e difere significativamente dos dias anteriores. Enquanto os dias anteriores estiveram atrelados à rotina de Madalena, Dia IV intercala cenas individuais de Madalena ou de Rita com cenas das duas personagens juntas. No começo do dia, por exemplo, vemos Rita revelando fotografias em seu quarto — podemos inferir que ela tirou as fotos durante as cenas em que esteve ausente no dia anterior, isto é, durante as cenas no armazém e na igreja. Mais tarde, em vez de

mostrar Madalena mais uma vez nesses locais, a narração mostra Rita em duas cenas correspondentes: primeiro, vemos ela fotografando os vagões de trem abandonados em um novo cenário, e, depois, visitando a igreja, então vazia. A alternância regular dos cenários nos dias iniciais cria um esquema temporal onde podemos encaixar aproximadamente essas novas cenas.

Ao mesmo tempo, em meio a todas essas mudanças, alguns paralelos ressoam. Significativamente, esses paralelos também realçam as mudanças em curso no enredo. Podemos considerar dois tipos de mudanças: uma relativa à participação de Rita; outra, relativa à presença dela no vilarejo. Inicialmente, os habitantes do vilarejo recebem a forasteira com uma certa desconfiança; mas, gradualmente, eles se tornam mais cordiais com ela e os paralelos refletem isso. Por exemplo, no Dia II, Carlos se retira com a chegada de Rita na estação; mas agora, no Dia IV, ele divide uma caçaça com ela.

Em segundo lugar, como o título do filme indica, a presença de Rita no vilarejo reanima as memórias dos moradores — e os paralelos também refletem isso. Por exemplo: no início, as conversas entre Antônio e Madalena limitam-se muitas vezes ao clima, isto é, ao tempo meteorológico; mas, paulatinamente, eles passam a conversar sobre a velhice, os filhos e os amores passados, enfim, sobre um outro tempo. Tanto num caso quanto no outro, o paralelismo provê uma medida para que o espectador note as mudanças desencadeadas em função de Rita. E, como veremos mais adiante, esse recurso também é importante para desenvolver o vínculo entre Madalena, Rita e a fotografia.

Mais uma mudança importante acontece no Dia IV. Durante o almoço, Rita expressa que quer fotografar o interior do cemitério. Dado esse novo objetivo, ela entra em conflito com o padre, que se recusa a



fornecer a chave ou uma explicação, sublinhando o mistério em torno do vilarejo. Quando o padre sai de cena, um dos moradores comenta que o cemitério foi fechado a pedido de Deus. Rita não fica satisfeita com essa resposta e insiste numa explicação, eis que uma moradora responde: “Deus não precisa de explicação, menina”. Desse modo, o filme indica uma causa sobrenatural, que não pode ser explicada, para o enigma do cemitério. A sugestão de que o desfecho do filme pode não fornecer uma chave que destranque todos os mistérios do vilarejo está posta desde então. Além disso, vale notar que, embora Rita não siga ativamente seu novo objetivo, ele fornecerá a motivação necessária para que ela permaneça no vilarejo no Dia VI.

Se no Dia IV a balança pende para as mudanças, no Dia V acontece o contrário: há um retorno para a rotina cíclica de Madalena, com variações importantes. A essa altura, já vimos Rita participar de algumas partes da rotina de Madalena; contudo, curiosamente, ela ainda não participou das cenas de manhã. Uma cena do dia anterior funciona para justificar isso: no armazém, Madalena comenta com Antônio que Rita está dormindo, a despeito de termos visto ela acordada logo antes. Por mais que seja plausível que Rita tenha voltado a dormir, o filme retarda a presença dela em parte por um motivo composicional, para que o padrão cíclico do enredo só seja completado por ela mais tarde. Desse modo, no Dia V, Rita acompanha Madalena pela primeira vez durante a manhã: elas caminham juntas pelo trilho, visitam o armazém do Antônio e assistem à missa. Dia V não marca só uma resolução estrutural, mas também dramática: no começo do dia, Madalena ensina Rita a preparar o pão e promete deixar todos os seus bens para ela.

Dia VI confirma nossa impressão de que enredo está sendo concluído. No início do dia, Rita agradece por tudo e avisa Madalena que irá partir. Como resultado, Madalena oferece a chave do cemitério e pede para que ela fique mais alguns dias. A narração, novamente, alterna entre cenas das duas ao longo do dia, culminando no encontro delas à noite, numa festa com os demais moradores do vilarejo. Após a festa, Madalena se prepara para ser fotografada por Rita. No seu aposento, ela tira o vestido e fica de costas para a parede. Há, então, um corte para a sua fotografia (Figura 5), seguida por uma série de fotos que, gradualmente, adentram o cemitério (Figura 4). Outro corte nos leva para o começo de uma nova cena no dia seguinte, Dia VII, onde vemos o corpo de Madalena sendo preparado para o seu funeral. A sequência de fotografias omite a razão do falecimento de Madalena, sugerindo assim uma lógica de causa e efeito entre a fotografia e a sua morte.

E o epílogo? Ecoando o começo do filme, a luz de uma lamparina, acesa por Rita, assoma no meio da escuridão da madrugada. Em seguida, Rita pega a sua mochila e a lamparina, e deixa a casa de Madalena. Prestes a partir de Jotuomba, ela se depara com os moradores do vilarejo. “Minha filha, agora não tem ninguém para fazer o pão”, diz Antônio. Em retrospecto, podemos notar como cada um dos habitantes tem uma função distinta a preencher no ciclo do vilarejo. Antônio é o responsável pelo café; Madalena, embora ela não gostasse de pães, era a responsável por eles. A morte de Madalena ameaça a continuidade do ciclo do vilarejo; com Rita assumindo o lugar de Madalena, os habitantes querem garantir que isso não aconteça. Esse final soturno e enigmático dá ao filme a incerteza fantástica que associamos ao realismo mágico (Kratje, 2018; Silva & Bragança, 2018).

## 2.2 A fotografia como motivo

Vimos que o enredo de “Histórias...” subordina a causalidade ao paralelismo, encorajando o espectador a comparar personagens, situações, ações e manejos estilísticos. Também vimos como a estrutura do enredo cria um efeito de progressão e encerramento. Agora, estamos em posição de perceber como o sistema formal do filme desenvolve o seu material temático. Os motivos são uma parte importante desse sistema; sons, gestos, adereços, situações e diálogos recorrentes fortalecem a narrativa e unificam tematicamente o filme. Nesse quadro, um motivo predomina: a fotografia.

O motivo da fotografia se desenvolve bastante ao longo do filme. Para começar, podemos observar como o passado de Madalena molda a sua postura para com o meio fotográfico. Por exemplo: conversando com Rita, no começo do Dia V, Madalena relembra que havia um fotógrafo que costumava visitar Jotuomba quando ela era mais jovem. Nessas ocasiões, ela conta, os habitantes do vilarejo se arrumavam afim de apregoarem uma boa situação financeira e social para os parentes distantes. “Até o mais rampeiro parecia filho de barão”, diz Madalena. Além de sugerir um passado ligado à elite cafeeira, fica evidente nessa fala uma certa desconfiança do valor documental da fotografia. Afinal, se uma foto pode capturar a realidade, por que ela não poderia revesti-la?

Em um cômodo repleto de fotografias de estranhos (por algum motivo obscuro), Madalena guarda com afeição uma foto dela ao lado de Guilherme, ambos com trajes de casamento. A princípio, podemos inferir que essa foto foi tirada no dia da cerimônia; mas logo somos informados que ela foi tirada numa outra ocasião — o que dá continuidade ao

motivo “revestir a realidade”. Madalena mostra a fotografia para Rita e tateia afetuosamente a imagem do marido (Figura 1). O seu gesto, no entanto, é interrompido por Rita, que diz: “Dona Madalena, as fotos se apagam se recebem carinho”. Essa passagem nos lembra que uma fotografia não é somente uma forma de representação e recordação, mas um objeto palpável e, enquanto objeto, também sofre o efeito do tempo.

### **Figura 1**

*Madalena tateia a imagem do seu falecido marido. Em outra ocasião, conversando com Rita, Madalena havia dito que gostava de ver a sua alma junto com a alma de Guilherme.*



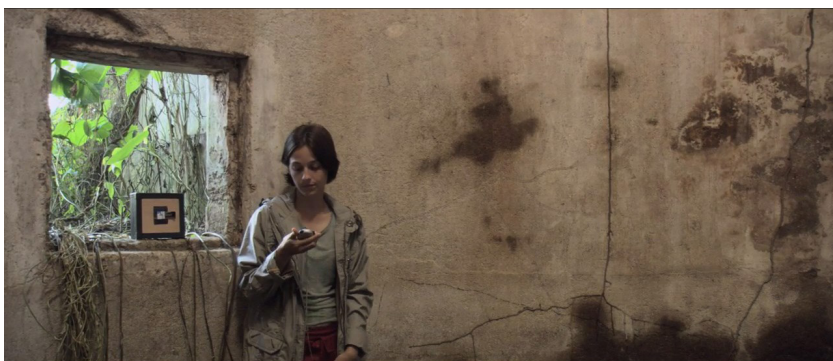
Captura de tela de “Histórias que só existem quando lembradas” (Murat et al., 2011).

Depois dessa passagem, ainda conversando com Rita, Madalena recorda do seu filho, que morreu antes do tempo, quando tinha um ano de idade. Um dia, Madalena conta, resignada, ela chegou em casa e encontrou o menino vomitando. Ela levou ele ao médico, mas já era tarde. Só um ano depois ela descobriu o motivo do adoecimento repentino: a responsável por cuidar do menino colocou ele em cima da cristaleira para tirar um retrato, e ele tomou um tombo. A postura ambivalente de

Madalena para com a fotografia, portanto, vem de duas perdas: a morte do marido e do filho. Em ambos os casos, a situação da personagem é iluminada pela maneira como ela relata os eventos passados da fábula, que precedem a chegada de Rita e o começo do enredo do filme.

## Figura 2

*Rita cronometrando o tempo de exposição de uma de suas câmeras pinholes.*



Captura de tela de “Histórias que só existem quando lembradas” (Murat et al., 2011).

Como os exemplos acima sugerem, as interações entre Madalena e Rita são em grande parte mobilizadas pela fotografia. Assim, uma maneira de olharmos para a amizade entre as duas e para as transformações pelas quais Madalena passa ao longo do filme é observando as situações em que ela se permite, ou não, ser fotografada por Rita. No Dia IV, Rita fotografa Madalena com uma câmera digital; após ver a sua imagem na foto, Madalena se dirige até um espelho empoeirado e olha atentamente para o seu reflexo, como se constatasse a velhice pela primeira vez. “Quando me vi de lencinho na cabeça e camisola velha fui até o Antônio sem parar de rir”, diz Madalena no dia seguinte (Dia V). Mas, na verdade, ela fica tão

acabrunhada com a foto do dia anterior que se recusa a ser fotografada novamente. Isso muda no Dia VI quando Madalena decide posar uma última vez para Rita. Embora seja difícil dizer exatamente o que faz ela mudar de ideia, essas situações paralelas dizem algo sobre a sua mudança. No final, ser fotografada se torna uma maneira de Madalena compreender a passagem do tempo e aceitar a morte.

### Figura 3

*A passagem de um morador deixa um rastro fantasmagórico na imagem fotográfica*



Captura de tela de “Histórias que só existem quando lembradas” (Murat et al., 2011).

Apesar de carregar uma câmera digital, Rita geralmente usa uma câmera *pinhole* (Figura 2). Uma câmera *pinhole* é um mecanismo simples, que consiste em uma câmara escura, como uma lata ou caixa fechada, com uma abertura do tamanho de um furo de alfinete (daí a expressão em inglês) e um obturador manual, como uma fita ou outra superfície opaca sobre o furo, que permite a entrada de luz ou não até um material fotossensível. Enquanto uma câmera moderna, equipada com a lente adequada, pode parar o tempo em cerca de milésimos de

segundo, uma câmera *pinhole* requer um tempo de exposição muito mais longo, por causa da sua abertura diminuta que admite pouca entrada de luz. Desse modo, enquanto uma câmera moderna conseguiria congelar, por exemplo, o movimento de um trem, uma câmera *pinhole* talvez capturasse um longo rastro sobre o trilho.

#### **Figura 4**

*Enquanto a imobilidade de uma estatuária produz uma imagem nítida.*



Captura de tela de “Histórias que só existem quando lembradas” (Murat et al., 2011).

No entanto, há muito tempo não passam trens em Jotuomba. Em vez disso, as *pinholes* de Rita fotografam a arquitetura quase sobrenatural do vilarejo, passando pelos seus velhos habitantes, chegando ao interior do cemitério. Tais fotografias são apresentadas em sequência pela narração em três ocasiões diferentes, refletindo o desenvolvimento do enredo. Além disso, as fotografias criam um efeito de contraste — de oposição entre imagens estáticas em preto e branco e tomadas coloridas em movimento — dentro do sistema estilístico do filme. Mais especificamente, as fotografias das construções — em geral dinâmicas, compostas com ângulos oblíquos e inusitados — contrastam com a regularidade

perpendicular das tomadas do filme. As fotografias dos habitantes, por sua vez, justapõem opacidade e transparência. Nas fotografias de Rita, a alongada exposição, ou a técnica de dupla exposição, superpõe a presença e a subsequente ausência dos habitantes que ficam diante das *pinholes*, deixando uma impressão fantasmagórica. Compare, por exemplo, a foto de um dos moradores do vilarejo (Figura 3) com a foto de uma das estatuárias do cemitério (Figura 4).

### 2.3 Implicações temáticas

Através do motivo da fotografia, Júlia Murat explora ficcionalmente em “Histórias...” a relação ambígua entre a fotografia e o tempo, a ligação perturbadora entre a imagem fotográfica e a morte, a eternidade e a mortalidade. Essa dimensão temporal da imagem fotográfica já foi devidamente observada por teóricos, artistas e críticos do meio. Entre os muitos nomes que afloram neste contexto estão, para citarmos apenas dois, André Bazin e Roland Barthes. Laura Mulvey, em “Death 24x a Second” (2006), inter-relaciona o pensamento sobre a experiência fotográfica desses dois críticos franceses: “Para Bazin, é transcender a morte, parte do processo de luto; para Barthes, é ‘o mergulho na morte’, uma aceitação da mortalidade” (Mulvey, 2006, p. 60).

Em seu ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, André Bazin alegou que a invenção da fotografia “liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança” (Bazin, 2014, p. 30). Segundo Bazin (2014, p. 29), antes da invenção da fotografia, o pintor ocidental se encontrava diante de uma encruzilhada: a semelhança realista, de um lado; a representação simbólica, do outro. Ele também alegou que esse desejo pela semelhança, que limitava a pintura, tinha raízes mais antigas e



profundas. O ensaio começa sugerindo que: “Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamento como um fato fundamental da sua gênese” (Bazin, 2014, p. 27).

Bazin propôs que a nossa obsessão pela semelhança pode ser apreendida do que ele chamou de “‘complexo’ da múmia” (Bazin, 2014, p. 27). Para os egípcios antigos, a mumificação representava uma garantia de vida após a morte. “Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”, escreveu Bazin (2014, p. 27). De fato, as múmias egípcias lograram em superar as barreiras do tempo. Mas os corpos embalsamados e enfaixados não eram a única maneira de salvar os mortos, as tumbas também guardavam estatuetas de terracota, “espécies de múmias de reposição” (Bazin, 2014, p. 27). Se a estatuária pode ser considerada uma maneira de “salvar o ser pela aparência” (Bazin, 2014, p. 28), então podemos considerar o retrato pictórico como uma maneira de salvar o ser de “uma segunda morte espiritual” (Bazin, 2014, p. 28) — isto é, ao preservar a imagem, o retrato preservaria a memória da pessoa retratada.

No entanto, apesar de todo o avanço da pintura renascentista e barroca em suas representações, esse comum e profundo desejo pela semelhança só foi plenamente satisfeita com a invenção da fotografia. Isso porque uma fotografia ultrapassa, por sua gênese automática e objetiva, o realismo ilusório de qualquer pintura. Conforme essa lógica, Bazin alegou que a imagem fotográfica partilha, pela ação da luz, uma identidade com o modelo representado (Slugan, 2017). Bazin tentou aclarar esse enigma apresentando um conjunto de analogias que ressaltam uma semelhança entre a fotografia e a máscara mortuária, a relíquia, como o Sudário de Turim, e a impressão digital. “A imagem pode ser

nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo”, escreveu Bazin (2014, p. 32). Ele em seguida explicou o fascínio das fotografias de álbuns, uma explicação que o filme de Júlia Murat poderia ter como epígrafe:

Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (Bazin, 2014, p. 32)

Em “A Câmara Clara” (1984), Roland Barthes convida o leitor a participar da sua cadeia de pensamentos, perguntando qual é a essência da fotografia ao examinar o modo como fotos particulares despertam o seu interesse. Na perspectiva íntima de Barthes, a fotografia aparece como algo banal, mas também profundamente melancólico. Ao final da primeira parte do livro, ponto em que Barthes terá chegado no seu tema central, uma meditação acerca da fotografia e do luto por ocasião da morte de sua mãe, ele terá abordado uma ampla gama de assuntos, inclusive as noções de *studium* e *punctum*. O *studium* tem algo a ver com a cultura em geral, é algo convencional; o *punctum*, em contraste, é um pormenor, um acaso que apunhala o sujeito que olha (Barthes, 1984).

Na segunda parte do livro, Barthes se debruçou sobre a relação entre a Fotografia e a Morte. Em seu cerne está a natureza temporal da fotografia: “Sei agora que existe um outro *punctum* (ou outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’),

sua representação pura” (Barthes, 1984, p. 141, grifo do autor). E com essa constatação, Barthes descreve em seguida a sua experiência com a Fotografia do Jardim de Inverno: “Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (Barthes, 1984, pp. 142, grifo do autor). A fotografia arremessa o sujeito que olha para o passado e para o futuro, entrevedo através do presente, o tempo capturado e o futuro já determinado. Na verdade, Barthes sugeriu, ao olharmos para uma fotografia espreitamos a nossa própria morte (Barthes, 1984, pp. 144-145).

## 2.4 O último retrato de Madalena

### Figura 5

*A última fotografia de Madalena, tirada por Rita com uma câmera pinhole.*



Captura de tela de “Histórias que só existem quando lembradas” (Murat et al., 2011).

Se voltarmos agora ao retrato final de Madalena, poderemos entender algo de seu misterioso efeito. Olhemos a foto (Figura 5). Madalena está

de costas para a parede, olhando para a câmera, desnuda e sorrindo. Para começar, duas camadas distintas são apresentadas na fotografia: a figura de Madalena e a parede rachada atrás dela. A dupla exposição, no entanto, acentua o plano de fundo: percebemos a parede como estando na frente de Madalena, mais próxima de nós. Os contornos dela parecem estar se atenuando, como se ela estivesse esvanecendo; ficamos com a impressão que Madalena está esfumada na parede. Uma impressão que alude à fantasmagoria da imagem fotográfica.

Além disso, os cantos da boca e os cantos dos olhos, a expressão de Madalena, expressam um estado de espírito de contentamento. Em outra ocasião do filme, Madalena pergunta para Antônio por que ele não morre também, ao que ele responde: “Não sou infeliz o suficiente“. Mas na foto que antecede a morte de Madalena, ela sorri. Assim, no final do filme, as razões para os enigmas de Jotuomba permanecem obscuras: será que o vilarejo representa um tipo de purgatório? Será que Rita substituirá Madalena em sua rotina prometeica? A ambiguidade não é acidental; ao deixar essas questões pendentes, “Histórias...” estimula o espectador a indagar sobre os enigmas do vilarejo.

Por fim, cabe ainda perguntar: por que Madalena posa nua? O filme fornece uma motivação. Se recuarmos para aquelas cenas anteriormente descritas, podemos observar como o motivo da fotografia esteve ligado ao motivo da vestimenta. Conversando com Rita, Madalena zomba daqueles que se arrumavam para apregoar riqueza nas fotografias. Mais tarde, ela se recusa a ser fotografada de lencinho na cabeça e camisola velha. Podemos também lembrar da fotografia de Madalena e Guilherme, vestidos à caráter para um cerimonia que já havia ocorrido. Desse modo, apesar de poder parecer confusa num primeiro momento, a decisão de

Madalena de ser imortalizada (ou melhor, embalsamada) nua na sua última fotografia manifesta o desenvolvimento e o entrelaçamento dos motivos que costuraram o filme. À fotografia e à vestimenta, junta-se o motivo da morte.

## CONCLUSÃO

Em nossa análise, vimos como a fotografia, enquanto motivo, desempenha várias funções no filme, como motivar situações, traçar paralelos e padrões de desenvolvimento. Também vimos como a ontologia bazaniana e o noema barthesiano, contingencialmente, podem nos ajudar a sondar os enigmas do filme e a reconhecer as suas implicações temáticas. Nessa altura, à guisa de considerações finais, podemos fazer o balanço dos tipos de significados — referenciais e temáticos — identificados ao longo deste trabalho (Bordwell & Thompson, 2013).

