

# Sobre as artes

Alice Martins, Denise Guimarães, Laís Margadona, Lilian Bordim,  
Natalia Viola e Pere Freixa (Orgs.)



# Sobre as artes

Alice Martins  
Denise Guimarães  
Laís Margadona  
Lilian Bordim  
Natalia Viola  
Pere Freixa  
(Orgs.)

## **Ria Editorial - Comité Científico**

Abel Suing (UTPL, Equador)  
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Andrea Versuti (Universidade de Brasília - 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 Gutierrez (ITESM, México)  
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)  
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)  
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)  
Lionel Bossi (Universidad de Chile, Chile)  
Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha)  
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e  
Fac. Rachel de Queiroz (FAQ), Brasil)  
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)  
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Osvando José de Moraes (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
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)

## FICHA TÉCNICA

Copyright 2022 ©Ria Editorial. Todos os direitos reservados

Foto de capa e design: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

1.ª edição, Aveiro, dezembro, 2022

ISBN 978-989-8971-74-6

Título: Sobre as artes

Organizadores: Alice Martins, Denise Guimarães, Laís Margadona, Lilian Bordim, Natalia Viola e Pere Freixa



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

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

©Ria Editorial



Aveiro, Portugal  
riaeditora@gmail.com  
<http://www.riaeditorial.com>

## 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 pelo avaliador externo Dra. Fabiana Piccinin, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro “Sobre as artes” apresenta uma discussão sobre os impactos da virtualidade nas dimensões estéticas da produção cultural. De partida, portanto, apresenta uma proposta original e muito pertinente ao debate demandado pela indústria cultural e suas complexificações no contemporâneo. Para tanto, os organizadores Alice Martins, Denise Guimarães, Laís Margadona, Lilian Bordim, Natalia Viola e Pere Freixa apresentam um robusto conselho editorial que avaliza a obra. Além disso, o livro tem um projeto gráfico e editorial coerente e bastante bem acabado, oferecendo os conteúdos distribuídos em três seções temáticas, a saber: fotografia, audiovisual e outras artes. As duas primeiras com cinco capítulos cada e a última com quatro capítulos. Os temas apresentados nos capítulos compõem um universo heterogêneo e diverso, ao mesmo tempo em que bastante representativo das diferentes veredas a partir das quais as artes podem ser compreendidas. Também são representativos a origem, formação e currículo de seus autores, possibilitando desse modo um desenho editorial bastante rico e qualificado para a obra. O livro tem 319 páginas e é editado pela Ria Editorial de Portugal, em sua versão impressa e digital, promovendo assim, de forma impulsionada, sua distribuição.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autores**

Ana Paula Dessupoio Chaves

Andressa Zoi Nathanailidis

Bruno Alves da Silva

Carolina Gois Falandes

Daiana Sigiliano

Denis Porto Renó

Gabriel Teixeira Ramos

Gabriele Oliveira Teodoro

Lilian Lindquist Bordim

Livia Maria de Oliveira Furlan

Luiza Banhara

Luma Perobeli

Matheus Tagé

Maykon Rodrigues dos Anjos

Paula Maria Lima Galama

Rafael Otávio Dias Rezende

Santiago Naliato Garcia

Vicente Gosciola

# SUMÁRIO

|                   |    |
|-------------------|----|
| Apresentação..... | 11 |
|-------------------|----|

## PARTE 1 - ARTE FOTOGRÁFICA

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Aproximação de universos imagéticos: fotografia e artes visuais..... | 14 |
| <i>Lilian Lindquist Bordim</i>                                       |    |
| <i>Denis Porto Renó</i>                                              |    |

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| Reflexões sobre as mudanças em Sebastião Salgado..... | 35 |
| <i>Livia Maria de Oliveira Furlan</i>                 |    |

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fotografia social de viagens e a narrativa documentária da obra<br><i>Carnets Mexicains 1934-1964</i> ..... | 49 |
| <i>Luiza Banhara</i>                                                                                        |    |