Os significados referenciais são tecidos pelo espectador no processo de construção do mundo da história a partir dos eventos representado no enredo do filme (Bordwell, 1994). “Histórias...” depende da maneira que a organização do enredo apresenta o tempo, o espaço e a lógica narrativa, para construirmos a — e inferirmos informações a respeito da — sua diegese. Assim, vimos como a narrativa nos dá pistas para traçarmos paralelos entre personagens, motivos, cenários, situações e períodos dos dias. Também assinalamos como Jotuomba, o mundo ficcional do filme, faz referência a aspectos do mundo real, como o Vale do Paraíba.

Ao mesmo tempo, as lacunas narrativas de um filme podem guiar o espectador em direção à significados mais abstratos, além dos sentidos

referencias (Thompson, 1988). Assim, dando um passo adiante, os enigmas de “Histórias...” nos levaram a pensar no seu material temático como consistindo de um conjunto de conotações associadas à fotografia — como buscamos mostrar, abundam pistas no filme nesse sentido. Em resumo, por meio de generalizações e paráfrases, poderíamos chegar aos seguintes temas: a fotografia representa a morte, combate e sofre os efeitos do tempo, reveste a realidade, provoca mudanças, e nos lembra daqueles que existiram e já não existem mais. No entanto, não devemos considerar esses temas assim, isoladamente. Longe disso, o mais importante é compreendermos como eles são sugeridos pouco a pouco, em um complexo sistema de relações entre os materiais audiovisuais, narrativos, referenciais e conceituais do filme.

## REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. (J. C. Guimarães, trad.). Nova Fronteira.
- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?* (E. A. Ribeiro, trad.). Cosac Naify.
- Bordwell, D. (1994). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: Uma introdução*. (R. Gregoli, trad.). Editora da Unicamp; Editora da USP.

- Kratje, J. (2018). Un cine de ideas. Fotografía y afecto en ‘Histórias que só existem quando lembradas’ (Julia Murat, 2011) y ‘Viaje sentimental’ (Verónica Chen, 2010). *452°F*, 88-105.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.
- Murat, J., & Bittencourt, L. (Diretores). (2008). *Dia dos Pais* [Filme Cinematográfico]. Taiga Filmes e Vídeo
- Murat, L., Murat, J., Boudier, C., Solomonoff, J., Felicitas, R., Lepoutre, J., Macia, M.-P. (Produtores), & Murat, J. (Diretora). (2011). *Histórias que só existem quando lembradas* [Filme Cinematográfico]. Taiga Filmes e Vídeo. <http://www.spcineplay.com.br>
- Silva, F. B. P., & Bragança, M. (2018). Imagens sussurrantes: cinema de fluxo e tempo mítico em Histórias que só existem quando lembradas. *Revista Abusões*, 182-209. <https://doi.org/10.12957/abusoes.2018.32688>
- Slugan, M. (2017). Taking Bazin Literally. *Projections*, 63-82. <https://doi.org/10.3167/proj.2017.110105>
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press.

# RAÇA E GÊNERO EM GUY BOURDIN: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DA FOTOGRAFIA DE MODA

*João Victor Brito dos Santos Carvalho<sup>1</sup>*  
*Yanaí Mendes<sup>2</sup>*

## 1 INTRODUÇÃO

O surgimento e o estabelecimento do debate sobre a pós-modernidade enquanto uma lógica de acordo com a qual a sociedade tem funcionado desde o último quarto do século XX teve como uma de suas muitas consequências a emergência do que estudiosos como bell hooks<sup>3</sup> (2019) e Nicholas Mirzoeff (Mirzoeff, 1999, como citado em Fabris, 2007) chamam de “cultura visual”. Reconhecer este termo e sua relevância significa reconhecer que, a partir da segunda metade do século XX, as imagens têm impactado e influenciado a cultura, similarmente à forma como a palavra influenciou a cultura moderna. Esse é um fenômeno que, aos

- 
1. Graduando do curso de Design de Moda da Universidade Anhembi Morumbi. Participou do Grupo de Pesquisa Design e Filosofia: teoria e crítica dos processos de design (DGP-CNPq), tendo atuado na linha de pesquisa Design de Moda e Cotidiano como pesquisador de Iniciação Científica.  
[victorbritojao19@gmail.com](mailto:victorbritojao19@gmail.com)
  2. Mestre em Design, Arte e Tecnologia pela Universidade Anhembi Morumbi, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Paulista de Artes e formada em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM).  
[yanaimendes@gmail.com](mailto:yanaimendes@gmail.com)
  3. bell hooks, pseudônimo de Gloria Jean Watkins, insiste que seu nome seja escrito em letras minúsculas, buscando direcionar a atenção do leitor a suas ideias, ao invés de a sua pessoa (Geledés, 2019).



poucos, fez com que nossas respostas às imagens fossem cada vez mais imediatas, tendo em vista serem absorvidas e interpretadas mais rápida e automaticamente que palavras. Essa espécie de compressão do tempo pode ser entendida como consequência da globalização à qual o mundo pós-moderno tem assistido, desencadeada principalmente por meio de tecnologias que permitem que as imagens (sejam elas físicas - como em revistas e *outdoors* - ou virtuais, como nas mídias sociais) circulem com mais rapidez e permeiem todos os espaços do cotidiano. Berenice Abbott apontava, já em 1951, que “a imagem quase substituiu a palavra como meio de comunicação [...] e sua importância está se tornando cada vez maior” (Abbott, 1980, p. 179, como citado em Fabris, 2007, p. 32).

Os estudos da cultura visual em toda sua complexidade surgem a partir da necessidade de “interpretar a globalização pós-moderna da visualidade como vida cotidiana” (Fabris, 2007, p. 32), sendo esta uma abordagem “centrada na compreensão da resposta às mídias visuais tanto de indivíduos, como de grupos” (Fabris, 2007, p. 32). A cultura visual é algo que demanda estudo e compreensão justamente pelas transformações que suscita na sociedade, tendo modificado radicalmente, ao longo de décadas, a forma como humanos se comunicam entre si, a forma como perseguem seus ideais, suas ações, a forma como falam, se vestem, consomem entretenimento e, principalmente, como se enxergam diferentes sujeitos.

Fundamentando-se no pensamento de bell hooks, Borges (2019) aponta que é preciso tratar a cultura visual como uma episteme que considere o impacto da visualidade e da representação em aspectos políticos do mundo concreto. É importante que essa indissociabilidade entre política e representação seja levada em conta pelos estudos da cultura visual, tendo em vista o fato de esta ser capaz de moldar o

imaginário popular acerca dos mais diversos assuntos e, principalmente, dos mais distintos sujeitos, influenciando positiva ou negativamente a percepção do espectador acerca de quaisquer narrativas criadas ou reiteradas pelas imagens.

Circunscrita ao universo da cultura visual está a moda e, por conseguinte, todos os tipos de mídia a ela relacionados, entre eles, a fotografia de moda. Como coloca Annamaria Vänškä:

O corpo vestido também é entendido como uma imagem que se espera que os outros leiam. [...] Um aspecto importante do sistema da moda relaciona-se com a visualidade: como a moda é familiarizada, disseminada, e consumida por meio da representação visual. Apesar de a moda ser um grande negócio e ter grande valor econômico, ela é também uma importante ordem simbólica que constrói e comunica identidades por meio de representações visuais. (Vänškä, 2015, p. 58)

O argumento de Vänškä ressalta a proximidade do sistema da moda com a cultura visual, e essa aproximação fica ainda mais clara quando se considera o lugar de destaque que o mercado editorial de moda tem nessa lógica. O jornalismo de moda e a fotografia de moda, ao longo de pelo menos mais de um século, têm sido o braço direito da indústria de têxtil e moda, ajudando a difundir e tornar relevante o trabalho de designers, *stylists*, modelos etc. Não à toa, Anna Wintour, editora-chefe da edição estadunidense da revista Vogue, possivelmente um dos mais importantes veículos de comunicação da indústria da moda, pode ser descrita como uma das personalidades mais influentes desse sistema na atualidade, por exemplo.

Esta pesquisa surge a partir desse argumento, originando-se de um trabalho acadêmico da disciplina de Fundamentos da Imagem de Moda, ministrada pela Profa. Me. Yanaí Mendes, no curso de Design de Moda

da Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. Aqui se entende a fotografia de moda como parte integrante da cultura visual e percebe-se a necessidade de essa cultura ser estudada e interpretada de maneira rigorosa em relação aos sujeitos por ela representados, ao modo como os representa e ao efeito que produz no mundo tangível. O trabalho em questão teve como objetivo um estudo da vida e da obra de diversos fotógrafos de moda, entre eles Guy Bourdin, um dos fotógrafos responsáveis por moldar a relação entre fotografia de moda, publicidade e cultura visual no final do século XX, criando um trabalho que permanece relevante até a atualidade e influenciou diversos outros fotógrafos e artistas.

A partir desse estudo, percebeu-se a necessidade de uma interpretação que abordasse a obra de Bourdin de maneira responsável e fosse pautada pelo pensamento interseccional, pois, nas últimas décadas, tem-se levantado problemáticas acerca de como ele representa as mulheres que predominam em suas fotografias: mulheres brancas, dispostas de forma sexual, submissa e “provocadora”. No entanto, pouco ou quase nada tem sido dito sobre como o fotógrafo representa os corpos aos quais Carla Akotirene (2019), referenciando estudiosas como Sueli Carneiro e Grada Kilomba, chama de “Outros”: corpos de homens pretos e mulheres pretas<sup>4</sup>, e as relações intrínsecas entre esses dois marcadores sociais,

---

4. Consultando minuciosamente as obras de autoras negras aqui utilizadas como referência, foi possível perceber que, nas obras que foram traduzidas do inglês para o português, o termo “negro” é muito mais utilizado que “preto”, quase de forma unânime. No entanto, em “Interseccionalidade” (2019), de Carla Akotirene, autora brasileira, ambos os termos são utilizados em diferentes momentos, sem distinção entre si. Tratando-se de um artigo escrito e co-escrito por um autor e uma autora brasileiros, optou-se, também, por utilizar ambos os termos ao longo do texto.

raça e gênero, que, de acordo com a autora e aquelas que referencia em sua obra, são sempre pautados por relações de poder e dominância.

Assim, este artigo propõe, como um estudo dentro da cultura visual, a análise de algumas das imagens de moda produzidas por Guy Bourdin ao longo da década de 1970, frequentemente considerada o ápice de seu trabalho, de maneira interseccional, ou seja, percebendo não apenas como gênero e raça são retratados nessas obras (e não ignorando a problemática sobre como as mulheres brancas aparecem em sua obra), mas quais as condições únicas que as sobreposições desses dois marcadores sociais geram e qual o efeito concreto dessa representação em uma cultura pautada pela imagem e pela visualidade. Essa análise será auxiliada, em partes, pela semiologia, a partir de uma metodologia desenvolvida por Kalil (2007) para a análise de imagens de moda. Antes disso, no entanto, será debatida a importância de se advogar por um estudo da cultura visual que seja interseccional e, para isso, os próprios conceitos de interseccionalidade e cultura visual serão expostos, buscando apontar aproximações e tensões entre eles.

## **2 INTERSECCIONALIDADE E CULTURA VISUAL**

O conceito de interseccionalidade aqui utilizado diz respeito a enxergar as intersecções entre diversos marcadores sociais (como gênero, raça, classe, sexualidade, entre outros) e os diferentes efeitos produzidos por essas sobreposições no mundo concreto. De acordo com essa lógica, as experiências de uma mulher branca e de uma mulher negra diferem,

apesar de, teoricamente<sup>5</sup>, terem em comum o fator gênero, pois somente uma delas é afetada negativamente pelo fator racial, enquanto a outra é beneficiada por ele, por exemplo. Igualmente, as experiências de um homem branco e de uma mulher branca, apesar de conectadas por sua posição beneficiada em relação ao fator racial, diferem em relação a gênero, e assim por diante.

O termo é sistematizado ao final da década de 1980, por Kimberlé Crenshaw, que o traz à tona “como uma metodologia a ser utilizada para enfrentar as causas e efeitos da violência contra a mulher nas comunidades negras” (Assis, 2019, p. 18). No entanto a interseccionalidade possui uma história própria, datada de até um século antes desse marco: apenas em 1851, quando Sojourner Truth proferiu o discurso **Eu não sou uma mulher?** (na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, Estados Unidos), ganhou atenção a ideia de se levar em conta que esses marcadores sociais produzem diferentes efeitos quando combinados entre si das mais diversas maneiras possíveis.

Truth sublinhou as disparidades entre sua realidade enquanto uma mulher negra que foi escravizada e a de suas contemporâneas brancas, que se organizavam e posicionavam contra a violência de gênero naquele evento, mas falhavam em abarcar nessa luta a violência racial à qual outras mulheres como ela foram submetidas durante toda sua vida. Sobre

---

5. O termo “teoricamente” é utilizado e sublinhado aqui pois, na realidade, de acordo com Angela Davis, havia e ainda há um abismo entre a forma como questões de gênero impactam as vidas de mulheres brancas e negras, especialmente durante o período escravagista. Davis salienta que “a postura dos senhores em relação às escravas (sic.) era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas” (Davis, 2016, p. 19).

essa violência, Akotirene apresenta um fragmento das irmãs Barbara e Beverly Smith que diz: “Nós sabemos que existe uma coisa que é uma opressão sexual-racial que nem é somente racial e nem somente sexual, por exemplo, a história do estupro das mulheres negras por homens brancos como arma de repressão política (Smith & Smith, 1977, como citado em Akotirene, 2019, p. 28).

Décadas após o discurso de Sojourner Truth, o conceito pôde ser visto no trabalho de diversas pensadoras do feminismo negro, como Angela Davis (2016), bell hooks (2019), entre outras, como Patricia Hill Collins, Sueli Carneiro, Grada Kilomba etc., tendo revolucionado a forma como o feminismo pensa as questões mencionadas e resultando no que se conhece como feminismo interseccional.

Mas que relação o conceito de interseccionalidade pode vir a ter com os estudos da cultura visual? A resposta a essa pergunta torna-se nítida quando se retoma a fala de Borges e o pensamento de bell hooks no que diz respeito aos efeitos políticos concretos que a representação e a visualidade podem ter no mundo real (e, aqui, não se tem a intenção de dar a entender que as representações não fazem parte desse mundo real, mas que as narrativas guardadas pelas imagens podem ser mais fantasiosas ou ampliadas que a realidade, apesar de uma influenciar a outra).

Como mencionado, os estudos da cultura visual mostram que as imagens detêm o poder de influenciar a forma como um indivíduo vê a si mesmo e ao outro, e isso inclui, entre outras coisas, a maneira como se percebe alguém que carrega marcadores sociais diferentes dos nossos. Isso porque, como afirma Barthes, a fotografia é dotada de um sentido denotativo, que diz respeito ao elemento real capturado pela imagem, e um sentido conotativo, que diz respeito a um sistema de significados

que são de ordem cultural e ideológica (Barthes, 1990). Ou seja, numa fotografia, existe a representação do mundo real (uma modelo, um objeto, um cenário, uma paleta de cores, por exemplo) e, ao mesmo tempo, uma mensagem que carrega valores dos mais variados, que podem ser negados ou afirmados a partir da forma como o fotógrafo organiza os elementos na imagem.

Não raramente, esse poder que a imagem detém é manipulado de forma arbitrária com o objetivo de manter determinados grupos subjugados por meio de representações negativas das características inerentes a eles, ou do reforço de estereótipos acerca desse grupo que não correspondem à realidade. E os impactos dessas representações no mundo real ultrapassam a especificidade de uma imagem, podendo durar anos, décadas, séculos, e são um mecanismo eficiente na manutenção de estruturas de dominação e opressão.

Em se tratando da forma como a cultura visual (e, na realidade, diversos tipos de mídia que a precedem) tem representado minorias raciais ao longo de décadas, especialmente pretos e pretas, muito já foi dito pelas autoras citadas, e a principal referência neste artigo são os textos de bell hooks reunidos em **Olhares negros: raça e representação** (2019). A autora e toda a discussão por ela evocada ao longo de sua ampla carreira acadêmica têm sido essenciais para que se possa pensar a cultura visual a partir de uma perspectiva interseccional. O segundo capítulo do livro mencionado, **Comendo o outro: desejo e resistência**, é particularmente relacionado ao que se pretende perseguir neste texto, com a análise do trabalho de Guy Bourdin, a ser apresentada no próximo subtítulo. hooks apresenta dois pontos fundamentais a essa análise: a hiperssexualização dos corpos de sujeitos negros, que passam a operar

como objetos sexuais nessas narrativas, e a fetichização de processos históricos que subjugaram essas pessoas enquanto um grupo, a exemplo da escravidão e do colonialismo. Perceber como esses tópicos são abordados em representações multimídia e qual seu papel na cultura visual é urgente.

Um exemplo desse senso crítico que deve ser imperativo é o livro *Horror Noire: a representação negra no cinema de terror*, da Dra. Robin R. Means Coleman (2019), que apresenta uma retrospectiva de décadas de filmes de terror e estuda especificamente qual o papel desempenhado por mulheres e homens negros nesses filmes (que, evidentemente, também são abarcados pelo conceito de cultura visual, mesmo os que a precedem cronologicamente). O volume é um exemplo da discussão mencionada porque mostra não ser necessário que um filme, uma série de TV ou uma capa de revista retratem exclusivamente questões raciais para que se faça perguntas sobre raça e racismo nessas obras. A própria ausência de qualquer debate, mesmo sutil, sobre esses tópicos nessas obras já é uma escolha com repercussões no mundo real, contribuindo para o apagamento e a invisibilidade dessa comunidade.

Um dos trechos do prefácio de *Horror Noire*, escrito por Steven Torriano Berry, em 2010, conclui com maestria a discussão levantada até aqui e exemplifica o poder que as representações sempre possuíram e que, na cultura visual, é amplificado à enésima potência:

Ainda mais desprezível foram os vários horrores “da vida real” inspirados pelo notório filme *O nascimento de uma nação* (1915) de D.W. Griffith. Enquanto os brancos tentavam escapar dos perigos fictícios representados na tela por uma turba voraz de negros que se levantava para pegá-los em uma Amerikkka pós-escravidão, fora do cinema os negros estavam sendo mortos de verdade, vítimas de



horrores verídicos ao serem linchados, baleados, arrastados, estuprados, espancados, castrados e queimados por grupos da supremacia branca e outros racistas entusiasmados que “entraram de cabeça” e compraram a mensagem incitadora de ódio do filme. (Berry, 2010, como citado em Coleman, 2019, pp. 22-23)

### 3 GUY BOURDIN SOB A ÓTICA INTERSECCIONAL

O panorama levantado até aqui sobre interseccionalidade, cultura visual e cultura *pop* tem o objetivo de contribuir para uma análise crítica do trabalho de Guy Bourdin (1928-1991, Paris, França), um renomado fotógrafo de moda, fundamental à história da fotografia de moda do século XX. Seu trabalho é amplamente divulgado como sendo “provocador”, “*avant-garde*”, “desafiador”, entre outros adjetivos que atestam seu prestígio ao mesmo tempo que mencionam alguns dos temas frequentes em sua obra. Bourdin também é facilmente reconhecível como um dos fotógrafos que moldou a relação entre a fotografia de moda e a publicidade na última metade do século XX, tendo em vista que, até a atualidade, outros fotógrafos (de moda ou não) se apropriam da forma como ele criava narrativas em suas imagens.

Sem a pretensão de se relativizarem as escolhas de Bourdin sobre como representar diferentes sujeitos e diferentes narrativas em sua obra, é importante mencionar que os termos “provocador” e “desafiador” atribuídos a ele pela mídia surgem pelo fato de que temas como submissão e dominação feminina, agressão e violência foram frequentes em suas fotografias, especialmente aquelas que integraram a revista Vogue francesa e as diversas campanhas por ele criadas para marcas de moda como Charles Jourdan e Chanel.

Apesar de, na época em que viveu e por pelo menos uma década após sua morte, Guy Bourdin ter sido amplamente aclamado pela mídia no geral, na última década, seu trabalho passou a ser reavaliado em alguns aspectos por parte significativa da mídia e da comunidade acadêmica internacional. *Everyday Sexism: The Project that Inspired a Worldwide Movement* (2016), de Laura Bates, é um exemplo de como a academia esteve atenta às problemáticas existentes no trabalho de Bourdin, por mais que a autora faça apenas uma breve menção a elas. Artigos escritos por veículos jornalísticos de grande alcance, como o *Huffington Post* e o *The Guardian*, bem como jornalistas independentes e *blogs* menores, atestam que essa reavaliação aconteceu fora dos meios acadêmicos também.

Há, no entanto, duas questões que devem ser levantadas quanto a essa revisitação do trabalho do fotógrafo. Em primeiro lugar, muitas dessas análises parecem tratar do tema de maneira superficial, sem se preocupar em atribuir as escolhas e o impacto desse artista a um projeto político que o precede e sucede ao mesmo tempo, falhando em propor soluções ou direcionamentos para que uma nova geração de criadores na fotografia de moda não só evite esse projeto, como também o combata ativamente. Em segundo lugar, quase nenhuma dessas análises parece estar atenta a outras questões dentro das narrativas visuais de Bourdin além de questões de gênero, quando, na realidade, seu trabalho também deveria ser questionado em relação às suas escolhas sobre questões raciais. Além disso, esse fenômeno não tem impedido sua credibilidade e seu prestígio de crescerem na última década, com o lançamento das coletâneas *In Between* (Verthime, 2010) e *A message*

*for you* (Verthime, 2013), bem como as dez exposições individuais de retrospectiva do seu trabalho que aconteceram de 2010 a 2017.

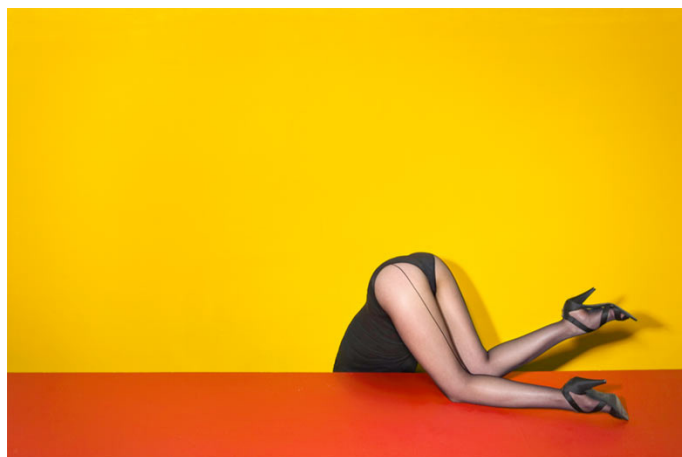
Por esse motivo, urge reinterpretar seu trabalho tendo como pauta a interseccionalidade, que leva em conta os aspectos raciais em conjunto com os aspectos de gênero (entre diversos outros, mas, neste artigo, esses são os dois analisados). Aqui, essa análise interseccional é auxiliada pela metodologia de análise de fotografia de moda desenvolvida por Kalil (2007), em cuja base está a semiologia.

Kalil, respaldada por Kastilho e Martins (2005), Barnard (2003) e Barthes (1978), aponta que a semiologia pode ser entendida como um aparato teórico e metodológico que estuda os signos, a significação e a comunicação em si, e a utiliza como uma maneira de reconstituir um “sistema de sentidos” que podem ser encontrados na fotografia de moda. Para isso, a autora observa duas categorias e duas sub-categorias nas fotografias: identidade e cultura; e indumentária e moda. As duas primeiras dizem respeito à contextualização do conteúdo da fotografia: quem é o sujeito representado e como se dá essa representação? No que essa representação implica, nos níveis individual e coletivo? Quais os contextos históricos evocados pela fotografia? Já as duas últimas falam sobre como o vestuário é utilizado para potencializar os aspectos identificados nessas primeiras categorias e como isso se relaciona ao sistema da moda.

A partir dessa metodologia, serão analisadas três imagens produzidas por Guy Bourdin ao longo da década de 1970 para a revista *Vogue* francesa e campanhas publicitárias.

## Figura 1

*Fotografia de Guy Bourdin, de 1979.*



Verthime, 2013, p. 83.

A Figura 1 apresenta uma das mais conhecidas fotografias de toda a carreira de Bourdin. Ela traz o corpo, visto por trás, de uma mulher branca (ou, pelo menos, uma parte dele, já que não se vê acima de seu busto) ajoelhada e agachada, contra um fundo de tons vibrantes de amarelo e vermelho. A mulher veste *collant*, meia-calça e sapatos de salto alto, todas as peças em tons de preto.

Essa imagem diz muito sobre o estilo recorrente de fotografia de Bourdin. Em primeiro lugar, o foco não parece ser a mulher como um sujeito, mas apenas o seu corpo, que funciona como um manequim vivo para os sapatos que são o produto que a fotografia em questão tenta vender. Dessa forma, percebe-se a sutileza da maneira como o fotógrafo objetifica o corpo feminino.

Também é interessante observar que, nessa imagem e em grande parte do catálogo de Bourdin, o corpo feminino aparece sem uma cabeça ligada a ele, o que é uma escolha intencional que se pode atribuir à forma como o fotógrafo enxergava as mulheres como um grupo. É possível inferir que, na imagem, seu corpo merece destaque, mas suas ideias, pensamentos e vontades não. Sua identidade é quase apagada quando não se pode dar um rosto a ela. Além disso, as mulheres em sua obra, de modo geral, e mais especificamente nesta fotografia, são quase sempre posicionadas em situações de vulnerabilidade, como se a falta de poder sobre seu próprio corpo fosse algo que enriquecesse a narrativa criada na imagem.

Percebe-se, então, que a imagem em questão, assim como parte significativa do catálogo de Bourdin, evoca uma narrativa constante em que o fotógrafo e o espectador (ou seja, quem está do lado de trás da câmera no momento da criação da imagem e de sua leitura e interpretação posteriores) estão em uma posição de poder e dominação sobre o corpo ali retratado. Muito disso se relaciona ao conceito de *male gaze* ou “olhar masculino” proposto por Laura Mulvey em seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, fundamental à segunda onda do feminismo, onde a autora discorre sobre a assimetria de poder ocasionada por diferenças de gênero no cinema, principalmente no contexto hollywoodiano. Como apontam Maluf, de Mello e Pedro, para Mulvey, o sujeito masculino busca reafirmar essa dominância em relação ao sujeito feminino (por uma série de motivos relacionados à psicanálise, que não cabem ser debatidos aqui) “colocando a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou, pela completa negação da castração, substituindo ou

transformando a figura feminina por/em um fetiche” (Maluf, de Mello, & Pedro, 2005, p. 345).

Apesar de que a análise da autora é especificamente sobre o cinema no artigo em questão, a teoria feminista tem se apropriado do conceito para analisar os mais variados tipos de mídia, inclusive, a fotografia. É cabível, portanto, entender que a obra de Guy Bourdin é permeada pelo conceito de *male gaze*, em que o artista submete o sujeito retratado em suas fotografias por meio de uma série de escolhas feitas a respeito de como esse corpo é representado nas mesmas.

## **Figura 2**

*Fotografia de Guy Bourdin para a Vogue francesa, 1971*



Verthime (2010).

Na Figura 2, é possível ver uma mulher negra, desnuda, com o corpo dentro de uma estrutura de metal, curvando suas costas e com os braços erguidos à altura da genitália. Conseguimos ver seu pescoço e parte de sua cabeça, até altura de seus lábios. Esta fotografia não está entre as mais populares do fotógrafo, mas indica a diferença na forma como ele posiciona o corpo da mulher negra em seu trabalho em relação à mulher branca. Ela não utiliza roupas que são tipicamente tidas como “provocadoras”, como é o caso de muitas mulheres brancas por ele retratadas, mas está completamente nua, inclusive com os seios à mostra, e a pose em que a modelo se encontra dificulta entender essa nudez como “neutra” ou despropositada: parece que Bourdin também sexualiza esse corpo nu e, novamente, priva esse sujeito de qualquer identidade ao esconder a maior parte de sua cabeça e de seu rosto.

Curiosamente, aqui, ele mostra os lábios da modelo, e, quando se tem em mente que os lábios são frequentemente características físicas negativamente estereotipadas em representações visuais de pessoas negras (junto com os quadris, no caso de mulheres negras, uma característica que também está à mostra aqui), a intenção do fotógrafo pode tornar-se mais nítida. Ele sublinha a diferença entre essa mulher e as mulheres brancas presentes em seu trabalho, e novamente reforça as diferenças entre ele como sujeito e a modelo em questão, porém, aqui, se utilizando da estrutura racial para tal.

Mas a característica mais interessante dessa imagem é também o que a torna tão dramática: a estrutura de metal que envolve o corpo da modelo. Independentemente do uso que essa estrutura tenha no mundo real, na imagem, ao colocar o corpo da modelo dentro dela, Bourdin evoca, intencionalmente ou não, a imagem de uma gaiola, uma jaula,

uma estrutura qualquer que tem a função de aprisionar, em volta desse corpo. E quando se tem em mente todo o processo histórico da escravidão de pessoas pretas, que envolveu, durante séculos, seu aprisionamento físico (Davis, 2016) por estruturas de metal como correntes, jaulas etc., essa escolha torna-se questionável. É possível traçar um paralelo entre a fotografia e a figura de Sarah Bartmann, uma mulher negra que, no século XIX, foi utilizada como entretenimento, ao ser colocada em uma jaula, seminua, e servir como atração circense nas cidades de Londres e Paris. Sarah foi especialmente desumanizada por conta de suas feições e de seus quadris “proeminentes” em relação ao ideal corporal estabelecido pela lógica racista (Fernandes, 2016).

### Figura 3

*Fashion study (minstrels and models), fotografia de Guy Bourdin para a Vogue francesa, 1975*



Verthime (2010).



Bourdin acaba por não apenas objetificar esse corpo, novamente evocando o *male gaze*, mas, também, animalizá-lo e fetichizar processos históricos que são a base de estruturas como o racismo até a atualidade.

A Figura 3 é provavelmente a imagem mais controversa de Guy Bourdin entre as três aqui apresentadas. Isso porque, ao contrário das outras imagens, nesta, há uma comprovação por parte do próprio fotógrafo acerca do uso de um recurso que, novamente, transforma um processo histórico cruel ao qual pessoas pretas foram submetidas por décadas, em entretenimento. Ainda que não houvesse essa “comprovação”, que aparece já no título da fotografia, a imagem em si não deixaria dúvidas sobre essa questão. Trata-se do uso do que é conhecido como *blackface* de maneira glamourizada e corriqueira, minimizando os danos que essa prática causou a pessoas negras durante o século XIX e após.

O *blackface* foi uma prática adotada por pessoas brancas para “saturar” pessoas pretas por meio do reforço de estereótipos raciais sobre seu comportamento, suas feições e características físicas, em especial, a cor de sua pele. Para adotar essa prática, comediantes, cantores e atores conhecidos como menestrelis (ou *minstrels*, em inglês, palavra que consta no título da fotografia e comprova que o autor utilizou a prática tendo ciência de seu contexto histórico) cobriam seu rosto e seu corpo com tinta preta ou marrom, a fim de emular a pele de pessoas negras.

Eles também utilizavam tinta branca, vermelha ou cor de rosa para emular feições específicas de pessoas negras, como os lábios, as palmas das mãos e o contorno dos olhos. O objetivo dessa prática era evidente: reproduzir comportamentos comumente associados a pessoas pretas, interpretá-las como sendo desrespeitosas, desprovidas de inteligência,

agressivas etc. A Figura 4, a seguir, traz uma ilustração de um espetáculo que usava *blackface* na virada para o século XX.

#### Figura 4

*Ilustração da prática de blackface*



United States Library of Congress (1900) (<https://www.loc.gov/item/2014637077/>)

Levando em conta o contexto histórico dessa prática, que foi utilizada para subjugar por tanto tempo a comunidade negra desde, pelo menos, a abolição da escravidão nos Estados Unidos, é difícil caracterizar como “neutras” as escolhas de Bourdin ao utilizá-la como um acessório que enriqueceria a narrativa por ele criada. É válido mencionar novamente que o fotógrafo criou essa imagem em meados da década de 1970, poucos anos após o movimento pelos Direitos Civis acontecer no Estados Unidos e em diversas outras partes do mundo. Portanto, apesar de não ser possível apontar a intenção do fotógrafo de maneira fiel, é possível

apontar que essa escolha não se deu num contexto em que a prática do *blackface* não fosse problematizada.

Ao fazer tal escolha, Bourdin reforça o argumento de Borges no início do texto: representação e política são indissociáveis, e, aqui, a representação de pessoas negras por meio de estereótipos negativos ajuda a apontar possíveis objetivos dentro de suas fotografias, intencionais ou não: reforçar que, de acordo com a lógica social dominante, ele, um homem branco, possui mais poder que qualquer um dos sujeitos negros retratados nessas imagens. Além disso, caso o momento em que viveu já não fosse suficiente para demonstrar isso, ele ainda evoca a lembrança de processos históricos que comprovam que, de fato, ao longo de séculos de história, seus antepassados tiveram mais poder que os antepassados desses sujeitos.

Sem minimizar o fato de também haver mulheres brancas na fotografia, retoma-se a discussão sobre interseccionalidade e diferentes experiências produzidas por diferentes marcadores sociais. Apesar de desempenharem sempre um papel de subserviência na obra desse artista, na Figura 3, as mulheres brancas são retratadas de forma mais humanizada que os homens negros retratados pelos homens brancos usando *blackface*. Enquanto dois desses homens tocam instrumentos similares a banjos (comumente associados à cultura do Sul dos Estados Unidos e à figura do homem negro interiorano e sulista), três dessas mulheres estão sentadas usando vestidos longos e salto alto, com expressões serenas em seus rostos.

A narrativa aqui percebida é que essas mulheres desfrutem do entretenimento propiciado pelo *blackface* na imagem, e isso ajuda a pontuar que gênero e raça são sempre indissociáveis. Essas mulheres não podem

ser lidas apenas pensando em gênero, assim como esses homens também não poderiam. Ambos são lidos socialmente de acordo com os papéis que desempenham em relação ao fator racial. O ponto principal é que, apesar de serem subjugadas por Bourdin, um homem branco, isso não impede essas mulheres de serem retratadas como superiores à figura caricata do homem negro ali apresentada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, é necessário apontar que este artigo não tem o objetivo de descontextualizar o trabalho de Guy Bourdin em relação à forma como ele representa gênero e raça em sua obra. Pelo contrário, a discussão aqui fomentada ajuda a contextualizar de maneira mais responsável e acurada as narrativas criadas e reiteradas por ele, ao relacionar questões políticas do mundo concreto a elas (como a figura de Sarah Baartman e a história do *blackface*). A intencionalidade constitui uma parte importante do trabalho de um fotógrafo de moda, porém, ainda mais importante, é o resultado e o impacto desse trabalho no mundo real, pois, ao ser lida e interpretada pelo espectador, dificilmente uma fotografia trará junto de si uma nota explicativa com todos os pormenores das intenções do fotógrafo em questão. Como já mencionado, a fotografia também é carregada de um sentido conotativo, não apenas denotativo.

Também é importante, como mencionado na introdução, não se relativizar as escolhas que Bourdin fez ao criar as narrativas mencionadas. Grande parte de seu trabalho se deu num contexto em que questões de gênero e raça já eram debatidas, por mais que não existisse um debate

tão profundo quanto o que existe no século XX. Como apontado, obras significativas de Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, Patricia Hill Collins e bell hooks, se deram também nesse período. Não há, então, descontextualização do trabalho de Guy Bourdin; há uma recontextualização.

O texto demonstra ser possível utilizar o conceito de interseccionalidade para levantar pontos de aproximação, distanciamento e tensionamento entre diferentes marcadores sociais, e perceber que os estudos da cultura visual podem ser enriquecidos de forma mais crítica quando se apropriam desse conceito, como sugere a vasta obra de bell hooks. É válido ressaltar a urgência e a necessidade de se fazer isso, pois, como visto, a representação e seus efeitos não deixam de ser sentidos fora da fotografia, fora das páginas da revista, da televisão, da ilustração etc. Eles nos acompanham a todo momento que sucede sua criação e difusão num mundo pautado pela visualidade.

Também chama-se a atenção para o fato de que este trabalho surge como uma maneira de demandar que pessoas brancas se responsabilizem e se comprometam com a luta antirracista, olhando para o passado e buscando entender como surgiram os dispositivos de dominação étnico-racial que as beneficiam até hoje, para que seja possível desmantelá-los. Isso é impossível sem estar atentos às vozes e às palavras daqueles que, pelo contrário, são prejudicados por essa lógica há séculos.

Destacam-se, então, a importância de se construir um repertório repleto dessas vozes e o privilégio de poder ler Angela Davis, bell hooks, Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, Robin R. Means Coleman, entre outras mulheres negras que movem as estruturas da sociedade. Optar por trazer os nomes dessas mulheres para a linha de frente neste artigo também se configura como uma escolha conscientemente política, pois

trata-se de fazer ecoar as vozes de autoras que não necessariamente são citadas ao se discutir cultura visual e fotografia de moda, apesar de que suas produções acadêmicas podem contribuir significativamente para os estudos desses campos. Isso reitera a importância de colocar a interseccionalidade no centro de toda e qualquer área do conhecimento que se discuta.

No mais, esta pesquisa ainda está longe de terminar, pois, a cada análise dessas imagens, percebem-se mais e mais temas que merecem ser discutidos com a devida responsabilidade e aos quais deve ser atribuída a devida importância. Também existem diversos outros pontos de intersecção abarcados pelo conceito de interseccionalidade, que, aqui, se optou por não discutir, privilegiando o aprofundamento dos temas abordados.

## REFERÊNCIAS

Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. Sueli Carneiro; Pólen.

Assis, D. N. C. de. (2019). *Interseccionalidades*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância.

Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Nova Fronteira.

Borges, R. (2019). Das perspectivas que inauguram novas visadas. In b. hooks (Org.), *Olhares negros: raça e representação*. Elefante.

Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. Boitempo.

Fabris, A. (2007). Discutindo a imagem fotográfica. *Domínios da imagem*, I(1), 31-41. <http://www.uel.br/cch/his/dominiosdaimagem/revista1/arqtxt/arqpdf/AnnateresaFabris.pdf>

Fernandes, D. A. (2016). O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. *Rev. Estud. Fem.*, 24(3). [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2016000300691](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2016000300691)

Geledés Instituto da Mulher Negra. (2019). *A pedagogia negra e feminista de bell hooks*. <https://www.geledes.org.br/a-pedagogia-negra-e-feminista-de-bell-hooks/>

hooks, b. (2019). *Olhares negros: raça e representação*. Elefante.

Kalil, S. (2007). *Construindo uma metodologia para análise de imagens de moda fundamentada na semiologia* [Trabalho apresentado em congresso]. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul .

Maluf, S. W., de Mello, C. A., & Pedro, V. (2005). Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, 13(2).

Vänskä, A. (2015). Kindergarteners in Vampy Lipstick and Stilletos? On the Sexualization of Little Girls in French Vogue. *Girlhood Studies* 8(3), 56-72. Berghahn Journals. <https://www.researchgate.net/>

[publication/283725175\\_Kindergarteners\\_in\\_Vampy\\_Lipstick\\_and\\_Stilettos\\_On\\_the\\_Sexualization\\_of\\_Little\\_Girls\\_in\\_French\\_Vogue](#)

Verthime, S. (2010). *In Between*. Steidl.

Verthime, S. (2013). *A message for you*. Steidl.



## **PARTE 3 - INOVAÇÕES**

# A HUMANIDADE NO INSTANTE DECISIVO DE CARTIER-BRESSON: UMA ANÁLISE DE AUTORRETRATOS CONTIDOS NA *HASHTAG* “COVID19”

*Natalia Martin Viola<sup>1</sup>*  
*Denis Renó<sup>2</sup>*

## INTRODUÇÃO

Instante decisivo, duas palavras que significam passagens efêmeras, rápidas e únicas. Este termo “instante decisivo” foi usado como título pelo editor de seu livro *Images à La Sauvette* com referência a uma frase<sup>3</sup> do Cardeal Retz que Henry Cartier-Bresson colocou na epigrafe, mas o termo acabou sendo usado para caracterizar sua obra como um todo. O fotógrafo, que antes era pintor, carregava consigo toda a técnica e destreza necessária para desenho e pintura, além de um olhar apurado, Cartier-Bresson fazia composições belíssimas quase como as mais belas sinfonias já compostas.

- 
1. Doutoranda do Programa em Mídia e Tecnologia, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[natalia.m.viola@unesp.br](mailto:natalia.m.viola@unesp.br)
  2. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas pela Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)
  3. “Não há nada no mundo que não tenha um momento decisivo” (Cardeal Retz como citado em Bresson, 2015, p. 64)

É certo que seu conhecimento em artes plásticas o ajudara na fotografia. Exímio fotojornalista, conseguia capturar momentos únicos e com uma plasticidade magnífica, e como fazer uma rápida captura e ainda conseguir compor? Simples, a arte era inerente ao seu ser. Seu conhecimento prévio o fazia ter o olhar treinado antes de capturar o momento, e quando este aparecia, Cartier-Bresson já estava pronto.

### **Figura 1**

*Detrás da Estação de Saint-Lazare, Paris, 1932.*



De Bresson (2004, p. 21). O Imaginário segundo a natureza. Gustavo Gili.

Em uma entrevista, Henri Cartier-Bresson conta a história de uma de suas mais famosas fotografias: “Detrás da Estação de Saint-Lazare” (Figura 1). O fotógrafo conta que estava caminhando atrás da estação e

avistou a poça, apoiou sua câmera sob algumas madeiras que estavam encostadas ali e esperou. Quando viu o homem correndo, percebeu que iria pular a poça e disparou sua câmera. O momento exato em que o homem pulava foi capturado, como se estivesse voando sobre a água. Seus pés quase tocam a sobra formada, calcanhar com calcanhar. Ainda ao fundo da imagem, é possível observar um cartaz com uma bailarina de ballet saltando quase que em sintonia com o homem, ou vice-versa (Bresson, 2015). Este é um belo exemplo da característica e preparo artístico de Cartier-Bresson. A geometria e os parâmetros básicos de uma composição acompanhavam seu olhar.