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Memórias digitalizadas: o fotojornalismo de Edson Baffi..... | 69 |
| <i>Santiago Naliato Garcia</i>                               |    |

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O trabalho de Henri Cartier-Bresson visto sob o olhar das teorias comunicacionais..... | 100 |
| <i>Lilian Lindquist Bordim</i>                                                         |     |
| <i>Denis Porto Renó</i>                                                                |     |

## PARTE 2 - ARTE AUDIOVISUAL

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| De mestre artesão para jovens cineastas: uma correspondência de Martins Muniz para estudantes de cinema e audiovisual..... | 121 |
| <i>Maykon Rodrigues dos Anjos</i>                                                                                          |     |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| A representação da polícia no primeiro cinema..... | 143 |
| <i>Bruno Alves da Silva</i>                        |     |
| <i>Vicente Gosciola</i>                            |     |

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ruídos no audiovisual imersivo de não-ficção: análise de interferências prejudiciais à transmissão de mensagens em 360 graus..... | 160 |
| <i>Carolina Gois Falandes</i>                                                                                                     |     |

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| Gamificação fotográfica: a lógica das imagens-fluxo..... | 185 |
| <i>Matheus Tagé</i>                                      |     |

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Símbolos e efeitos de um movimento de contestação: a música no documentário militante dos anos 1960 e 1970..... | 203 |
| <i>Luma Perobeli</i>                                                                                            |     |

## PARTE 3 - OUTRAS ARTES

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Responsividade e Responsabilidade em <i>Si se Calla El Cantor</i> , de Horácio Guarany: uma leitura crítica-bakhtiniana da canção..... | 225 |
| <i>Andressa Zoi Nathanailidis</i>                                                                                                      |     |
| <i>Paula Maria Lima Galama</i>                                                                                                         |     |



|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| As críticas de Yan Michalski no <i>Jornal do Brasil</i> (1970) e o diálogo<br>com a experiência estética.....        | 251 |
| <i>Ana Paula Dessupoio Chaves</i>                                                                                    |     |
| <i>Daiana Sigiliano</i>                                                                                              |     |
| Desequilibrar-se nas linhas e por elas caminhar: experimentações<br>cartográficas de fronteira.....                  | 279 |
| <i>Gabriel Teixeira Ramos</i>                                                                                        |     |
| A antropofagia do Pierrô: representações modernistas brasileiras do<br>personagem da <i>Commedia dell'Arte</i> ..... | 296 |
| <i>Rafael Otávio Dias Rezende</i>                                                                                    |     |
| <i>Gabriele Oliveira Teodoro</i>                                                                                     |     |
| <i>Índice Remissivo</i> .....                                                                                        | 316 |

# **SOBRE AS ARTES**

## APRESENTAÇÃO

Há mais de dois anos, o mundo enfrenta o desafio de reaprender a viver, num processo de adaptação à virtualidade. Uma transformação que, para diversos cientistas da comunicação, acelerou o processo de virtualização dos seres humanos e de suas relações para com o outro e, obviamente, com os meios de comunicação. Sem dúvida, testemunhamos uma reconfiguração do ecossistema midiático. Com esse tema norteador às conferências, realizamos o 5º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies – MEISTUDIES, que contou com o tema “A virtualização do novo ecossistema midiático”. O evento também foi marcado pela realização paralela do VI Seminário Internacional Red ITC, evento que nos acompanha pelo terceiro ano consecutivo.

Já em sua quinta edição, o MEISTUDIES repetiu a sua programação e formato de participação totalmente assíncrono, colaborando com a preservação da saúde cognitiva dos participantes. Acreditamos que o conteúdo assíncrono facilita a disseminação do conhecimento, e está é a nossa missão como evento científico. Para tanto, contamos com a parceria dos 15 conferencistas e das coordenações das 13 mesas de trabalho, um staff que reuniu mentes representantes de nove países.