Henry Cartier-Bresson captura a imagem com o olhar e a congela com a sua câmera transformando aquele momento em história. O que é efêmero se transforma em eterno. Para ele, as fotografias são meios de comunicação e devem ser reproduzidas para as massas, e valoriza a intuição à estilização e a arte consiste na humanidade de das reflexões humanas, no olhar e na coincidência de se estar na hora e lugar certo muito mais do que apenas na composição. Capturar o momento que pode nunca mais se repetir era mais importante do que qualquer outra coisa em sua fotografia, incluindo a composição uma vez que a geometria que beneficia a composição de uma imagem já fazia parte de sua formação, estando ligada diretamente ao seu olhar.

## **A HUMANIDADE POR UM INSTANTE**

Os instantâneos de Cartier-Bresson captam o homem a toda velocidade sem lhe dar tempo de ser superficial. Num centésimo de segundo, somos todos iguais, todos no cerne de nossa condição humana [...] Multidões da Ásia. É preciso agradecer a Cartier-Bresson ter decidido não nos passar o fervilhar delas [...] Cartier-Bresson nos faz

reconhecer por toda parte esse pulular fantasma, fragmentado em minúsculas constelações, essa ameaça de morte de morte discreta e onipresente [...] Cartier-Bresson fotografou a eternidade. (Sartre como citado em Assouline, 2009, p. 246)

Cartier-Bresson teve a oportunidade de morar em diversos países e fotografar diferentes culturas e pessoas, porém ele não se atentava em apresentar as diferenças, mas sim, o cotidiano das pessoas, suas ações e comportamentos. O fotógrafo gostava de se passar despercebido e dizia que se o retratado percebesse que estava sendo observado, mudava suas ações e feições. Chegou a pintar as partes metálicas de sua câmera para que o sol, quando batesse, não refletisse.

Em 1955, ele foi para Moscou para fazer uma fotorreportagem e contratou uma interprete para o auxiliar em seu trabalho pois não falava russo. Para fotografar livremente nas ruas da cidade era necessária uma permissão e ela cuidava disso, mas também ficava incumbida de explicar aos cidadãos que ficavam incomodados de serem fotografados os pormenores da situação, e enquanto ela se explicava, ele fotografava naturalmente. Nesta viagem, o fotógrafo tinha como objetivo capturar a vida cotidiana e as relações humanas, pontos mais diretos da vida em Moscou. O fotógrafo mostrou certa preocupação de não atender as expectativas, porém, cita que fez uma descoberta visual das representações iconográficas obtidas (Bresson, 2004).

O ditado popular “uma imagem vale mais do que mil palavras” pode ser levado muito a sério por fotojornalistas e, uma fotografia que contenha traços que possam identificar a localização, tempo e acontecimentos vividos no ato fotográfico podem ser muito valorizados,

porém, Cartier-Bresson percebe que, o que procura mais que tudo, é a humanidade:

não sou nem economista nem fotógrafo de monumentos, e bem pouco jornalista. O que procuro, sobretudo é estar atento à vida. Dezenove anos depois da minha primeira viagem, eu quis rever a URSS. Com efeito, nada é mais revelador do que comparar um país consigo mesmo, captando suas diferenças, tentando surpreender o fio da sua continuidade. (Bresson, 2004, p. 55)

Em suas viagens, o fotógrafo costumava solicitar, na maioria das vezes, intérpretes locais mesmo falando a língua da nação para onde iria. Talvez este tenha sido um truque de ter, sempre por perto, um cidadão que tivesse os mesmos costumes, soubesse por onde estivesse indo e que, junto a ele, pudesse passar despercebido e fazer fotos o mais naturais possível. Assim foi sua passagem por Cuba em 1963, onde confessa ter sido difícil não fotografar sem que houvesse, ao fundo da imagem, algum cartaz com ideias marxistas. Em Nova Iorque ficou impressionado com a falta de empatia das pessoas e dizia que raros eram os sorrisos percebidos.

Ainda nos Estados Unidos, passou despercebido clicando a ferveoridade dos fiéis em igrejas, e depois, na Índia, os funcionários dos palácios em seus movimentos naturais enquanto faziam a limpeza. Subia em escadas, se escondia por entre paredes e objetos para capturar a essência da alma, e mesmo que, naquela foto em específico a composição geométrica não tenha ficado de seu agrado, ele ainda a preferia, pois dizia:

adoro os rostos, o seu conteúdo, pois tudo está escrito neles [...] Antes de mais nada sou um repórter. Mas também algo um pouco

mais profundo que isso. Minhas fotos são meu diário. Elas refletem o caráter universal da natureza humana. (Bresson como citado em Assouline, 2014, p. 200)

Em sua estadia na China, dias antes de ser tomada pelos comunistas, e apesar de todo alvoroço, medo e insegurança vivida pelo país, Cartier-Bresson consegue capturar a essência e o verdadeiro sentimento dos cidadãos em pequenos gestos, em olhares, em detalhes. O grande segredo do fotógrafo não era apenas saber compor ou estar no lugar certo e na hora certa, ele se misturava, aprendia os costumes, presenciava ritos, rituais, movimentos e manifestações. Por vezes se instalava por dias ou até meses no país alvo e se tornava parte daquilo. O grande segredo do instante decisivo perfeito não é fazer, é ser!

Para Boris Kossoy (2014), desde a invenção da fotografia, ela tem sido usada para o registro humano e assim, suas memórias se mantêm por mais de um século captadas sob as mais diversas formas e com as mais diversas formas de aplicação. Para ele:

A perpetuação da memória é, de forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. Uma única fotografia e dois tempos: o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o ela imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto. (Kossoy, 2014, p. 133)

Ainda que este perpétuo citado pelo autor possa não ser realmente algo infinito, uma vez que as mídias que suportas estas imagens possam

se deteriorar, perder-se no tempo e espaço – em se tratando de mídias digitais – estes registros finitos podem ter sua ideia ou função inicial executada de forma positiva. Os registros imagéticos captados por Cartier-Bresson na China, mesmo que se perdessem, ainda seriam lembrados por outras plataformas ou formas descritivas como os jornais e livros em que foram citados, além da própria história e comportamento humano que, de certa forma, fora afetado pelos mesmos, pois é através da fotografia que se pode dialogar com o passado e os fotógrafos -que fazem os registros imagéticos do momento vivido – e os receptores – que realizam a interpretação das imagens recebidas- são os mediadores das memórias.

## **A HUMANIDADE SOB O VIÉS DA AGENDA 2030**

A Organização das Nações Unidas realiza anualmente análises dos relatórios individuais dos países referentes às suas dificuldades e progressos os quais possibilitam uma comparação em âmbito global. Incentivados a levarem em consideração as características e realidades específicas, estratégias de alcance global são elaboradas, como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável – ODS, cujo compromisso é a melhoria global dos países através do cumprimento de metas que visam especificamente diversos objetivos. A Organização Mundial da Saúde – OMS elaborou um plano de ação para as pessoas e o planeta buscando fortalecer a paz mundial, a erradicação da pobreza e o desenvolvimento sustentável. A Agenda 2030 é o documento que norteia e orienta através de 17 objetivos a busca da concretização dos direitos humanos e igualdade entre os países (IPEA, 2018).



Os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável são: 1. Erradicação da pobreza; 2. Fome zero e agricultura sustentável; 3. Saúde e bem-estar; 4. Educação de qualidade; 5. Igualdade de gênero; 6. Água limpa e saneamento; 7. Energia limpa e acessível; 8. Trabalho decente e crescimento econômico; 9. Inovação infraestrutura; 10. Redução das desigualdades; 11. Cidades e comunidades sustentáveis; 12. Consumo e produção responsáveis; 13. Ação contra a mudança global do clima; 14. Vida na água; 15. Vida terrestre; 16. Paz, justiça e instituições eficazes; 17. Parcerias e meios de implementação. E nesta pesquisa, será usado o Objetivo 10. Reduzir a desigualdade dentro dos países e entre eles, mais especificamente o item 10.2: “Até 2030, empoderar e promover a inclusão social, econômica e política de todos, independentemente da idade, gênero, deficiência, raça, etnia, origem, religião, condição econômica ou outra” (OMS, 2015).

O item 10.2 dos ODS está diretamente ligado ao empoderamento, envolvimento e inclusão social, com os quais, o ser humano se torna um ser mais consciente e com conhecimentos mais abrangentes de seus direitos e deveres, e se, as ações propostas pela OMS forem seguidas, haverá uma redução efetiva na desigualdade.

A internet apresenta uma convergência de mídias, englobando cada vez mais diferentes produtos como por exemplo livros e revistas digitais, filmes, vídeos instrucionais, cinema e música. Uma cultura ascendente e de evolução acelerada, é citada por Castells (2001) como uma aventura humana extraordinária por se tratar de uma das maiores invenções do ser humano, extrapolando os campos burocráticos e modificando valores. Esta transcendência virtual pode possibilitar o acesso de documentos, mídias e diversos outros materiais em pontos geográficos longínquos

por apenas um clique. A informação que antes era armazenada e acessada apenas por grupos de pessoas específicas, agora pode chegar ao conhecimento de toda a população mundial.

Desastres naturais, problemas sociais, econômicos ou até de saúde pública podem ser compartilhados e controlados quase que de forma atemporal, se considerarmos a rápida disseminação de informações nas redes, podendo citar o caso da pandemia do Covid-19, vivido pela população mundial em 2020, onde as informações sobre a descoberta da doença, ações preventivas, e até comportamentais estavam sendo divulgadas em tempo real em todo o mundo.

## **ANÁLISE DE AUTORRETRATOS EXTRAÍDOS DA HASHTAG “COVID19”**

Para demonstrar as contribuições das *hashtags* usadas em redes sociais nas estruturas dos grupos sociais, nas inter-relações entre atores e até padrões sociais, esta pesquisa se limitou a utilização da *hashtag* denominada “covid19” devido ao problema que a atualidade esta passando o momento, com a Pandemia gerada pelo Coronavírus, uma doença grave e que causa mortalidade que têm como uma de suas medidas preventivas, o uso de equipamentos de proteção individual como máscaras faciais e o isolamento social. Estas medidas podem provocar repercussões negativas no crescimento mundial e reforçar tendências internacionais de aumento do neoprotecionismo e de xenofobia (Senhoras, 2020).

Seguindo esta linha, a escolha de análise visa justamente analisar os autorretratos feitos pela população mundial durante a pandemia e

postados na rede social Instagram sob a hashtag “covid19” afim de estudar as similaridades contidas nos referidos no que se diz respeito à humanidade, igualdade e solidariedade que a população mundial também compartilha, mesmo que existam tendências de xenofobia e altos índices de depressão causados pelo isolamento social, redes digitais em podem vir a contribuir para a diminuição destes índices.

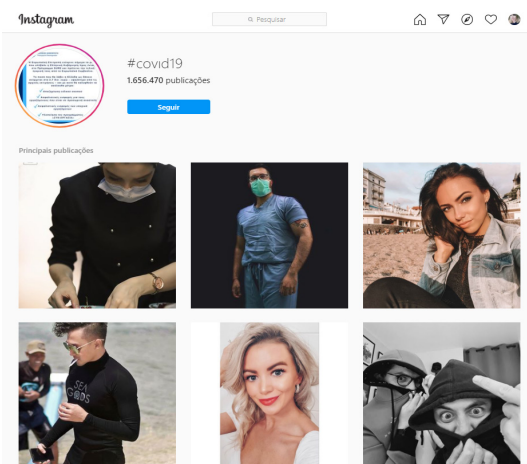
Para iniciar a pesquisa pela *hashtag*, usou-se um aplicativo de celular denominado *HashtagInspectorPro* para a indicação das *hashtags* utilizadas sob o mesmo termo que buscava-se fazer a pesquisa. Desta forma, o aplicativo retornou 55 *hashtags* que se utilizavam do termo “covid19”, sendo apresentados também 653 *hashtags* similares, ou seja, que eram utilizadas em conjunto pelos usuários e assim, determinavam similaridade entre as mesmas nas publicações. Foi possível observar nas *hashtags* similares a utilização dos termos “coronavirus”, “covid”, “stayhome”, “staysafe”, “pandemia”, “pandemic”, “corona”, bem como diversas *hashtags* relacionadas a trabalho, estilo de vida e fotografia.

Porém, esta pesquisa se baseou apenas na *hashtag* “covid19”, e dentre as 55 possíveis utilizações, foi escolhida a segunda com maior úmero de publicações, sob o número de 1.656.470 milhão de publicações até a data de 20 de agosto de 2020 (Figura 2).

Como esta pesquisa limitou-se a análise de autorretratos contidos nesta *hashtag*, foram filtrados apenas autorretratos com base em análise visual de posicionamento físico do ator ou traços aparentes na fotografia que demonstravam se tratar de *selfies*, como por exemplo espelhos e reflexos de aparelhos celulares. Ainda sobre as filtragens, as fotografias que geraram dúvidas, foi analisada sua legenda para a comprovação e assegurar que se tratava de um autorretrato.

## Figura 2

*Print da tela inicial da “#covid19” no aplicativo Instagram.*



Captura de tela do aplicativo Instagram. <https://www.instagram.com/explore/tags/cov%C4%B1d19/>

Para a seleção das fotografias, usou-se a ferramenta “salvar” do Instagram conforme a análise na “covid19” mostrava um autorretrato, a ferramenta era acionada e automaticamente as fotos selecionadas iam para um banco de dados vinculado à conta do usuário que está realizando a pesquisa da própria rede social

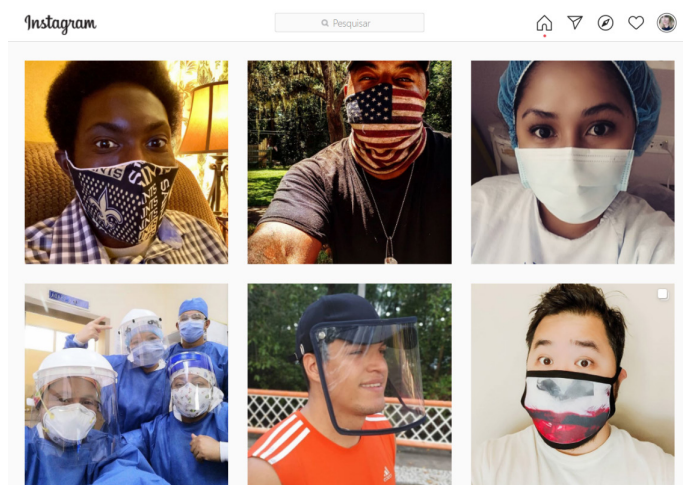
Destas postagens, é importante destacar que foi obtido um número de 570 autorretratos, sendo necessário informar que vídeos “IGTV” e “Reels” (ferramentas de upload e hospedagem de vídeos do próprio aplicativo) não foram selecionados, e sim apenas fotografias. É possível perceber uma grande diferença do total de postagens contidas na *hash-tag*, porém importante destacar que, como se trata de uma rede social, também são adicionados vídeos, fotos diversas e propagandas, que, por

se tratar de um período histórico atual e seu uso (a *hashtag*) serve de referência e coleta de dados, uma vez no ciberespaço.

Em posterior análise, após as fotografias de autorretratos já estarem salvas, foi feita uma nova seleção para conferir se estavam de acordo com a proposta. Nesta nova análise foi verificado que todas as 570 fotografias estavam corretamente selecionadas, bem como também, foi possível fazer uma breve leitura de suas legendas, além da análise visual da composição fotográfica. As fotografias foram feitas no mundo todo, e são um retrato generalizado de um momento único passado simultaneamente por toda a população mundial. Foi possível constatar nas fotografias, que, em sua grande maioria, se tratava de autorretratos de face, quase sempre portando-se do uso de máscaras faciais, como pode ser observado na Figura 3:

### Figura 3

*Autorretratos selecionados da hashtag “covid19” no aplicativo Instagram.*



Captura de tela do aplicativo Instagram. <https://www.instagram.com/nataliamviola/saved/>

É importante destacar que foi possível observar nos retratados a positividade, solidariedade e motivação de melhora e de esperança, tanto observado nas feições dos autorretratos, como nas legendas das fotos. Observa-se ainda que há a possibilidade de muitas leituras que dependem exclusivamente da observação do leitor, assim como o próprio Cartier-Bresson dizia que somos influenciados pelo mundo em que vivemos e particularmente ele se interessava em fazer as fotografias para que as pessoas descobrissem seu significado a partir de suas próprias interpretações com base na realidade capturada no momento da fotografia. Não gostava de criar o cenário, mas sim de criar sua fotografia a partir deste cenário real já existente.

#### Figura 4

*Legenda da foto - “Bom dia, é sexta-feira, um prelúdio para o fim de semana. Que você tenha um descanso tranquilo”.*



Captura de tela do aplicativo Instagram. <https://www.instagram.com/p/CEICyKupvCS/>

Assim, é possível observar nas Figuras 4, 5 e 6, que mesmo usando máscaras faciais, os autorretratos ainda contêm gestos, trajés

característicos, localização ou as legendas acompanhando as postagens, que podem facilitar a leitura da contextualização histórica vivida:

## Figura 5

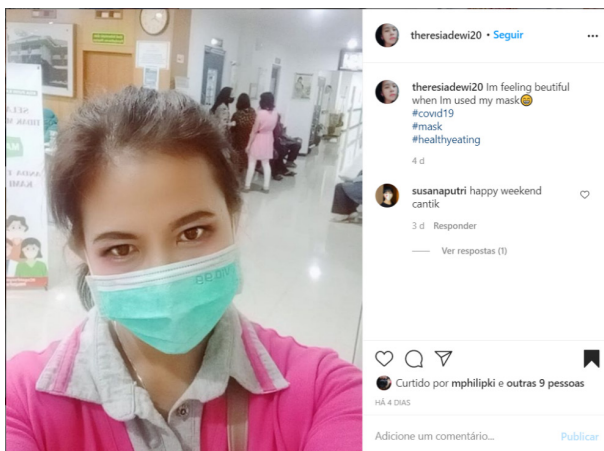
*Legenda da foto – “Os invisíveis tem rosto e nome. Obrigado pelo esforço!”*



Captura de tela do aplicativo Instagram. <https://www.instagram.com/p/CEP0ufejLsK/>

## Figura 6

*Legenda da foto – “Eu me sinto bonita quando uso máscara”.*



Captura de tela do aplicativo Instagram. <https://www.instagram.com/p/CEJJj8LgixD/>

Para Santaella (2004), as imagens geram subjetividade e se incluídas em uma linguagem social e que dispõe de um sujeito podem se caracterizar em uma linguagem entre signos que moldam o pensamento do sujeito e fazem uma mediação para os objetos ou características apresentadas pela imagem, gerando a compreensão e significação através da interpretação do observador. Teoria similar também é descrita por Boris Kossoy:

o certo é que essas conexões nos remetem a uma sensação que ultrapassa os conteúdos temáticos e, portanto, as mensagens individuais, levando-nos a refletir sobre algo cuja presença pressentimos, mas que não está ali, fisicamente. [...] retratos de pessoas que jamais se conheceram pessoalmente, retratos de pessoas que viveram em países distantes e épocas diferentes reunidos, por alguma razão, ou pelo acaso, ou pela intuição do editor/curador, numa mesma parede ou página de um álbum ou revista. Porém algo de comum existe entre as duas personagens, seja na sua luz ou na composição, seja no seu conteúdo de cicatrizes semelhantes, olhares apreensivos de uma para a outra, planejados esteticamente no desenho da página real ou virtual, convivendo em espaços-moradas contíguas, lado a lado, ou afastadas, em diagonal, separadas por textos, títulos e legendas, redefinidas – pela palavra – em suas origens e histórias, porém arranjadas de forma que os seres ou objetos que mantem aprisionados nos seus retângulos tumultuários se acomodem e sigam se entreolhando ao longo da eternidade. (Kossoy, 2014, pp. 149-150)

Na ideia dos autores, quando passamos por situações e acontecimentos semelhantes e as identificamos através das imagens compartilhadas pelos diversos meios e suportes, algo se torna familiar e se conecta com a nossa memória, relacionamos e identificamos o que existe de comum nestas imagens. Um detalhe, uma característica física ou até mesmo uma sensação que possa ser passada por ela faz a ligação dos interlocutores e os transporta, quer seja para dentro da imagem ou para



fora dela, trazendo outras memórias como lugares e sentimentos como dor, e os conecta, como é o caso das imagens registradas no período da Pandemia de Covid-19 vivida em 2020, quando as diversas capturas feitas em diferentes países, momentos vividos do dia ou situações adversas que foram compartilhadas foram significadas através do uso da hashtag “covid-19”.

## **CONSIDERAÇÕES**

A pesquisa teve como objetivo analisar as fotografias postadas na rede social Instagram sob a hashtag “covid19” no que se refere ao sentimento de humanidade que engloba solidariedade, altruísmo e igualdade que podem ser encontrados nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável ODS10, mais especificamente no item 10.3 e realizar uma comparação simbólica baseada no instante decisivo de Henry Cartier-Bresson e as fotografias obtidas por ele durante sua estadia na China.

As formas de representação das fotografias de Cartier-Bresson mostram, não somente em sua passagem à China, mas como um todo, uma humanidade que é enaltecida dentro da composição e captura, como o objeto principal de sua fotografia. Apesar de o contexto social e político vivido na época por muitas vezes ser complexo, os sentimentos, a pessoalidade, e mais especificamente, o ser humano ali representado assumia o papel principal na imagem.

Não diferente, pôde-se observar características muito similares às usadas por Cartier-Bresson nas fotografias selecionadas da hashtag “covid19” nesta pesquisa. Por se tratarem de autorretratos, informações de localização espacial como objetos que possam identificar espaço-tempo

não foi percebido como objeto principal nas capturas. Tal classificação dar-se-á através dos metadados contidos nas próprias postagens como os recursos de data, local e legendas em diversas línguas, porém, a impressão primária, possibilitada pelas imagens nos mostra como objeto principal a humanidade contida nas feições dos sujeitos.

A internet, mais especificamente, as redes sociais incluindo o Instagram nos dias atuais podem ser caracterizadas como uma extensão das vidas humanas. Todas as ações reais tem, de certa forma, reflexos nas plataformas virtuais ou vice-versa. As relações interpessoais também se enquadram nestas características.

Mesmo que os autorretratos analisados tenham a hashtag “covid-19” como o elo físico de ligação, ou também podemos chamar de local ou endereço onde as imagens estão alocadas dentro de uma mesma mídia digital como o Instagram, as imagens em si, são carregadas de humanidade, de sentimento e gestos comuns, vivenciados e compartilhados ao mesmo tempo por diferentes seres humanos espalhados por diferentes regiões do mundo, que se conectam e compartilham suas dores sem palavras.

Assim, é possível afirmar a importância da inclusão digital, inserida na inclusão social defendida pelos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável das Organizações das Nações unidas, pois o acesso digital permite ao ser humano – principalmente na era atual vivida, onde as informações são distribuídas em sua grande maioria de forma virtual – o direito de aquisição e compartilhamento de conhecimento, bem como o direito à comunicação. Em um mundo cada vez mais imagético e digital, poder transmitir, codificar e decodificar as imagens também é poder ter voz ativa, transformar a cultura, a política e a sociedade.

A fotografia é o meio de comunicação que une, através de imagens, objetos, ambientes e pessoas e transcende o campo do real até o imaginário e o sensitivo. Poder compartilhar nossas visões e dores, apenas com um toque e saber que não estamos sozinhos, é a mágica da modernidade. A nova humanidade.

## REFERÊNCIAS

Assouline, P. (2014). Henri Cartier-Bresson: *o olhar do século*. L&PM.

Bresson, H.-C. (2004). *O Imaginário segundo a natureza*. Gustavo Gili.

Bresson, H.-C. (2015). *Ver é um todo*. Gustavo Gili.

Castells, M. (2001). A galáxia da internet: *reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade* (M. L. X. de A. Borges, trad. Jorge Zahar Editora).

Flusser, V. (2011). Filosofia da caixa preta: *ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.

IPEA. (s.d.). *Agenda 2030*. ODS – Metas Nacionais dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Recuperado de [http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8855/1/Agenda\\_2030\\_ods\\_metas\\_nac\\_dos\\_obj\\_de\\_desenv\\_susten\\_propos\\_de\\_adequa.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8855/1/Agenda_2030_ods_metas_nac_dos_obj_de_desenv_susten_propos_de_adequa.pdf)

Kossoy, B. (2014). Os Tempos da Fotografia: *o efêmero e o perpétuo* (3a ed.). Ateliê Editorial.

Santaella, L. (2004). *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. Paulus.

Senhoras, E. M. (2020). *Boletim de Conjuntura BOCA. Ano II, 1(1)*.  
<https://revista.ufrr.br/boca/issue/view/277/showToc>

# OS USOS DA CIDADE: APROPRIAÇÕES DOS ESPAÇOS URBANOS PELOS SKATISTAS SOB AS LENTES DO “*STREET PHOTOGRAPHY*”

*Monique de Souza Sant’Anna Fogliatto<sup>1</sup>*

## 1. INTRODUÇÃO

O que primeiro nos vêm à cabeça quando pensamos a respeito das cidades? Sua arquitetura? Sua organização? Sua dinamicidade? Todas essas são respostas válidas quando paramos para discutir o assunto. Não iremos aqui considerar as conceituações mais rígidas e simplistas a respeito do conceito de cidade. Neste viés de análise, o ambiente urbano representaria o resultado de uma estrutura complexa nos âmbitos jurídico, econômico, político, cultural e social, sendo ainda responsáveis pela satisfação dos desejos e necessidades dos indivíduos que nela habitam (Weber, 1973).

Pensar a cidade é vê-la de um modo mais complexo e completo, se afastando das definições simplistas. É entendê-la como resultado de um processo que segue em constante processo de construção e reconstrução, de formulação e reformulação de valores, conceitos e elementos culturais. Assim sendo, é preciso pensar a cidade em sua pluralidade

---

1. Mestranda em comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista - UNESP  
[moniquefogliatto@gmail.com](mailto:moniquefogliatto@gmail.com)

de significações, como um produto feito *por e para* sujeitos que estão, a cada dia, mais ativos no processo de construção de uma sociedade. (Rancière, 2012).

Construídas coletivamente e concebidas como ponto referencial de pertencimento de indivíduos (Carlos, 2019), as cidades ganharam novos contornos e, conseqüentemente, se redefiniram com a mudança na mentalidade, incorrida ao longo dos séculos, dos indivíduos que partilham deste espaço. Visando o “bem estar coletivo”, mas por vezes colocando princípios econômicos à frente dos demais com a justificativa do desenvolvimento, as mesmas passaram a ser vistas enquanto produtos homogêneos de um processo amplo de globalização.

Exemplo disso é a representação do espaço “urbano” que foi socializado no inconsciente coletivo de varias sociedades após o processo de urbanização e globalização. Nele, representações do progresso foram materializadas na forma questões estruturais que organizariam a vida em coletividade. Para Sandra Jatahy Pesavento (2012, p. 18) “Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; [...] A representação é um conceito ambíguo [...] não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.”. Essas construções, longe de representarem um “espaço urbano perfeito”, apenas colocam em segundo plano os problemas enfrentados por uma sociedade.

Tentando afastar-se desta concepção generalista oferecida sobre os ambientes urbanos, trataremos de pensar as cidades enquanto espaços de fluxo (Magnani, 1992), de subjetividades, enquanto espaços comunicacionais. Assim, os meios urbanos passam a se configurar enquanto “um híbrido de materialidade e relações sociais” (Santos,

2006, p. 220). Trataremos, portanto, de um processo de complexificação de conceitos, nos quais os espaços, entendidos como estruturas físicas imutáveis, passam a ser convertidos em lugares, em um processo que se convencionou chamar de lugarização (Santos, 2006). Ainda para Ângelo Serpa (2018, p. 9), o espaço urbano público é visto como “espaço simbólico de diferentes ideias de cultura, da intersubjetividade que relaciona sujeitos e percepções na produção e reprodução dos espaços banais e cotidianos.” Entendidos como seres plurais e de identidades múltiplas, os sujeitos construíram suas identidades e procuraram, a partir de certas associações de gostos, perspectivas e valores, constituir grupos para realização de atividades que, mais do que tudo, reafirmassem suas existências nos espaços partilhados.

É neste sentido que observaremos, com mais cuidado e atenção, o grupo skatista. Nativos urbanos, este grupo é constituído, em sua maioria, por jovens que procuram estabelecer uma relação de usos do espaço urbano que destoam daqueles que por vezes foram concebidos pelos planejadores da cidade, sendo classificados por vezes como desviantes ou marginalizados. É sob as múltiplas utilizações desses espaços partilhados que nos atentamos aos modos com que a identidade dos skatistas se vê refletida nos modos de utilização dos espaços públicos.

Tendo como viés condutor as discussões empreendidas sobre “street photography” e análise imagética, observaremos com mais atenção a série fotográfica resultante do documentário “Sonhos concretos: o skate encontra Niemeyer”, produzido pela RedBull Brasil em parceria com a Fundação Oscar Niemeyer, de forma a compreender as representações e os sentidos construídos sobre essa “tribo urbana” no processo de “escrita com a luz”.

## **2. APROPRIANDO-SE DA CIDADE: ENTRE A MARGINALIZAÇÃO E A IDENTIDADE**

As histórias do desenvolvimento das cidades e do skate estão entrelaçadas. O processo de urbanização dos grandes centros urbanos brasileiros, sob influência de um movimento que já começara na Europa décadas antes, data dos meados finais do século XX. Se voltarmos nosso olhar para o caso brasileiro, veremos uma completa revolução: seja na organização dos espaços, na gestão da mobilidade dos grandes centros e, principalmente, no universo social, com revoluções que abrangeram as mais variadas áreas da vida dos indivíduos (Hobsbawm, 2015).

Diversos foram os fatores que desencadearam o processo de urbanização brasileira. Destacam-se entre elas o êxodo rural, a concentração de populações urbanas, a industrialização tardia e a modernização das atividades agrícolas, o aumento do poder aquisitivo da população e a inovação tecnológica e o aumento da produtividade das indústrias de bens de consumo (Silva & Souto Macêdo, 2009). Apesar de contar com centros urbanos que amparavam a estrutura Colonial e Imperial brasileiras, é na virada do século XX que surgem reformas urbanas responsáveis por melhor estruturar os centros urbanos do nosso país. Segundo Maricato (2001)

Com a massificação do consumo dos bens modernos, especialmente os eletro-eletrônicos, e também do automóvel, mudaram radicalmente o modo de vida, os valores, a cultura e o conjunto do ambiente construído. Da ocupação do solo urbano até o interior da moradia, a transformação foi profunda, o que não significa que tenha sido homogeneamente moderna. (Maricato, 2001, p. 19)



O que se viu foi uma completa reestruturação dos espaços urbanos. Grandes avenidas que permitiam circulação de pessoas e automóveis, a setorização das atividades fundantes de uma sociedade e diversas outras modificações foram feitas para que os grandes centros urbanos brasileiros pudessem construir a imagem do Brasil como um celeiro de desenvolvimento. Na contramão da proposta de civilidade e progresso instaurada pela urbanização, o que vemos é uma acentuação das desigualdades e o aflorar de usos que, por vezes, foram considerados “imprevistos” (Jacobs, 2014).

O que podemos perceber é que a organização de uma dada sociedade também é perpassada por critérios subjetivos. Assim, seus usos “não são o resultado de escolhas individuais, nem são aleatórias: são resultado de rotinas cotidianas, ditadas por injunções coletivas que regulam o trabalho, a devoção, a diversão, a convivência e que deixam suas marcas no mapa da cidade (Magnani, 1993, p. 13). Neste sentido, o que nos resta aqui é problematizar o uso desses espaços urbanos partilhados, em uma forma de entender como eles funcionam e quais são os olhares lançados sobre eles e seus usuários.

Aos poucos, os espaços que foram outrora planejados para determinados usos e construídos com finalidades rígidas de utilização foram ganhando novas formas de apropriação. Os sujeitos, que àquela época já desfrutavam dos ideais disseminados pelas revoluções sociais e culturais que emergiram entre as décadas de 1950-1970, passaram a exprimir elementos de suas múltiplas identidades nos espaços por eles compartilhados. É nesse processo que concebemos a “territorialização dos espaços” (Serpa, 2019) ou, ainda, a “lugarização” dos mesmos (Santos, 2006). Desta forma, o espaço passa a ser “consequência da

ação de agentes sociais concretos, históricos, dotados de interesses, estratégias e práticas espaciais próprias, portadores de contradições e geradores de conflitos entre eles mesmos e com outros segmentos da sociedade” (Corrêa, 2019, p. 43).

É através deste sentido controverso de uso de espaço que o skate e a urbanização têm um ponto de inflexão. Para entender de que forma as histórias de ambos se encontram entrelaçados, principalmente no caso brasileiro, é preciso remontar brevemente a década de 1960. Surgido de um processo adaptativo do surfe em um momento de irregularidade climática californiana, o skate passou a fazer parte do cotidiano da parcela jovem da população, se tornando uma alternativa para os momentos de lazer. Utilizando-se primeiramente de piscinas de bordas arredondadas de imóveis vazios e, posteriormente de equipamentos urbanos com outras finalidades, tais como bancos, corrimãos e escadas, o skate foi ganhando espaço no cotidiano das cidades brasileiras.

O que antes era visto apenas como um processo adaptativo da prática do surfe em momento de estiagem foi ganhando espaço no ambiente da cidade e no imaginário social dos indivíduos. Pouco a pouco, a prática foi ganhando novas manobras, novos espaços para prática e, sobretudo, nova identidade que diferenciava seus praticantes dos surfistas, aqueles de cabelos compridos e marcados pelo sol das praias. A associação ao movimento punk, que também teve seu auge na década de 1960, trouxe para o skate uma identificação com movimentos contraculturais e de resistência a padrões pré-estabelecidos de comportamentos sociais, uma espécie de associação simbólica e discursiva, o que fez com que a imagem de seus praticantes fossem associados a representações negativas no imaginário social da sociedade a que pertenciam (Brandão, 2007).

No Brasil, a utilização destes espaços urbanos pelos skatistas, tais como praças, corrimãos, escadas e bancos, de formas não convencionais e a construção de estereótipos negativos a respeito de seus “usos imprevistos” (Jacobs, 2014) estiveram atreladas, principalmente, ao cenário político-econômico pelo qual o país passava. Um ambiente dicotômico se formara: de um lado, influências das revoluções sociais, culturais e políticas ganhavam adeptos, de outro, o país vivia os “Anos de Chumbo” sob custódia de uma Ditadura Militar que acarretara exílios políticos, prisões, sumiços, torturas e mortes (Ferreira & Delgado, 2019).

É nestas circunstâncias que os skatistas se colocaram ao lado de movimentos de resistência quanto à ordem instituída. Isso resultou em olhares atravessados por aqueles responsáveis por gerir a organização da sociedade e fez com que estigmas fossem consolidados em relação aos praticantes da modalidade, no inconsciente coletivo da sociedade. Pouco a pouco, os integrantes desta “tribo urbana” (Magnani, 1992) passaram a serem considerados desajustados sociais, membros de uma subcultura, sendo estigmatizados.

Ao tratarmos de desvio, devemos considerar que este não se trata mais do que uma construção e, conseqüentemente, articulação discursiva. É através do estabelecimento de valores e critérios de análise de determinado indivíduo, objeto ou situação, que outros “indivíduos” são postos em posições privilegiadas para construção e disseminação de visões estereotipadas tanto quanto lhes convêm. Assim,

identificada como desviante, ela tende a ser impedida de participar de grupos mais convencionais, num isolamento que talvez as conseqüências específicas da atividade desviante nunca pudessem causar por si mesmas caso não houvesse o conhecimento público e a reação a ele. [...] o desviante é tratado de acordo com o diagnóstico

popular que descreve sua maneira de ser, e esse tratamento pode, ele mesmo, de maneira semelhante, produzir desvio crescente. (Becker, 2008, pp. 44-45)

Apesar de representarem grupos “subculturais” frente a um mecanismo discursivo que, cotidianamente, valida certas culturas em detrimento de outras, é um equívoco pensar que os estigmas postos sobre skatistas foram renegados ou vistos com maus olhos por estes indivíduos. Longe de tentarem “consertar” sua imagem frente a uma sociedade hierarquizada e conservadorista, o que se viu foi uma incorporação dos elementos culturais compartilhados por este grupo social e o estigma de “desviantes” à identidade dos praticantes. E este fato ainda pode ser visto na contemporaneidade, mesmo após a atividade da prática de skate, relacionada anteriormente apenas aos momentos dedicados ao lazer, ter se convertido em esporte.

### **3. O COTIDIANO E A CULTURA SOB AS LENTES DO “STREET PHOTOGRAPY”**

Falar de fotografia de rua é falar de registrar cotidiano dos moradores de uma cidade realizando atividades diversas dentro do seu meio social. É na pluralidade de ações realizadas pelos habitantes, que ocupam o mesmo espaço no transcorrer do tempo da vida corrente, que ações coletivas se desenvolvem: pessoas saem de suas casas, trabalham, interagem entre si, têm seus momentos de lazer, entre muitas outras atividades. Os ambientes, portanto, funcionam enquanto palco para o desempenho destes papéis sociais que são concebidos sobre os sujeitos. É seguindo a dinamicidade dos usos espaciais para o desempenho de

atividades corriqueiras que o cotidiano têm seu lugar e que, de certa forma, a cultura tem seu mais legítimo modo de expressão.

Quando o fotógrafo de rua se coloca atrás das lentes, o que ele têm em mente é buscar retratar uma realidade, partilhar uma espécie de testemunho visual de uma realidade, seja aquela em que vive seja buscando o retrato de uma alteridade, em uma espécie de “memória partilhada da comunidade” (Pesavento, 2003). Surgida no início do século XX, a fotografia de rua se concretiza em Nova Iorque e tem como viés a espontaneidade. Buscando retratar o cotidiano e servindo de documentação histórica de uma cultura ou fragmentos de elementos culturais que deixaram rastros, este gênero fotográfico trouxe à tona uma nova forma de olhar para o cotidiano das cidades, que, à época, já estavam sentindo os efeitos de inovações técnico-científicas que transformariam até mesmo a mentalidade social da época. Para Andrey Belov-Belikov (2017), a importância da fotografia está alicerçada na capacidade de registro.

Com a fotografia, se abre uma janela ao mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que acontecem em um mesmo país e para além de suas fronteiras se tornam familiares. [...] o mundo encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto onde cada um vive. (Belov-Belikov , 2017, p. 96)

Tendo como principal proposta o retrato de uma sociedade de maneira humanizada, o movimento do “street photography” se propôs como uma forma de eternizar um instante decisivo<sup>2</sup>, trazendo uma poética

---

2. Nas palavras de Cartier-Bresson, o instante decisivo representa “o impulso espontâneo de uma atenção visual permanente, que capta o instante e sua eternidade” (Assouline, 2009, p. 198)

fotográfica em que o mais importante era resgatar o caráter temporário das coisas, retratando uma cultura que se pretendia efêmera e dinâmica. É nesse breve resgate histórico que pretendemos discutir a relação ente cotidiano, cultura e fotografia de rua, de forma a compreender como a câmera, utilizada para retratar uma realidade até então invisibilizada, se converteu em “uma forma específica de ver e experimentar o real” (Araújo & Holanda Ruffino, 2017, p. 4).

Enquanto sujeitos ativos no processo de construção e reconfiguração dos ambientes urbanos, temos a construção de uma cultura que não mais se configura como homogênea, estática ou acabada. Se antes a cultura significava “um agregado ou [...] um sistema coerente de pressões apoiadas por sanções, valores e normas interiorizados e hábitos que asseguravam a repetitividade” (Bauman, 2012, p. 23), o que vemos hoje é um conceito de cultura que abarca múltiplos olhares e interpretações. E as cidades nada mais são do que construções culturais, com seus sentidos determinados através dos múltiplos usos que os sujeitos fazem destes espaços, sendo estes sujeitos convertidos em “praticantes ordinários da cidade” (Certeau, 1998, p. 171), Jacobs, 2014; Santos, 2006; Serpa, 2018).

Assim, a fotografia de rua se torna uma importante ferramenta de retrato de “modos de vida” no interior de uma coletividade humana. Ao retratar as ações dos indivíduos nos espaços partilhados, esta técnica nos permite olhar para o urbano com mais atenção. Este movimento de apropriação dos espaços revela, sobretudo, um molde dos espaços, uma tessitura dos lugares (Certeau, 1998). Ainda para Michel de Certeau, a transformação dos espaços partilhados em lugares é responsável por delinear os modos de viver e se comunicar. Assim, no caso dos skatistas,

a apropriação “imprevista” dos espaços estaria relacionado a um processo de resistência, como um elemento de expressão de uma identidade que, durante muitos anos, carregou estigmas que os classificaram como marginalizados (Brandão, 2012a; Brandão, 2007). Para Certeau, o espaço

ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores) O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (Certeau, 1998, p. 177)

Assim como a apropriação dos espaços, não podemos considerar a fotografia um elemento neutro de retrato de uma cena, mas como produto de um processo de decisão por parte do fotógrafo que verificou algo que “lhe saltou ao olhar”, e da capacidade do equipamento que o mesmo utiliza. A fotografia de rua, portanto, pode ser construída no processo de “seleção dos objetos e dos temas encontramos os motivos pessoais e os valores do fotógrafo.” (Araujo & Holanda Ruffino, 2017, p. 11) e, sobretudo, da capacidade técnica do equipamento, que, ao ser explorado, permite um produto fotográfico de melhor qualidade técnica. É neste processo de seleção e enquadramento de fatos cotidianos que o fotógrafo constrói a realidade que lhe convém, o que não retira da fotografia de rua o caráter documental-histórico que lhe é devida.