O evento continuou a ser organizado pelo GENEM – Grupo de Estudos sobre a Nova Ecologia dos Meios (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil) e pelo Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Técnica Particular de Loja - UTPL (Equador). Também

contou com apoio da Cátedra Latino-americana de Narrativas Transmídia (sediada na Universidade Nacional de Rosario, Argentina), do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil), do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação – menção em Investigação e Cultura Digital (Universidade Técnica Particular de Loja – UTPL, Equador), do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil), da Red ITC - Internet, Tecnologia e Comunicação (Espanha), da Red INAV – Rede Ibero-americana sobre Narrativas Audiovisuais, Observatorio de Comunicación UTPL e da Ria Editorial.

E de uma de nossas entidades apoiadoras, a portuguesa Ria Editorial, surge esta obra científica. Nela, são publicados textos resultantes dos resumos expandidos apresentados no MEISTUDIES, aprovados às cegas por pares acadêmicos. Finalmente, e após avaliação da obra como um todo, apresentamos mais uma ação do congresso, juntamente com a Ria Editorial e a Universidade Técnica Particular de Loja, no sentido de democratizar o conhecimento. Com este livro, a ciência não fica limitada a fronteiras e distâncias. Como se trata de um livro de acesso grátis e em formato digital, materializa-se apenas uma coisa: o conhecimento. Boa leitura.

*Andrea Versuti*  
*Denis Renó*  
*Diana Rivera*  
*Jesús Flores*  
*Vicente Gosciola*  
*Diretores Acadêmicos*

*Luciana Renó*  
*Diretora Geral*

# **PARTE 1 - ARTE FOTOGRÁFICA**

# APROXIMAÇÃO DE UNIVERSOS IMAGÉTICOS: FOTOGRAFIA E ARTES VISUAIS

*Lilian Lindquist Bordim<sup>1</sup>*  
*Denis Porto Renó<sup>2</sup>*

A constante e intensa produção imagética, assim como a comunicação através das imagens, permeiam a sociedade humana desde os primeiros registros encontrados na Pré-História. Sendo a protagonista do meio em que se vive, muito do que se sabe e entende sobre o início da civilização, sobre a nossa história, aconteceu e acontece ainda através do estudo e da junção de diversos elementos, nos quais as imagens são os protagonistas, revelando e oferecendo vasto material de estudo e também interpretativo da sociedade em todo seu tempo histórico.

É inevitável e incontestável que vivemos imersos em representações imagéticas e como elas fazem a mediação da nossa relação com o

- 
1. Mestre em Mídia e Tecnologia. Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP). [lilian.lindquist@unesp.br](mailto:lilian.lindquist@unesp.br)
  2. Livre Docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético. Doutor em Comunicação. Universidade Estadual Paulista - UNESP. [denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

mundo, construindo e reconstruindo simbologias e oferecendo sentido à existência. Como pensar em uma sociedade sem imagens? Jacques Aumont, teórico de cinema, escritor e professor francês, nos traz reflexões sobre a sua prática e seus estudos ao dizer que

se refere ao destino das imagens em geral em nossa sociedade. É banal falar de “civilização da imagem”, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis. (Aumont, 1993, p. 14)

O tempo todo estamos lidando e nos relacionando com imagens produzidas em diferentes formas e linguagens, provocando nossos sentidos, nossa sensorialidade e nos fazendo consumir produtos recheados de sentido estabelecidos por quem os produz. Além desse fato, estamos atualmente e recorrentemente constatando a avassaladora velocidade e presente modernização com que se produzem as imagens, e é mais do que necessária a consciência e o estudo da relação de poder que as imagens apresentam sobre a nossa vida.

Se desde os registros pré-históricos, a imagem simboliza a existência humana, como seremos vistos no futuro? Qual será o conceito estabelecido sobre a nossa produção imagética? O que nossas imagens hoje contarão sobre a gente no futuro? São questões que surgem já que é sabido que o conceito de arte estabelecido pelo que hoje conhecemos sobre os registros rupestres da pré-história veio a partir dos pensamentos e reflexões de sociedades muitos anos à frente. Se refletirmos sobre nosso mundo contemporâneo em que com um simples toque numa tela

digital sensível já se produz imagens e são reproduzidas numa velocidade surpreendente, como seremos vistos e conceituados?