#### **4. AS REPRESENTAÇÕES DOS MARGINALIZADOS SOB AS LENTES DA FOTOGRAFIA DE RUA: “SONHOS CONCRETOS: O SKATE ENCONTRA NIEMEYER”**

Apropriando-se das discussões a respeito das apropriações “indevidas” dos espaços partilhados, nos propomos a analisar os sentidos construídos perceptíveis na série fotográfica produzida por Marcelo Maragni e Rodrigo Kibça Lima, resultante do documentário “Sonhos concretos: o skate encontra Niemeyer”. Produzido entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020, o documentário é fruto da parceria entre a Red Bull Brasil e a Fundação Oscar Niemeyer, representada por Carlos Ricardo Niemeyer, Superintendente Executivo da Fundação.

Colocando em clara oposição a “marginalidade” histórica posta sobre os skatistas e a “sacralidade” e “originalidade” das obras de Oscar Niemeyer, o documentário é protagonizado por Pedro Barros, especialista em skatepark e atual campeão mundial da modalidade e Murilo Peres, que ajudou a construir a história do skatepark no Brasil e no mundo e é o atual campeão brasileiro da modalidade. Essa dicotomia entre arquitetura e prática do skate é revelada nos discursos construídos na matéria que compõe a série fotográfica, seja por parte do representante da Fundação, seja na percepção expressa pelos skatistas. Segundo Carlos Niemeyer,

A proposta desde o início nos pareceu uma ideia incrível. Existe uma forte identidade entre o universo deste esporte e a arquitetura de Niemeyer e seus valores. A irreverência, a liberdade, a busca por desafios, a criatividade em cada movimento, tudo isso está na essência do skate, assim como na obra de Niemeyer, feita de curvas livres, belas e surpreendentes” (“Sonhos concretos: o skate encontra Niemeyer”, 2020)



Frases como “Parece que ele andava de skate e não sabia”, dita por Pedro Barros ou “Ver aquelas linhas, aquelas curvas, aquilo já dá vontade de andar de skate”, dada por Murilo Peres, podem ser encontradas no texto da matéria que compõe a série fotográfica, e confirmam a intrínseca relação entre a arquitetura sinuosa de Niemeyer e o skate. Orientados pelas declarações oferecidas pelas partes envolvidas e movidos pela análise do material fotográfico disponibilizado, pudemos elencar três elementos centrais presentes: a plasticidade dos corpos, a ocupação do espaço urbano público e a evidência da sinuosidade dos espaços. Estes elementos atuam em consonância para a construção da poética construída pelos fotógrafos.

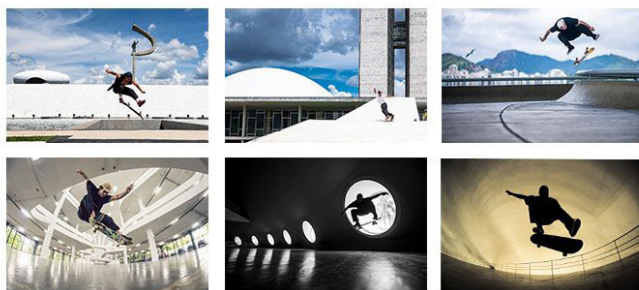
A série fotográfica é compreendida por 18 imagens extraídas de pouco mais de 15 minutos de documentário. A série documental, seja na forma de vídeo ou a produção fotográfica aqui analisada, tem como principal função o retrato de uma realidade, de um fato cotidiano. Procurando demonstrar esse processo de apropriação de um espaço “sacralizado” como patrimônio por parte da população da nossa sociedade, fora deste contexto específico da gravação, a utilização deste espaço para a prática do skate e, conseqüentemente, seus praticantes, seriam taxados de subversivos. Os fotógrafos que registraram estes eventos puderam, através de suas lentes, “brincar” com a plasticidade dos corpos e a interação destes com a arquitetura, que também é composta por curvas, que fazem parte da identidade arquitetônica de Niemeyer.

Quando analisamos o material fotográfico produzido, o que vemos é uma construção discursiva de uma poética fotográfica em que os elementos parecem nos transportar ao local no qual estes personagens se encontram. Em paisagens um tanto quanto paradisíacas, seja em Belo

Horizonte, Brasília, São Paulo ou Niterói, o foco central é a captação desse processo de quase “incorporação” dos indivíduos pelas curvas arquitetônicas, como se os corpos se envergassem e tentassem mimetizar as construções. Há ainda um constante jogo de luz e sombras, que acredita-se ser para evidenciar esse caráter estético<sup>3</sup> que relacionam ambos.

## Imagem 1

*A plasticidade dos corpos dos skatistas na série fotográfica analisada.*



Elaboração Própria produzida a partir do material colhido em <https://www.redbull.com/br-pt/projects/sonhos-concretos-niemeyer>

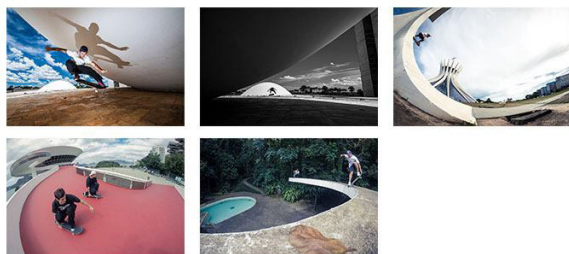
A evidência aos elementos arquitetônicos também estão presentes na série fotográfica. O destaque às curvas e aos ângulos formados entre o chão e as estruturas é constante nesta seção. Fotos em preto e branco, destaque para as sombras e ângulos diferenciados formados entre o chão e as estruturas são uma constante nas fotos dessa categoria.

3. Também chamado de corporeísmo (Brandão, 2012b, p. 23), estes arqueamentos corporais se relacionam com a “Descoberta do corpo como elemento de comunicação através de uma série inusitada de gestos e movimentos evidenciava um desejo por aventuras e deslizamentos os mais variados [...] uma questão de conquistar, através do corpo – ou “in-corporar”- essas novas possibilidades de movimento e frenesi estético”.

A criação desta categoria deve-se a uma informação importante feita no documentário que resultou a série fotográfica de que as estruturas curvilíneas da arquitetura de Niemeyer e as pistas de skate têm sua fundação estruturada pela mesma técnica, o concreto armado, que permite o aspecto côncavo dado a ambas.

## Imagem 2

*Fotografias da categoria “Evidência da sinuosidade dos espaços”*



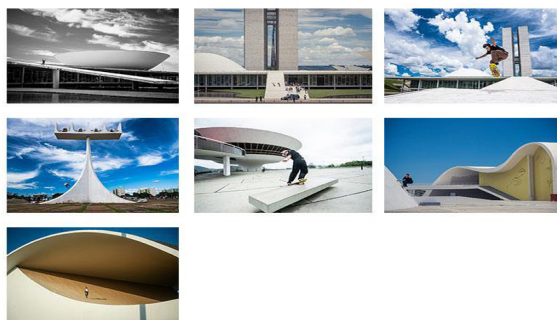
Elaboração Própria produzida a partir do material colhido em: <https://www.redbull.com/br-pt/projects/sonhos-concretos-niemeyer> acessado em 20/07/2020

Já a última categoria aqui empreendida diz respeito à ocupação do espaço público urbano. Como já discutido em tópicos anteriores neste trabalho, é através do processo de apropriação e ressignificação dos espaços que as “tribos urbanas” puderam fazer com que fossem vistos e reafirmados enquanto grupos sociais. Em diversos momentos do documentário, foi possível compreender o resgate desta relação conturbada estabelecida entre skatistas e os espaços urbanos. Apesar de afirmarem que as obras de Oscar Niemeyer serem propícias para a prática do skate, a notoriedade do profissional faz com que esta experiência de “esqueitar” ou “dropar” (Brandão, 2007) sobre as curvas

destes elementos arquitetônicos fossem inimagináveis, reascendendo a certa “sacralidade” que esses espaços ocupam no imaginário social, devido ao destaque de seu projetista, o que pôde ser visto pelo estado de conservação dos prédios e espaços.

### Imagem 3

*Imagens que ilustram a categoria “Ocupação do espaço público urbano”*



Elaboração Própria produzida a partir do material colhido em: <https://www.redbull.com/br-pt/projects/sonhos-concretos-niemeyer> acessado em 20/07/2020

As representações construídas presentes nesta categoria evidenciam e, de certa forma, servem de resgate histórico da modalidade. Apesar de colocar em evidência a marginalização dos praticantes de “surfe de asfalto” pelos “usos imprevistos” (Jacobs, 2014) dos espaços partilhados, o que se vê na narrativa fotográfica documental é uma tentativa de demonstrar os avanços ocorridos por meio das décadas. Muitas foram as etapas pelas quais o skate passou durante esse período: de brincadeira e jogo, usado como passatempo para o tempo destinado ao lazer da parcela jovem da população, “andar por aí” de skate se converteu em esporte, sendo profissionalizado e seus praticantes considerados

“atletas”, chegando até mesmo a modalidade olímpica estreante na edição de 2020, adiada para julho de 2021.

Este processo de apropriação dos espaços também pode ser notado quando analisamos os exemplos presentes na Imagem 3. Quinas, arestas, rampas e bancos públicos são usados como suporte para realização de manobras, sempre rememorando elementos das outras duas categorias aqui presentes, a saber, “plasticidade dos corpos” e “sinuosidade dos espaços”. As representações construídas sobre esta prática evocam elementos singulares que, ora exaltam a beleza das construções arquitetônicas e a arte inovadora de Niemeyer, à época, ora destacam a habilidade dos skatistas frente aos desafios impostos pelos usos dos espaços.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao voltarmos nosso olhar para a análise da produção da série fotográfica originada do documentário “Sonhos concretos: o skate encontra Niemeyer”, produzido em uma parceria entre Red Bull Brasil e Instituto Oscar Niemeyer, o que vemos é um processo de ressignificação histórica da relação estabelecidas entre os “surfistas de asfalto” e os ambiente urbanos públicos. Movidos pelos olhares curiosos que instigam a produção de “fotografias de rua”, mas com uma poética própria, os fotógrafos procuram evidenciar aspectos importantes desta “apropriação urbana” feita pelos skatistas.

Vale dizer que, apesar das técnicas da fotografia de rua, que se pretende captar o “invisível”, ou dar importância àquilo que salta ao olhar, o bizarro, o que se vê é uma captação de uma série de instantes decisivos que procuram evocar a plasticidade dos corpos dos skatistas e

a sua conjunção estética com a arquitetura, procurando, por vezes, tornar miméticos os corpos e as curvas das obras de Niemeyer. Explorando novas percepções a partir de posicionamentos de câmara ou utilização de fotografias com jogos de luz e sombra e outras em preto e branco, a série fotográfica se apresenta como um importante elemento que reconstrói e ressignifica a relação entre os sujeitos e os espaços.

Ao mesmo tempo em que a série pretende desconstruir o estereótipo carregado pelos skatistas durante décadas, de outro, o que podemos perceber é que elementos dessa construção discursiva da subversão passaram a fazer parte da identidade desta “tribo urbana” e se torna impossível não retratar momentos cotidianos em que estes “desvios” ocorrem. A utilização das quinas das estruturas prediais ou monumentais e o uso de “equipamentos de não-lazer” (Dumazedier, 1979) como bancos, são elementos facilmente perceptíveis na série fotográfica e que comprovam tal afirmação. Além disso, a múltipla apropriação dos espaços urbanos partilhados é perceptível em algumas fotos, onde vemos as estruturas “esqueitáveis” sendo visitadas como pontos turísticos por diversas pessoas enquanto as cenas do documentário e a produção fotográfica se desenrolava.

O que fica claramente perceptível no material analisado é que a série fotográfica é um forte elemento documental, seja para retratar a relação atual entre skatistas e os espaços, seja como elemento rememorador para um histórico não tão distante enfrentado por este grupo. Apesar de parecer um avanço significativo no retrato destes indivíduos, o que se pode perceber é que esta construção feita de forma imagética também foi resultado de um processo mais complexo, a esportivização, a popularização e a midiaticização do skate.

Pouco a pouco, o que antes era apenas uma atividade juvenil ligada ao lazer para ocupação de tempo livre foi se institucionalizando e ganhando regras e elementos próprios. Com o surgimento de competições a níveis internacionais, patrocinadores, mercantilização de produtos específicos e, principalmente, o reconhecimento de atletas brasileiros a níveis internacionais, as construções discursivas sobre o skate e seus praticantes foram sendo transformadas. A conversão do skate em modalidade olímpica, portanto, abriu novas possibilidades para a atividade de “prancha sobre rodas”, o que talvez pudesse justificar a associação da imagem da mesma à arquitetura renomada de Oscar Niemeyer. Mais do que uma mera atividade de “desviantes” (Becker, 2008), o skate passou a ser “digno” de ações antes inimagináveis, como a utilização das obras do arquiteto para outros usos, como uma espécie de “equiparação” a “sacralidade” devida às obras daquele que projetou a Capital Federal.

## REFERÊNCIAS

- Araujo, C. L., & Holanda Rufino, R. (2017). *A Fotografia e o Urbano: Representação, Máquina e Tempo* [Trabalho apresentado em congresso]. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Fortaleza, CE, Brasil. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1469-1.pdf>
- Assouline, P. (2009). *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*. L & PM.
- Bauman, Z. (2012). *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Zahar.
- Becker, H. S. (2008). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Editora Zahar.

- Belov-Belikov, A. (2017). *Contemporary street photography. Its place between art and documentary in the era of digital ubiquity* [Master's thesis, Inland Norway University of Applied Sciences].
- Brandão, L. (2007). *Corpos deslizantes, corpos desviantes: a prática do skate e suas representações no espaço urbano:(1972-1989)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade da Grande Dourados].
- Brandão, L. (2012a). Surfe de asfalto: a década de 1970 e os movimentos iniciais da prática do skate no Brasil. In L. Brandão, & T. Honorato (2012), *Skate & skatistas: questões contemporâneas*. Ed. da UEL.
- Brandão, L. (2012b). *Por uma história dos “esportes californianos” no Brasil* [Doctoral thesis, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].
- Carlos, A. F. A. (2011). Da “organização” à “produção” do espaço no movimento do pensamento geográfico. In A. F. A. Carlos & M. E. B. Sposito (Orgs.), *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios* (pp. 53-74). Editora Contexto.
- Certeau, M. D. (1994). *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Vozes.
- Corrêa, R. L. (2011). Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: Um texto para discussão. In A. F. A. Carlos & M. E. B. Sposito (Orgs.), *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios* (pp. 41-52). Editora Contexto.
- Dumazedier, J. (1979). *Sociologia empírica do lazer*. SESC.



- Ferreira, J., & Delgado, L. D. A. N. (2019). *O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário-vol. 4: Ditadura militar e redemocratização–Quarta República (1964-1985)* (Vol. 4). Editora José Olympio.
- Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos: o breve século XX*. Editora Companhia das Letras.
- Jacobs, J. (2000). *Morte e vida de grandes cidades*. Martins Fontes.
- Magnani, J. G. C. (1992). Tribos urbanas: metáfora ou categoria?. *Cadernos de Campo* (São Paulo 1991), 2(2), 48-51.
- Magnani, J. G. C. (1993). Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. *Cadernos de História de São Paulo*, (2).
- Maricato, E. (2001). *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. Editora Vozes.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Editora Martins Fontes.
- Santos, M. (2006). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (Vol. 1). Edusp.
- Serpa, A. (2018). *O espaço público na cidade contemporânea*. Editora Contexto.
- Serpa, A. (2011). Lugar e centralidade em um contexto metropolitano. In. A. F. A. Carlos & M. E. B. Sposito (Orgs.), *A produção do*

*espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios* (pp. 97-108). Editora Contexto.

Silva, R. C. N., & Souto Macêdo, C. (2009). *A Urbanização Brasileira*. Programa Universidade à Distância - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. [http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia%20-%20Reing/Geografia%20Urbana/Geo\\_Urb\\_A05\\_WEB\\_ZBM\\_SF\\_SI\\_SE\\_161209.pdf](http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia%20-%20Reing/Geografia%20Urbana/Geo_Urb_A05_WEB_ZBM_SF_SI_SE_161209.pdf)

Sonhos concretos: o skate encontra Niemeyer. (2020). Recuperado de <https://www.redbull.com/br-pt/projects/sonhos-concretos-niemeyer>

Weber, M. (1973). Conceitos e categorias da cidade. In G. Simmel (Org.), *O fenômeno urbano* (L. V. Machado, trad., pp. 67-88). Zahar Editores.

# O DISCURSO ENGAJADO NAS FOTOGRAFIAS DO PROJETO “EXISTIMOS” NO INSTAGRAM E SEU ENTENDIMENTO COMO PÓS-FOTORREPORTAGEM<sup>1</sup>

*Vinicius Jonatas Silva<sup>2</sup>*

## INTRODUÇÃO

Este estudo visa analisar o discurso engajado nas fotografias publicadas no perfil do projeto “Existimos” no Instagram, além de abordá-lo como pós-fotorreportagem. O projeto tem por objetivo dar visibilidade à mulheres trans em situação de rua durante a pandemia de Covid-19 no Brasil.

A Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2. Que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves, para a maioria das pessoas infectadas a Covid-19 se manifesta apenas como um resfriado, mas para as pessoas do grupo de risco o SARS-CoV-2 pode ser mortal, atualmente mais de 550.159 mil pessoas morreram pela doença e mais de 12.068.034 milhões foram infectadas (2020).

- 
1. O seguinte artigo foi desenvolvido com base nos estudos da disciplina “Poéticas Fotográficas” do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP.
  2. Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Metodista de Piracicaba e Aluno Especial em nível de Mestrado na disciplina “Poéticas Fotográficas”.

O vírus pertencente à família dos Coronavírus, que causam infecções respiratórias. O novo agente foi descoberto na China em 31/12/2019 após uma série de pacientes internados com suspeitas de pneumonia. Dentro de algumas semanas, o vírus se espalhou para países em todos os continentes do globo, fazendo com que no dia 30 de janeiro de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarasse emergência internacional devido a rápida propagação do vírus, principalmente em países com o sistema de saúde fraco e despreparados para lidar com ele, como disse o diretor-geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus.

No Brasil, o primeiro caso da doença foi confirmado no dia 26 de fevereiro de 2020, um homem de 61 anos que viajou à Itália, país que foi um dos epicentros da pandemia durante os primeiros meses de 2020. No dia 13 de março o Governo Federal regulamenta critérios para isolamento para serem aplicados pelas entidades sanitárias em pacientes com suspeita ou em casos confirmados da doença. Após duas semanas, o Governo do Estado de São Paulo decreta quarentena para todos os municípios a partir do dia 24 de março até o dia 07 de abril, entretanto, a quarentena no Brasil ainda se estende até o desenvolvimento deste estudo.

Em meio a tudo isso, há a questão de moradores de rua, que ao contrário da maioria das pessoas, não tem um lugar seguro para se proteger, ficando totalmente expostos e vulneráveis ao vírus. Em Janeiro deste ano, a Prefeitura do Estado de São Paulo divulgou o Censo da População em Situação de Rua 2019, de acordo com o censo, 24.344 pessoas vivem em situação de rua na cidade de São Paulo. Destas, 11.693 estão acolhidas e 12.651 em logradouros públicos ou na rua. O último censo, divulgado em 2015, mostrava que 15.905 pessoas viviam nas ruas da cidade, um aumento de 53% em 4 anos.

Das 24.344 pessoas em situação de rua em São Paulo, 386 são trans. Devido a este cenário, a deputada estadual de São Paulo Erika Hilton (Psol) criou o projeto “Fortaleça Uma Pessoa Trans” que reúne diversas entidade de acolhimento a comunidade LGBTQIA+ como, Casa 1 e Casa Chama. Em entrevista à revista “Carta Capital”, a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo informou que o Programa Cidade Solidária que durante a pandemia entregou 1.320 cestas básicas e kits de higiene também atendeu famílias LGBTQIA+ em vulnerabilidade, bem como artistas e boates voltadas para a comunidade prejudicados pela pandemia (Putti, 2020).

Neste contexto nasce o projeto “Existimos”, criado pelo consultor de negócios André Nadolny. O projeto tem como objetivo dar voz à essas mulheres para que elas possam contar as suas histórias, além da arrecadação de recursos para a compra de barracas, cobertores, roupas, remédios e alimentação para ampará-las durante este momento.

O projeto se iniciou no dia 16 de maio de 2020 e após pouco mais de 2 meses já conta com mais de 100 mil seguidores no Instagram, plataforma onde o projeto se mantém. Até o mês de junho, mais de 37 mil reais foram arrecadados e revertidos em doações para instituições de acolhimento e para a compra dos itens citados acima. Além disso, algumas das mulheres assistidas pelo projeto já foram acolhidas por algumas entidades.

## **MÉTODOS**

Antes de se aprofundar nos assuntos proposto por esta pesquisa, se faz necessário entender as duas poéticas usadas como base para as análises feitas a seguir. A Fotografia Social e a Pós-Fotografia.

Fontcuberta, em seu artigo

Por un manifiesto posfotográfico” para o jornal “La Vanguardia”, relata, logo no início, a síndrome de Hong Kong, quando um dos principais jornais da cidade demitiu seus fotógrafos e contratou entregadores de pizza para fotografar as notícias a tempo. Concluí, “más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente. Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo (2011).