É a partir desses questionamentos que trazemos a proposta de aproximação de dois campos de estudo que são extremamente congruentes, mas que também levantam abordagens diferentes na sociedade: a fotografia e as artes visuais. Com o reconhecimento e a praticidade oferecida pela produção fotográfica, muito se questiona se é um produto comercial ou advém de uma liberdade criativa. Mas é questionável se um pode se eximir do outro.

A fotografia pode ser um espelho do mundo ou se aprofundar, explorando a complexidade da psicologia e das emoções humanas. Pode capturar um momento fugaz ou marcar a passagem lenta do tempo. Ao longo de sua existência de quase 200 anos, desenvolveu-se mais rápido do que qualquer outra arte visual. (Smith, 2018, p. 6)

Se antes o fazer artístico trazia consigo a expressão do artista e trazia também a responsabilidade de retratar a realidade, a invenção da câmera fotográfica ofereceu liberdade criativa ao artista. Já não eram mais necessários muitos recursos, ferramentas, espaço e principalmente tempo para se retratar algo, se apropriar e produzir uma imagem. É visível na produção artística a partir da Idade Moderna como a arte se transformou, cedendo lugar às muitas experimentações e inquietações que antes eram subordinadas às necessidades mais pontuais sobre a arte e sua expressão.

Essa fragmentação precoce das abordagens tornou-se múltipla no início do século XX, quando vários movimentos artísticos e de design abraçaram a fotografia, fazendo experiências com a



forma e a técnica. O potencial comercial do meio também foi reconhecido, primeiro na venda de jornais, depois nos mundos incipientes da moda e publicidade. Essas várias arenas muitas vezes se cruzaram, já que alguns fotógrafos financiaram seu trabalho pessoal por meio de projetos comerciais, e fotógrafos comerciais ou fotojornalistas viram sua obra reconhecida como arte. (Smith, 2018, p. 6)

E é nessa aproximação de campos que encontramos Henri Cartier-Bresson, que é considerado o pai do fotojornalismo, um fotógrafo do século XX reconhecido mundialmente pelas suas produções e provocações demonstradas em suas composições visuais que acompanham a frase célebre *o instante decisivo* e que influencia fotógrafos por todo o mundo até hoje. Artistas e jornalistas bebem na fonte de suas produções e reconhecem seu valor nos dois campos de estudo.

Entendendo a fotografia como uma linguagem artística visual, este artigo tem como então proposta analisar a história da vida do fotógrafo, as suas influências, o seu repertório pessoal, assim como seu início em ateliês artísticos, a sua exploração e experiência como pintor, assim como o seu contato com os artistas surrealistas, apresentando a influência e a aproximação entre os universos da fotografia e artes visuais em sua produção.

A partir da contextualização histórica sobre os estudos e as experiências desenvolvidas em diferentes áreas do conhecimento até à invenção das primeiras ferramentas para a obtenção das imagens e sua popularização enquanto câmera fotográfica e diferentes dispositivos criados ao longo do tempo, observaremos como a experiência enquanto artista influenciou na produção fotográfica jornalística, revelando fatos e

subjetividades no desenvolvimento das narrativas imagéticas. Pois como escreveu Susan Sontag

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (Sontag, 2004, p. 13)

Assim, analisando essa coleção já conhecida de imagens do artista e fotojornalista, tem-se como objetivo investigar e refletir, por meio de uma revisão bibliográfica, sobre a contextualização da produção fotográfica dentro da linha do tempo da história da arte, assim como também suas influências e relações com os movimentos artísticos da época, especialmente o surrealismo, e como essa situação proporcionou uma maior aproximação e apropriação das características da composição visual desenvolvida na produção imagética.