Esta é uma ótima definição para as fotografias publicada no perfil em análise, as imagens publicadas pelo projeto “Existimos” são amadores, não possuem o intuito de ser uma obra de arte como as fotografias de Sebastião Salgado ou Donald McCullin, fotógrafos que trabalharam com questões sociais a vida toda e usaram de sua arte para expor situações desumanas e questões sociais para fazer refletir sobre as situações registradas para que não se tornassem banais e naturais aos olhos dos cidadãos.

O início da fotografia se dá por um experimento artístico, em seguida, foi incorporada pelo jornalismo com o objetivo de colocar essa arte a favor da sociedade, a partir deste ponto, a fotografia possui uma nova finalidade, registrar acontecimentos sociais para tornar público casos de injustiça e documentar a história, nasce então a fotografia social (Freund, 2015).

Posto isso, o objetivo das publicações do “Existimos” é usar um espaço que democratiza e dá visibilidade à qualquer pessoa para que as mulheres trans em situação de rua possam usar a sua voz para contar as suas histórias e expor a forma como são tratadas pela sociedade com o propósito de reverter esta situação e conseguir assistência.

As fotografias analisadas mais a frente, trazem as três primeiras mulheres assistidas pelo projeto e conta as histórias de vida delas e a maneira como sobrevivem na rua e como todas essas questões estão presente nas fotografias feitas pela lente de um celular sem a menor pretensão de se tornar uma obra e até mesmo sem o conhecimento de fundamentos básicos da fotografia. O intuito é fotografar e publicar no Instagram e esperar que algoritmo ajude na propagação dos discursos. Neste caso, o Instagram, bem como todas as redes sociais e espaços digitais é o que Marc Augé descreve em seu livro “Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade” de 1994, como o “não-lugar”, um espaço de todos, sem a presença destes, um espaço criado para o espetáculo, ao que Fontcuberta chama de pós-fotografia, uma fotografia que flui neste espaço da sociabilidade digital. Posto isso, a análise a seguir utiliza das revisões bibliográficas acima como base para explorar de maneira empírica os discursos das publicações do projeto “Existimos”, bem como o seu entendimento como uma pós-fotorreportagem.

## **PÓS-FOTORREPORTAGEM E O DISCURSO ENGAJADO DAS FOTOGRAFIAS**

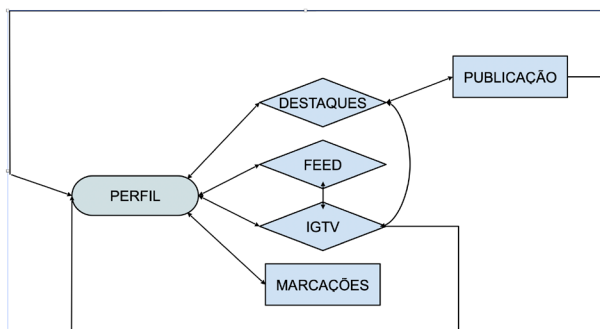
A pós-fotorreportagem é uma “reportagem jornalística construída em suportes imagéticos, onde a fotografia assume protagonismo no cenário compartilhado com o audiovisual, a iconografia, o mapa interativo e a infografia” (Renó, 2020, p. 89). Pode ser realizada em qualquer suporte digital, desde um site criado exclusivamente para ela até um perfil no Instagram, como é o caso do projeto “Existimos”. Neste ecossistema

narrativo a necessidade de interação entre a pós-fotorreportagem e o leitor se faz fundamental para a experiência imersiva que este ecossistema propõe, assim como o protagonismo das imagens em relação ao texto, já que o objetivo da pós-fotorreportagem é falar através das fotografias, o texto serve apenas como colaborador para a compreensão do todo (Renó, 2020).

Além disso, a pós-fotorreportagem também segue um fluxograma de storytelling para organizar a linearidade da história que está sendo contada, este fluxograma pode ser criado de diferentes formas, ainda assim, como o projeto “Existimos” se mantém no Instagram, o fluxograma deste segue o mapa de navegação já existente para usuários da plataforma.

## Fluxograma 1

### *Navegação de Usuários em Perfis do Instagram*



Elaboração do Autor (2020)

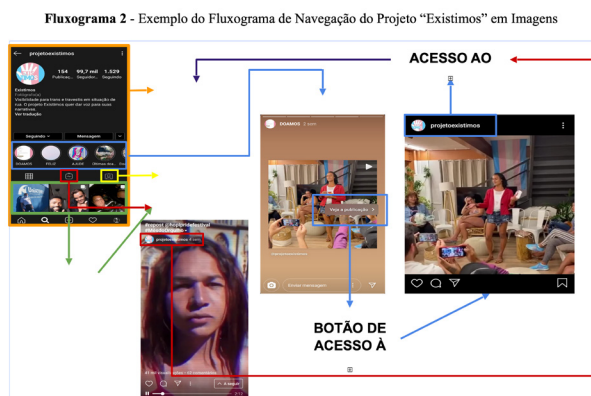
O fluxograma acima representa as possibilidades que um usuário pode ter dentro de um único perfil do Instagram. Apesar de ser uma navegação “limitada”, já que é definida pelos desenvolvedores da



plataforma, a facilidade de poder voltar para o início sempre que quiser contribui para que o usuário não se canse de navegar pelas publicações, uma vez que cada seguidor do projeto terá uma experiência ímpar, pois irá consumir as informações do perfil de acordo com as funcionalidades que mais utiliza. Abaixo está uma imagem do fluxograma do projeto “Existimos”, elucidando como é a navegação por esta pós-fotorreportagem por meio do Instagram.

## Fluxograma 2

*Exemplo do Fluxograma de Navegação do Projeto “Existimos” em Imagens*



Imagens Retiradas do Projeto “Existimos” no Instagram (Existimos, s.d.)

A partir das possibilidades de navegação apontadas acima e por ser uma rede social na qual não há a necessidade de entrar em um perfil para ter acesso às suas informações, o projeto “Existimos” tem uma composição narrativa diferente das pós-fotorreportagens convencionais que seguem uma linearidade para contar uma história, no caso do projeto “Existimos” não há obrigação em seguir uma linearidade, a leitura

pode ser feita das publicações mais recentes para as mais antigas ou ao contrário. Entretanto, pelo perfil ter viralizado e adotado uma estética mais “Instagramável”, o que não exclui o seu caráter narrativa, mas em suas publicações mais recentes há informações sobre as conquistas alcançadas. Por isso, a narrativa a seguir aborda as primeiras publicações do projeto e sua estética mais narrativa.

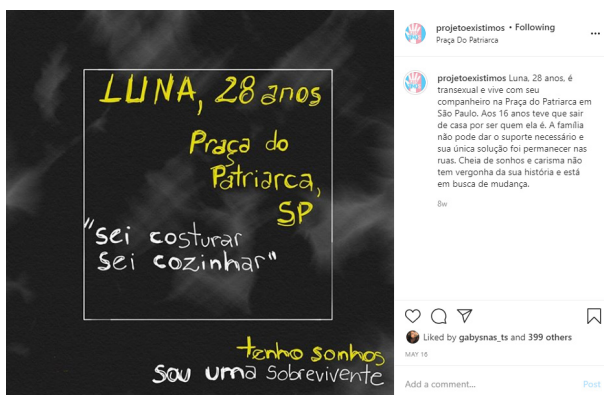
## Existimos

As imagens a seguir foram retiradas do perfil oficial do projeto “Existimos” no Instagram, em seu formato para *desktop*, como são chamadas as versões para computador das redes sociais, a fim de melhorar a visualização das imagens e as legendas que as acompanham.

## LUNA

### Imagem 1

#### *Apresentando Luna*



Perfil Oficial do Projeto “Existimos”, 16 de maio de 2020. (Existimos, 2020b)

Está é a primeira publicação feita no perfil oficial do projeto no dia 16 de maio de 2020. Uma iconografia apresentando informações da primeira “personagem” do projeto, na legenda, um texto introdutório sobre a história de Luna. Em seguida, o criador do projeto apresenta Luna em três fotografias feitas na Praça do Patriarca em São Paulo, local que Luna usa para se acolher. Ao lado, um pequeno texto explicando como Luna inspirou o criador do projeto, André Nadolny a criá-lo.

## Imagem 2

### *A Inspiração Para O “Existimos”*



Perfil Oficial do Projeto “Existimos”, 16 de maio de 2020. (Existimos, 2020a)

Na imagem acima, Luna está sorrindo e ao fundo é possível ver o local onde mora, entretanto, apesar de Luna estar em primeiro plano, é o cenário atrás dela que conta a história.

A fotografia retrata o dia a dia dos moradores de rua da Praça do Patriarca em São Paulo. Há dois homens caminhando, cada um em uma direção e um catador de lixo, provavelmente em mais um dia de trabalho. Pelo contexto da fotografia e os instantes decisivos capturados

pela lente, há a existência do embrião narrativo que nos permite imaginar como esta cena se desenrola após o clique da câmera do celular de André. Porém, o que melhor narra a história da foto, seja o que está mais difícil de perceber.

No canto inferior direito há apenas uma mão, provavelmente de um morador que estava dormindo ou apenas descansando, mas que de certo, estava relaxado em um ambiente tão hostil como a rua. Talvez, o que ajude na compreensão desta leitura, seja o homem deitado na rua no canto superior esquerdo. O homem está em uma posição que expressa totalmente a leitura descrita, na mesma posição em que podemos ficar deitado em sofá ou na cama dentro de casa. E tendo Luna, sorridente, em frente a este cenário, o discurso da imagem diz que por mais que estando na rua e em uma situação pela qual ninguém merece passar, é possível encontrar forças para vencer e lutar para reverter esta situação.

### Imagem 3

#### *A História de Luna Parte 1 e 2*



(Existimos, 2020a)



(Existimos, 2020a)

Após as publicações anteriores, Luna conta a sua história e fala sobre a sua situação na rua em um vídeo no qual diz uma frase muito simbólica para o projeto e sua trajetória, “Não me vejo como coitada, eu me vejo como uma sobrevivente” (Luna, 2020, comunicação pessoal, 16 de maio de 2020). Se ela não usasse a sua voz para dar visibilidade ao projeto, talvez o “Existimos” não existisse hoje e muitas mulheres não teriam conseguido ajuda, a representatividade de Luna reflete o cerne do projeto “Existimos” e abre espaço para que outras mulheres que passam pela mesma situação que ela possam usar suas vozes como ato de resistência e intrepidez contra uma sociedade que as colocam à margem.

## BIANCA

Bianca foi a segunda mulher em situação de rua a compartilhar sua história por meio do “Existimos”. Seguindo a estética do projeto, a iconografia apresenta algumas informações sobre ela como, ser portadora do

vírus HIV e estar precisando da medicação para controlar a carga viral. Ao lado, o texto da legenda informa aos seguidores que o projeto criou uma “vaquinha” com o objetivo de comprar recursos para proporcionar um pouco mais de conforto e assistência à elas.

**Imagem 4**

*Apresentando Bianca*



(Existimos, 2020c)

**Imagem 5**

*A História de Bianca*



(Existimos, 2020c)

Diferente de Luna, conhecemos a história de Bianca apenas pelo texto da legenda. Natural de Araxá em Minas Gerais, veio para São Paulo e está aguardando ajuda e auxílio para conseguir a medicação para controlar a carga viral do HIV. No texto, Bianca relata que sofreu assédio alguns dias antes de ser entrevistada para o projeto enquanto dormia. Ela tentou vaga em um abrigo para moradores de rua, por causa da pandemia de COVID-19 não conseguiu a vaga.

Bianca aparece em uma pose muito comum no ambiente das redes sociais, os braços arqueados com as mãos na cintura e sorrindo para a câmera. Lendo a legenda, sabe-se que Bianca é portadora de HIV e está sem tomar a medicação, o que aumenta as chances dela desenvolver a AIDs e acabar agravando o seu quadro clínico. Não há nenhuma expressão de tristeza em Bianca, apesar de estar correndo risco de vida, não só pela doença, mas também por estar na rua e estar sujeita a todos os tipos de violência. Bianca representa a síntese da palavra “esperança”, alguém que independente da situação não deixa de acreditar em uma melhora, que os dias ruins são passageiros. Bianca carrega com sigos sonhos e a fé de todas as mulheres que assim como ela, estão em situação de rua e esperando por uma oportunidade.

Antes de apresentar a terceira mulher assistida pelo projeto, a iconografia acima intervém na narrativa com a intenção de fazer refletir sobre como essas mulheres a margem da sociedade não tem voz dentro e fora de casa e infelizmente, algumas delas não recebem o suporte da família e acabam tendo que se abrigar na rua. Mas ainda assim, são seres humanos como qualquer outro e possuem sonhos, vontade de mudar de vida e ansiando por uma oportunidade de para conseguir sair das ruas. A legenda auxilia nesta reflexão e pede por sugestões de como angariar

recursos e uma avaliação médica para que Bianca consiga a medicação necessária para o seu tratamento.

**Imagem 6**

*Quantas vidas há em nós?*



(Existimos, 2020d)

*Imagem 7 - A História de Gabriela*



(Existimos, 2020e)



Seguindo uma dinâmica diferente das apresentações anteriores, o projeto apresenta primeiro a história de Gabriela e depois a sua iconografia introdutória. O vídeo começa com Gabriela se arrumando, dizendo seu nome, origem e idade. Nascida em Manaus no Amazonas, saiu de casa com 17 anos para poder se tornar quem ela é mesmo sem ter o apoio da família. Conseguiu realizar seu sonho, trabalhou durante muitos anos e chegou a morar na Espanha durante 8 anos, além da França e Itália. De volta ao Brasil, descobriu a traição do marido com uma mulher cisgênero que engravidou dele. Antes que o ex-marido fizesse alguma coisa contra ela, Gabriela resolveu fugir e está em situação de rua há dois anos.

## Imagem 8

### *Apresentando Gabriela*



(Existimos, 2020e)

A iconografia e a legenda apresentando Gabriela não trazem nenhuma informação além daquelas contadas em seu vídeo, porém, aduz uma frase que reflete muito da sua história de superação “vou dar a volta

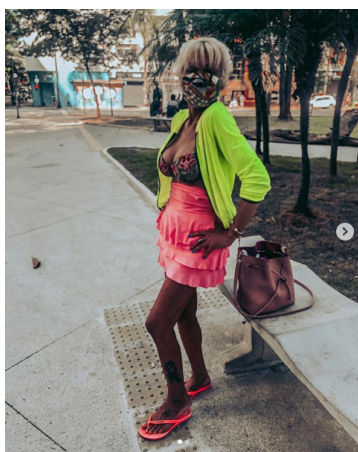
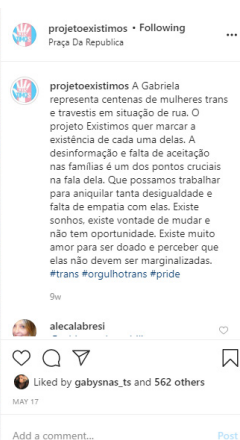
por cima”, o que ela sempre fez desde o momento em que saiu de casa para ser quem realmente é.

## Imagem 9

### *A Representatividade de Gabriela*



(Existimos, 2020e)



(Existimos, 2020e)



As fotos acima mostram Gabriela na Praça da República, local onde se abriga, vestindo uma combinação de roupa com cores mais vivas, diferente de Luna e Bianca que usam roupas escuras, por mais que as roupas de Gabriela tenham sido escolhidas ao acaso, expressa muito da sua personalidade e sobre a sua história.

As fotografias de Gabriela espelham muito sobre quem ela é, as poses expressam muito da autoconfiança. Poses parecidas com as das “Mulheres mais poderosas do Brasil”, matéria feita pela revista Forbes em 25 de maio de 2019<sup>3</sup>.

Gabriela sentada com as pernas semi-cruzadas e um dos braços dobrados com a mão quase fechada, passa a ideia de poder, de uma mulher segura e confiante para fazer tudo aquilo que se propõe. Sabendo que ela saiu de casa aos 17 anos para poder viver sem repressão e ter conseguido sair do Brasil para morar na Europa mostra o quão decidida e determinada ela é e por mais que esteja em situação de rua atualmente, não se deixa abalar e segue atrás de uma oportunidade para conseguir sair dessa situação.

Em seguida, Gabriela está em uma clássica pose para exibir sua vestimenta. Com o casaco aberto e com o sutiã amostra e uma saia curta, ela enaltece a sua vaidade e autoestima, mesmo na rua não deixa de se cuidar e se preocupa com suas roupas, reflexo da sua confortável condição de vida no Brasil e durante os anos que passou na Europa.

Gabriela representa o que muitas mulheres trans passam por serem quem são, não recebem amparo nenhum e vivem totalmente a margem

---

3. A lista Forbes das Mulheres Mais Poderosas do Brasil é uma mostra de que o rumo para a equidade de gênero no mercado de trabalho vem melhorando nos últimos anos e seleciona as 20 mulheres que mais se destacaram em diversas áreas como, esportes, entretenimento e moda (Lima, 2020).

de uma sociedade preconceituosa e desinformada. Gabriela, com todo seu carisma e autoconfiança simboliza a injustiça acometida pela sociedade para com elas, porque além de serem marginalizadas, não recebem nenhum tipo de ajuda ou oportunidade de melhora, uma vez que para um conservadorismo enraizado no Brasil mulheres trans são pessoas “desviantes” de tudo aquilo que se entende como moralmente aceitável para uma mulher cisgênero.

## Imagem 10

### *Desviantes*



(Existimos, 2020f)

A iconografia acima conclui o entendimento das primeiras publicações do projeto como uma pós-fotorreportagem, utilizando-se de três histórias diferentes para elucidar que não há nada de desviante em ser trans e que mesmo sendo marginalizadas, essas mulheres continuarão firmes e fortes e precisam apenas de oportunidades para mudar de vida.

O projeto continua apresentando novas histórias e não perdeu o formato de pós-fotorreportagem, entretanto, por se manter em uma

rede social em que o fluxo de informações é muito rápido, teve que se adaptar para conseguir alcançar mais pessoas e impacta-las com mais objetividade, deixando de lado as narrativas e dando prioridade a publicar vídeos com mulheres contando as suas histórias, a fim de conseguir cada vez mais arrecadações e apoio para as mesmas. Atualmente, após 2 meses da criação, o “Existimos” também mostra em suas publicações tudo que já conquistaram e como investem as doações recebidas, sendo totalmente transparentes com todos aqueles que ajudaram e ajudam o projeto a continuar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com base nas discussões apresentadas acima, esse estudo visa compreender o perfil do projeto “Existimos” criado no Instagram para dar voz à mulheres trans em situação de rua como uma pós-fotorreportagem, mostrando seu caráter jornalístico e narrativo, além de refletir sobre algumas fotografias de cunho social e os discursos presentes em tais fotografias. Fotografar a sociedade é registrar os problemas que nela existe para gerar mudanças com o propósito de evitar a repetição dos contextos fotografados. Com tudo, infere-se que o perfil do projeto pode ser compreendido como uma pós-fotorreportagem em tempo real, ou seja, todos os dias ela se atualiza com novas histórias, desfecho de histórias anteriores e conquistas por meio das fotografias sociais publicadas pelo projeto. Estas, cheias de discursos engajados, uma vez que as fotografias e vídeos são protagonizados por mulheres e suas histórias promovendo uma reflexão em prol desta causa, com isso arrecadando recursos para elas e instituições parceiras.

## REFERÊNCIAS

Augé, M. (1994). *Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade*. Papirus.

Existimos [@projetoexistimos]. (s.d.). *Posts* [perfil do Instagram]. Instagram. [Recuperado em 14 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos].(2020a, maio 15). *cheia de sonhos sendo um deles conhecer o México. Logo em seguida eu comentei que estava com um projeto em mente* [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 16 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos].(2020b, maio 16). *Luna, 28 anos, é transexual e vive com seu companheiro na Praça do Patriarca* [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 16 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos].(2020c, maio 17). *Hoje vamos conhecer a Bianca e um pouco de sua história* [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 17 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos].(2020d, maio 17). *Quantas vidas há em nós? o objetivo do projeto é mostrar* [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 17 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos].(2020e, maio 17). *Conheça a história da Gabriela, há 2 anos nas ruas de São Paulo, Existimos* [perfil do Instagram].

Instagram. Recuperado em 17 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Existimos [@projetoexistimos]. (2020f, maio 17). *Aos olhos de quem ser Trans é desviante? Que posamos* [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 17 de agosto de 2020, de <https://www.instagram.com/projetoexistimos>

Fontcuberta, J. (2011). *Por un manifesto posfotográfico*. La Vanguardia.

Freund, G. (2015). *La Fotografía Como Documento Social* (1ª ed.). Editorial Gustavo Gili.

Governo do Brasil. (2020). *Resposta nacional e internacional de enfrentamento ao novo coronavírus*. Ministério da Saúde.

Lima, C. (2019). *As mulheres mais poderosas do Brasil*. Forbes.