A experiência e o repertório dos fotógrafos enquanto produtores e influenciadores do seu meio através das imagens, assim como as transformações no ecossistema em que está inserido em seu tempo histórico, são fatores fundamentais para o desenvolvimento constante, assim como a compreensão, de suas construções das narrativas imagéticas.

De acordo com esse cenário, tendo as imagens como estímulos protagonistas e mediadores de nossa relação com o mundo, é interessante verificar e analisar as influências das construções e composições visuais enquanto linguagens, assim como a fotografia, tendo-a como uma

ferramenta que pode ser apropriada como meio de expressão, criação e comunicação com o mundo.

“O relacionamento da fotografia com a arte variou entre uma aliança mutuamente benéfica e uma hostilidade aberta.” (Smith, 2018, p. 31). Assim sendo é relevante observar e evidenciar as relações existentes entre as artes visuais e a fotografia, entendendo-a como uma linguagem visual e expandindo as áreas de conhecimento além da produção e veiculação de imagens que sobrecarregam o nosso mundo contemporâneo.

## **As Artes Visuais e o Movimento Artístico Surrealismo**

Criamos e vivemos em uma sociedade totalmente imagética, pois desde o início da existência da humanidade é sabido que os relacionamentos são construídos através de símbolos, códigos e imagens que se transformam ao longo do tempo. Aprendemos a exercitar a habilidade de interpretação e oferecemos significados às imagens que nos rodeiam constantemente, comportamento esse que repetimos diariamente sem termos total lucidez do motivo e do modo como o fazemos, sendo que dependemos totalmente disso para nos situarmos no mundo que vivemos e construímos constantemente.

Em todo nosso entorno, para onde olharmos, reconheceremos a composição de linhas, formas e cores presentes em diferentes suportes e daremos significados a isso, diferentes interpretações de sentido dependendo da cultura em que estamos inseridos. Criamos, recriamos, observamos, consumimos e somos expostos a diferentes produções imagéticas ao longo do tempo e a maioria delas situamos no campo artístico, encaramos como arte.

A arte percorre a história da humanidade tanto quanto os processos culturais, sociais, educativos, científicos, inventivos e tecnológicos. Pensando na arte enquanto produção humana não existe possibilidades de pensá-la como um elemento descontextualizado de sua forma, conteúdo e função, como se um não influenciasse o outro, a arte é inerente à sociedade. Como já registrou o escritor Ernst Fisher

A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária. (Fischer, 2007, p. 11)

Tanto as artes visuais quanto a fotografia se inter-relacionam criando possibilidades de dialogar, criar sentidos e transformar a realidade em que vivemos, pois trata-se da expressão de uma forma de comunicação e conhecimento humano, é intrínseca à humanidade, sendo assim ela acompanha a nossa história. Pela capacidade de observação do homem e suas consequentes descobertas durante toda a sua existência e evolução, cada vez mais o homem conseguiu desenvolver suas capacidades intelectuais através também da fabricação de ferramentas substituindo e mudando muito das necessidades mecânicas, automatizando processos e produtos como vemos atualmente, isso inclui o desenvolvimento artístico.

Ao pensarmos na trajetória pela qual a humanidade construiu sua história, é visível que as imagens construídas pela arte apresentam características próprias e desempenham funções diferentes, atendendo aos interesses da hierarquia, poder e ou cultura vigente em cada época. Podemos até cogitar que nenhuma arte feita pelo homem é produzida simplesmente por pura expressão, livre de sentido, sem ter significado ou função no tempo em que se vive. Sobre a produção de imagens, que contextualizamos na arte, Jacques Aumont diz que

jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa pois por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)? É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral). (Aumont, 1993, p. 78)

Desde os primórdios do desenvolvimento da linguagem visual, e aqui podemos fazer uma aproximação entre linguagem com a arte, o indivíduo busca estabelecer relações e sentidos sobre sua experiência, integrando-se à natureza que o cerca e construindo a realidade em que vive.

Das primeiras manifestações artísticas como as pinturas e as inscrições nas paredes das cavernas, na criação e desenvolvimento de imagens sobre o mundo que o cerca (até se observarmos o desenvolvimento do alfabeto como conhecemos hoje pode-se fazer uma referência aos desenhos, ideogramas e primeiras simbolizações através de linhas e formas, o que transformou a comunicação e as relações entre os povos) podemos compreender visualmente como as artes visuais expressam

o contexto histórico vivido pelo homem e o poder imagético exercido na sociedade ao longo do tempo.

O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico. (Fischer, 2007, p. 21)

Um mágico que foi construindo diferentes maneiras de sobreviver, de criar sentido para sua existência e transformando sua realidade. Desde o final da Idade Média e início da Idade Moderna, as relações entre arte e sociedade foram deslocadas, descentralizadas e a liberdade do artista começava a aparecer visualmente em suas obras, embora ainda financiadas por quem detinha o poder.

O artista na época do capitalismo encontrou-se numa situação muito peculiar. [...] O Rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro: o capitalismo transformou tudo em mercadoria. Com um incremento até então inimaginável na produção e na produtividade, estendendo dinamicamente a nova ordem a todas as partes do globo e a todas as áreas da experiência humana, o capitalismo dissolveu o velho mundo num turbilhão de moléculas, destruiu todas as relações diretas entre o produtor e o consumidor e lançou todos os produtos num mercado anônimo onde deveriam ser vendidos ou comprados. Antes, o artesão trabalhava para atender à encomenda de um determinado cliente particular. O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão de trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de

mercadorias. O patrocinador individual foi invalidado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precárias, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamados “público”. A obra de arte doí sendo cada vez mais subordinada às leis da competição. (Fischer, 2007, p. 59)

O início da idade contemporânea marcada pela Revolução Francesa trouxe muitas transformações na expressão artística, já que a mesma se desenrola concomitantemente com a história da ciência e tecnologia assim como também dos conflitos globais decorrente do pensamento atuante em cada período e é nesse contexto que observamos o surgimento de diferentes movimentos artísticos.

As revoluções que ocorreram principalmente na Europa influenciaram e trouxeram grandes transformações nas relações sociais, revelando-se visualmente nas artes. Assim encontramos o movimento Surrealismo, que primeiro manifestou-se na literatura e na política para somente depois impactar as artes visuais.

Para o bem ou para o mal, esses artistas do século XX precisaram tornar-se inventores. Para chamar atenção, era preciso mais originalidade que aquela maestria que admiramos nos frandes artistas do passado. Qualquer afastamento da tradição que interessasse os críticos e atraísse seguidores era saudado como um novo “ismo” perante o qual o futuro se dobraria. Embora tal futuro nem sempre tivesse vida muito longa, essa experimentação incansável precisa ser registrada na história da arte do século XX, já que muitos dos nossos talentosos artistas da época se envolveram nesses esforços. (Gombrich, 2013, p. 435)

O surrealismo foi um movimento de vanguarda que se desenvolveu no pós guerra e pretendia, de forma geral, desconstruir e contestar

a percepção da realidade. Realidade já destruída pela guerra sofrida nos anos anteriores, realidade essa que destruíra a imaginação dos artistas e que questionava a função da arte naquele momento. Assim o Surrealismo bebeu na fonte das pesquisas e técnicas de Sigmund Freud, abordando os sonhos e os inconscientes como alimento para a liberdade criativa.