OPAS/OMS Brasil. (2020). *OMS declara emergência de saúde pública de importância internacional por surto de novo coronavírus*. OPAS/OMS Brasil.

Prefeitura de São Paulo. (2020). *Governo decreta quarentena em todos os municípios do Estado de São Paulo a partir da próxima terça-feira*. Transparência COVID-19.

Prefeitura de São Paulo. (2020). *Prefeitura de São Paulo divulga Censo da População em Situação de Rua 2019*. Secretarias.

Putti, A. (2020) *Eu moro na rua, mas ainda sonho. A vulnerabilidade das pessoas trans que vivem nas ruas de SP*. 30 jun. 2020. Carta Capital.

Renó, D. (2020). A Pós-Fotorreportagem como Narrativa Imagética no Ciberespaço Contemporâneo. In D. Rivera & G. Martins (Orgs.), *+25 Perspectivas do ciberjornalismo* (pp. 77-99). Ria Editorial.

SANAMED. (2020). *Linha do tempo do Coronavírus no Brasil*. SANAMED. COVID-19.



# **GET CLOSER: O FOTOJORNALISMO DURANTE A QUARENTENA**

*Denise Guimarães<sup>1</sup>*  
*Denis Porto Renó<sup>2</sup>*

## **INTRODUÇÃO**

A história do fotojornalismo mistura-se com a história da fotografia e a evolução de processos tecnológicos na imprensa. Os primeiros indícios do que viria a ser o fotojornalismo datam, provavelmente, de 1842, embora naquela época ainda não houvesse a possibilidade da circulação das imagens fotográficas em meios impressos, senão pelo intermédio dos desenhistas, que reproduziam as imagens em gravuras, estas sim impressas nos jornais da época. Sousa (2000) afirma que o fotojornalismo surge quando os primeiros fotógrafos registraram algum acontecimento com o objetivo de tornar um fato público.

Logo nas primeiras décadas, a guerra passou a ser tema recorrente nas fotografias jornalísticas: um tema de interesse público, além de que foram vários os conflitos a envolver as principais potências industrializadas naquele momento. Assim, um grande número de fotógrafos produziu um sólido e vasto trabalho com as narrativas de guerra e um dos maiores nomes no estilo foi, sem dúvida, o fotógrafo húngaro Robert Capa.

---

1. Mestre em Design, doutoranda no PPG-Com UNESP

2. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas pela UNESP

Quase um século depois da primeira imagem atribuída ao início do fotojornalismo (um incêndio em Hamburgo, fotografado por Carl Friedrich Stelzener), Capa foi apresentado pelo jornal britânico *Picture Post* como o maior fotógrafo de guerra do mundo, em 1938. Ícone do fotojornalismo, Capa criou, além de uma importante obra dentro do fotojornalismo, um conceito. A ideia do profissional destemido e ousado em qualquer circunstância foi reforçada pela mais famosa frase de Robert Capa: “se uma fotografia não é boa o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente” e foi absorvida pela profissão, que sempre foi sinônimo de coragem. A aproximação é um recurso utilizado pelos fotógrafos sempre que possível, sendo que alguns optam por trabalhar com objetivas de curta distância focal.

Porém, os acontecimentos recentes da história mundial trouxeram, além de muitas reflexões, a restrição da aproximação física entre as pessoas, como forma de prevenção à propagação do novo coronavírus. Esta nova realidade atinge também a profissão do fotojornalista, impedido de transitar em alguns ambientes e de aproximar-se para fotografar, tendo que, muitas vezes, recorrer ao uso das objetivas de longo alcance para elaborar seu trabalho.

Este estudo traz uma reflexão acerca do conceito de proximidade, elaborado inicialmente por Robert Capa e experienciado pelos profissionais da fotografia jornalística durante a cobertura dos eventos diversos durante a quarentena. Simultaneamente, propõe uma ressignificação do conceito de proximidade referido, ao relacionar a ideia de proximidade física ao ponto de vista da empatia.

## ***“GET CLOSER”***

O húngaro Andre Friedman ficou conhecido em todo o mundo pelo alter ego Robert Capa (Mendes, 2013). O nome, uma invenção de Friedman e de sua namorada, a também fotógrafa Gerda Taro, foi absorvido por ele após a trágica morte de sua companheira, em um campo de batalha. Um dos principais fotógrafos de guerra da história, Capa conquistou a imagem de fotógrafo intrépido e destemido, cujas fotografias, sempre em ângulos fechados e próximos da cena, renderam imagens impactantes, destacando que naquele momento não havia outra opção em termos de distância focal.

As objetivas fotográficas possuem diferentes distâncias focais e também diferentes ângulos de visão. A objetiva 50mm é conhecida por ser a que mais se assemelha ao ângulo de visão humano, com 46.8°. Isso significa que para produzir imagens com recortes fechados, Capa fotografava sempre muito próximo à cena, frequentemente exposto ao perigo. Por causa dessa forma de fotografar, Capa popularizou um conceito que foi acolhido pelo fotojornalismo como um princípio para uma boa fotografia. Ele mesmo criou uma espécie de clichê, adotado pelos fotógrafos em todo tipo de situação: “se uma fotografia não é boa o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente”.

Desde o início de seu trabalho, a intimidade com o fato era sua real inspiração, o que também fez com que suas fotografias se destacassem dentre muitas. O fotógrafo chegou a afirmar que detestava a guerra, e que era preciso “odiar ou amar alguém, ou não aguentaria” (Kershaw, 2014, p. 206). A proximidade de que falou Robert Capa, no entanto, estaria relacionada a algo muito além da proximidade física do fato,

embora ele mesmo explorasse a imersão na cena durante toda a sua vida, até o fatídico dia em que pisou sobre uma mina terrestre ao trabalhar na cobertura fotojornalística da Guerra da Indochina, em 1954.

Uma das fotografias mais impactantes de Robert Capa, “Morte de um Miliciano”, de 1936, (Figura 1) traz exatamente este olhar próximo ao conflito, cujo ângulo e proximidade na tomada da foto inserem o espectador na cena. A distância entre fotógrafo e fotografado é tão pequena que ainda hoje é questionada quanto à sua veracidade, discussão que não será abordada neste momento. O fato é que com esta fotografia, Capa criou uma representação da Guerra Civil Espanhola através da morte de um mártir, como se ali também estivessem representados os soldados mortos e, em uma outra análise, simbolizando também a luta contra o fascismo.

### **Figura 1**

*Morte de um Miliciano. Robert Capa, Espanha, 1936.*



<https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html>

Capa, através da imagem, dá ao soldado a identidade, que muitas vezes lhe é retirada na contagem de mortos da guerra, e escolhe divulgar a foto do momento de sua morte, situação dramática ao extremo, ao invés de divulgar a foto do soldado já morto. Embora controversa, ao humanizar certos aspectos, Capa, que odiava a guerra, mostra a face da crueldade e da dor em um conflito. E, mais que mostrar os horrores da guerra, o fotógrafo da Agência Magnum vivenciava a missão da agência: “fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas.” (- Sontag, 2003). Vale destacar que Robert Capa era judeu e de origem pobre, com afinidades com o movimento marxista desde a juventude e um histórico de refugiado. De acordo com Freitas (2018, p. 13), em uma entrevista sobre o livro *“Slightly out of focus”*, Capa sugere que não só a proximidade física com o objeto retratado possibilita uma boa fotografia, mas também envolvimento e empatia. Segundo o autor, assim como Capa, muitos fotógrafos também dedicaram-se a registrar a humanidade dentro da guerra, dando rosto e identidade aos combatentes (Freitas, 2018, p. 13).

No centenário de seu nascimento, comemorado no ano de 2013, Robert Capa foi homenageado pela Magnum Photos, agência de fotografias que ajudou a fundar em 1947 (Robert Capa, s.d.). A proposta foi aproximar fotógrafos de todo o mundo com respostas visuais ao trabalho de Capa, postando suas próprias imagens com a hashtag *“#getcloser100”*, fazendo um paralelo entre a aproximação física e conceitual com a obra do fotógrafo. A atividade gerou uma reflexão sobre o trabalho de Capa e sua célebre frase por alguns dos profissionais da Magnum. De acordo com Hughes, em reportagem publicada em dezembro de 2013,

alguns fotógrafos apontaram que a demanda observada por Capa estaria relacionada não apenas à proximidade, mas à empatia. Na reportagem, o fotógrafo Ed Kashi destaca a dignidade e gama de emoções com que Capa teria conseguido imprimir às suas imagens.

Nesse sentido, é possível afirmar que a proximidade proposta por Capa estaria muito além do visível, em uma esfera mais perto de critérios subjetivos de identificação e humanidade, presentes também em sua maneira de viver e ver o mundo.

## **FOTOJORNALISMO, QUARENTENA E DISTANCIAMENTO SOCIAL**

O ano de 2020 será lembrado pelos eventos relacionados à pandemia do vírus Sars-Cov2, popularmente conhecido como coronavírus. Isolamento social, quarentena, fechamento do comércio são apenas alguns dos muitos efeitos da situação que começou na cidade de Wuhan e se alastrou pelo mundo. Nesse cenário, onde o distanciamento social passou a ser uma condição de sobrevivência, como ficou o fotojornalismo frente à máxima de Capa?

Efetivamente, durante a quarentena observou-se uma intensa produção fotojornalística, mesmo com as orientações de distanciamento social pela OMS - Organização Mundial de Saúde. Mas como fazer fotojornalismo nestas condições especiais? Há duas hipóteses. A primeira delas, menos desejável, é o desrespeito a essas orientações por parte dos fotojornalistas. Se isso ocorre, os profissionais acabam ficando mais expostos à doença. Isso é algo pior que fotografar conflitos armados, pois nestes casos é possível se esconder atrás de trincheiras, já que o inimigo é visível. O

vírus não é. A segunda hipótese é o uso de teleobjetivas para os relatos, que passaram a acontecer desde janelas, ou sobre janelas, como pode ser visto na série fotografada pelo brasileiro Rafael Jacinto, em Milão (Itália). Pelas fotos, todas registradas com teleobjetiva, Jacinto revelou a rotina dos italianos no pico da pandemia naquele país (Jacob, 2020). De maneira semelhante, o fotógrafo documentarista Jucimar de Sousa documentou, nos primeiros dias da pandemia no Brasil, pessoas dentro de suas casas, em Goiânia. Porém, se considerarmos as ideias de Robert Capa, essas fotos merecem críticas. O distanciamento do objeto é compensado por uma aproximação ótica, o que, em teoria, distância o fotógrafo da realidade fotografada. Mas há outra opção segura em tempos de pandemia, a pior deste século?

Fotografar, neste momento, além de todos os riscos aos quais o profissional já estava sujeito e que exigiam coragem e ousadia, agora requer também severos protocolos de biossegurança, para que o profissional e pessoas fotografadas não sejam colocadas em risco. Sobre isso, em entrevista para a Abraji (2020) publicada pelo portal Comunique-se, fotojornalistas relatam a adaptação ao novo momento, incluindo as teleobjetivas como parte do protocolo de segurança, que inclui também máscara, óculos de proteção e álcool gel. Cientes da importância dos registros fotográficos, os profissionais se valem da coragem e ousadia inerentes ao papel do fotojornalista para continuar a registrar os fatos e contar histórias. As imagens, em um momento como esse, ganham ainda mais importância, pois poderiam ser comparadas às primeiras imagens de guerras, em que os fotógrafos eram os profissionais encarregados de mostrar ao mundo o que realmente acontecia nos conflitos.

## NARRATIVAS VISUAIS NA PANDEMIA

A pandemia tem muitas faces. E como tal, tem também muitas imagens que refletem diferentes realidades sociais. Desde o início da pandemia, nos primeiros meses de 2020, foi possível acompanhar as imagens de diversos países do mundo, a maneira como lidam com a crise sanitária, os profissionais de saúde, as ruas das metrópoles assustadoramente desertas. A crise mundial trouxe também imagens semelhantes, pois transmitem os mesmos sentimentos humanos, independentemente da nacionalidade: medo, busca pela proteção, insegurança, impotência ou esperança. O uso das objetivas de longa distância focal é um forte ponto em comum entre todas elas (Oliva, 2020).

No entanto, algumas fotografias que circulam nos perfis de redes sociais de coletivos fotográficos destacam-se pela temática intimista e sensível com que repórteres fotográficos registram o momento atual, de forma que o uso das teleobjetivas não causa o distanciamento entre imagem e espectador. O coletivo Covidlatam (COVID LATAM, s.d.), formado por 18 fotógrafos latinoamericanos, tem registrado o cotidiano dos países da América do Sul com um olhar pessoal e intimista. Desde os primeiros dias em que foi decretada a quarentena em cada país, os fotógrafos acompanharam a crise sanitária, a rotina dos profissionais de saúde, a vida em quarentena e muitas vezes a dor das famílias enlutadas. O uso das teleobjetivas prevalece, mas é pouco relevante nas dramáticas fotografias. A maioria das imagens retrata o cotidiano de comunidades populares e as dificuldades da população, assim como o fantasma da morte. Embora um tema indiscutivelmente



árido, os fotógrafos imprimem ao trabalho a sensibilidade necessária, o que podemos associar à capacidade de experimentar a empatia.

## CONCLUSÃO

Houve um momento da história do fotojornalismo em que a ideia de proximidade do fotógrafo à cena fotografada foi absorvida como sinônimo de uma imagem melhor. Guiados pela premissa de que “se uma fotografia não é boa o suficiente, é porque o fotógrafo não chegou suficientemente perto da cena”, concebida por Robert Capa, muitos fotojornalistas embasaram suas narrativas visuais utilizando-se de objetivas de curta distância focal, a fim de se inserirem nas cenas da maneira mais orgânica possível.

Em tempos de pandemia, em que a distância social tem sido obrigatória em todo o mundo, as teleobjetivas passaram a ser essenciais para a proteção do profissional e das pessoas fotografadas, o que não significa a construção de imagens menos importantes ou de composição inferior. O desafio, no entanto, é manter a conexão do leitor das imagens tão intensa quanto nas fotografias tomadas com objetivas de distância focal curta, pois devido às características técnicas, as objetivas de longa distância focal diminuem a profundidade de campo, reforçando o distanciamento da cena e, consequentemente de fotógrafo e leitor. No decorrer deste trabalho, foi possível constatar que há diferenças técnicas entre as imagens feitas com objetivas de curta e longa distância focal, e que quanto mais o fotógrafo consegue aproximar-se da cena para fotografar, tanto melhor para a construção da imagem. Entretanto, o distanciamento social e as suas consequências para as imagens fotográficas não caracterizam

uma queda na qualidade da construção em termos de conteúdo e composição, mas sim uma característica técnica, que pode ter importância secundária, de acordo com a maneira pela qual o fotógrafo transmite a informação da cena.

As mudanças provocadas pela pandemia referentes ao distanciamento social são transitórias, no entanto, independentemente do equipamento utilizado pelo profissional, a empatia e a sensibilidade ao contar histórias continuarão sendo essenciais para que o fotógrafo esteja suficientemente perto da cena.

## REFERÊNCIAS

Abraji. (2020). Fotojornalistas e repórteres cinematográficos vivem desafios para produção de imagens. *Portal Comunique-se*. Recuperado de <https://portal.comunique-se.com.br/producao-imagens-jornalistas-pandemia/>

Bogre, M. (2012). *Photography as activism: images for social change*. Focal Press Taylor & Francis Group. [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=G6\\_pAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR3&dq=++SOCIAL+PHOTOGRAPHY++&ots=zYi-91LOTH&sig=BQMPlenSULPzOLPAUZebkjoEDg4#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=G6_pAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR3&dq=++SOCIAL+PHOTOGRAPHY++&ots=zYi-91LOTH&sig=BQMPlenSULPzOLPAUZebkjoEDg4#v=onepage&q&f=true)

COVID LATAM [@covidlatam]. (s.d.). Posts [perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 20 de outubro de 2020, de <https://www.instagram.com/covidlatam/?hl=pt-br>

Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. (n.d.) *Michaelis*. D<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/empatia/>

Freitas, M. F. (2018). *A fotografia de guerra como documento: Robert Capa e Gerda Taro na Guerra Civil Espanhola (1936-1939)* [Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo]. TESES. [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17042019-111311/publico/2018\\_MauricioFerreiraFreitas\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17042019-111311/publico/2018_MauricioFerreiraFreitas_VOrig.pdf)

Hughes, H. (2013). What does Robert Capa's "Close enough" rule mean today? *PNDPulse*. <https://pdnpulse.pdnonline.com/2013/12/what-does-robert-capas-close-enough-rule-mean-today.html>

Jacob, P. (2020). Fotógrafo brasileiro registra moradores de Milão nas janelas de suas casas. *Glamour*. <https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Cultura/noticia/2020/03/fotografo-brasileiro-registra-moradores-de-milao-nas-janelas-de-suas-casas.html>

Kershaw, A. (2014). *Sangue e champanhe: a vida de Robert Capa* (1ª ed.). Editora Record.

Mendes, M. (2013). Uma vida borbulhante: circulando entre a violência da guerra e os prazeres da boa vida, o húngaro Robert Capa criou a imagem do fotojornalista clássico: destemido, rebelde e sedutor. *Veja*, 46(2331), 116. Gale Academic OneFile. <https://link.gale.com/apps/doc/A344601279/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=d5a399dd>

Oliva, D. (2020). Pandemia em fotos. *Jornal Folha de São Paulo*. <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2020/pandemia-em-fotos/covid-19/>

Robert Capa. (s.d.). Magnum photos. <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.

Sousa, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental*.  
Letras Contemporâneas.

# Índice Remissivo

## A

André Breton 47, 48, 53

## C

Carlos Saura 55, 61, 62, 64

Cartier-Bresson 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 268, 270, 292, 302

cinema 54, 55, 56, 60, 63, 156, 161, 162, 168, 205, 225, 226, 235, 240, 241, 250, 260

Cinema 225, 240, 306

comunicação 81, 82, 121, 132, 153, 157, 158, 159, 160, 174, 186, 193, 228, 229, 238, 255, 269, 270, 271, 284, 297

Comunicação 4, 10, 35, 62, 79, 118, 132, 156, 166, 182, 183, 204, 250, 253, 284, 302, 306

corpos negros 174

Covid-19 88, 190, 191, 193, 196, 197, 261, 268, 306

## F

fotografia 16, 17, 29, 32, 45, 47, 48, 53, 58, 60, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 97, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 150, 151, 152, 185, 186, 187, 188, 201, 204, 205, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 265, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 280, 282, 291, 292, 293, 294, 300, 309, 310, 314

Fotografia 4, 97, 122, 124, 126, 128, 155, 221, 239, 241, 270, 302, 308

fotografia 65, 67, 76, 77, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 186

fotografias 21, 25, 48, 53, 89, 90, 97, 119, 121, 130, 131, 133, 140, 143, 144, 147, 151, 152, 153, 209, 210, 213, 214, 218, 220, 223, 230, 236, 238, 239, 241, 246, 254, 255, 262, 263, 264, 265, 268, 272, 274, 275, 276, 279, 280, 300, 301, 306, 309, 310, 311, 314, 322, 325

Fotografias 4, 10, 131, 207, 208, 298

fotografias 68, 69, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 109, 110

Fotografias 98

fotógrafo 50, 66, 67, 69, 70, 73, 76, 79, 82, 84, 87, 89, 113, 118, 119, 123, 125, 129, 130, 141, 214, 230, 234, 236, 237, 239, 240, 242, 244, 245, 247, 253, 254, 256, 257, 258, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 292, 294, 309

Fotógrafo 282

fotógrafos 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 107, 119, 230, 236, 259, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 296, 300, 309

fotojornalismo 85, 119, 272, 273, 274, 277, 280, 283

## G

gênero 68

gênero 85, 86, 87, 88, 89, 157, 161, 163, 167, 168, 170, 173, 179, 231, 232, 237, 238, 240, 246, 247, 250, 260, 292, 322

Guy Bourdin 230, 231, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 247, 248

## I

Instagram 69, 70, 78, 145, 146, 151, 154, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 281, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 325

## J

Júlia Murat 204, 219, 220

## L

literatura 77, 81

Literatura 61

## N

narrativa 48, 57, 58, 60, 69, 70, 76, 84, 85, 86, 119, 125, 133, 152, 154,  
165, 167, 171, 172, 175, 176, 177, 205, 206, 214, 224, 240, 245, 246,  
299, 312, 313, 319

narrativas 69, 79, 96, 170, 178, 180, 209, 224, 229, 233, 235, 236, 237,  
247, 272, 280, 324

Narrativas 4, 253, 272

Narrativas imagéticas 4

Narrativas Imagéticas 253, 272

## P

pandemia 65, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 157, 165, 166, 174, 180,  
181, 189, 190, 191, 193, 198, 199, 261, 262, 277, 278, 279, 280, 281,  
282, 306, 307, 308, 318

Pandemia 261, 268, 282

Pantera Negra 156, 167, 169, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 181

pós-fotorreportagem 306, 310, 311, 312, 324, 325

## S

Sebastião Salgado 80, 118, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130,  
131, 309

Sócrates 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 147, 148,  
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155

street photography 84, 85, 86, 87, 286, 303