O Surrealismo conferiu um estatuto programático a esta espécie de visualização do lado desarmonioso e dissonante da existência humana. A sua inclusão na literatura e na arte do irracional, paradoxal e absurdo fora preparada pela revolta dadaísta. Os surrealistas, liderados pelos escritores André Breton, Paul Éluard e Pierre Reverdy, decidiram sistematizar a anarquia. O primeiro Manifesto Surrealista foi publicado em 1924, o segundo em 1930. (Walther, 2005, p. 137)

O desenvolvimento do pensamento sobre a arte sofreu as influências e investigações a partir da ciência e tecnologia que cada vez mais ocupava o espaço na sociedade do mundo contemporâneo. Aproveitando as discussões propostas pelo dadaísmo, que veio para questionar e destruir os velhos parâmetros artísticos, criando assim uma nova concepção de arte, o surrealismo trouxe uma possibilidade de se compor uma arte recorrendo à mente inconsciente, o automatismo do verdadeiro funcionamento da mente.

O surrealismo, que suplementa o seu método do dadaísmo com o “método automático de escrita”, já expressa por esse meio a crença em que um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente. (Hauser, 1998, p. 966)



Tendo o seu marco no ano de 1924 através da publicação do Manifesto surrealista e também do jornal *La révolution surréaliste*, o movimento surrealista não demonstrou um estilo único e executável pelos artistas, mas sim uma estética que possibilitou diferentes criações oníricas, livres associações e com extrema liberdade criativa dos participantes de diferentes nacionalidades, embora o centro do Surrealismo tenha se encontrado em Paris.

Muitos surrealistas ficaram muito impressionados com os escritos de Sigmund Freud, que havia demonstrado que, quando as ideias que temos enquanto acordados se encontram entorpecidas, a criança e o selvagem que existem em nós assumem o comando. Foi essa ideia que levou os surrealistas a proclamar que a arte não pode nunca ser produzida pela razão plenamente desperta. Admitiam que a razão poderia criar a ciência, mas só a desrazão poderia criar a arte - embora tal teoria não fosse tão nova quanto possa parecer. (Gombrich, 2013, p. 457)

Assim, considerando a arte como a manifestação visual do pensamento, da cultura, do contexto histórico em que a sociedade está se desenvolvendo, o Surrealismo aparece como mais uma manifestação de espaço-tempo em que as pessoas procuram desconstruir e reconstruir suas realidades, desejando transformações e ampliações de olhares sob diferentes perspectivas. O olhar não estava mais sobre o que se vê, mas sobre como se olha e se manifesta a sua percepção da realidade.

## **A Fotografia e Henri Cartier-Bresson**

Com a invenção da câmera fotográfica, houve um deslocamento sobre o sentido de se produzir imagens, gerando muitas modificações no campo das artes e da comunicação, configurando novas formas da

linguagem da humanidade. Se inicialmente a câmera fotográfica era algo inacessível à maioria, hoje em dia temos uma avalanche desmedida sobre a produção e compartilhamento de fotografias em diferentes campos imagéticos.

E esse processo de democratização das imagens iniciou-se através da imagem fotográfica, da invenção de aparatos mecanizando as funções antes desenvolvidas somente pelo corpo humano. O homem não precisa mais de um processo longo para representar e mediar a realidade em que vive através de desenhos, pinturas, esculturas e até gravuras, por mais que essa linguagem tenha sido o estopim para que as reproduções pudessem existir através da prensa de Gutemberg, substituindo parte do fazer manual.

A câmera fotográfica parece ter sido o mecanismo inventado para que a necessidade urgente de apropriação do mundo pudesse acontecer de forma mais rápida, lembrando claro da evolução da história da fotografia, e acompanhando assim o desenvolvimento científico e cultural da sociedade.

Antigamente o processo fotográfico para se ter como resultado uma imagem materializada, demorava horas e dependia das condições físicas e químicas para a existência de um negativo que geraria cópias. A fotografia era dependente e frágil no sentido da existência da imagem, era necessário tanto aspectos materiais quanto a informação e o controle dos processos da produção da imagem. Atualmente esse conhecimento não é muito mais exigido, pois as imagens são programadas pelas máquinas que foram programadas desde a sua origem, e que na Revolução Digital são convertidas em pixels através de programação matemática. O conhecimento sobre essa programação não é necessário

para o usuário, visto que o que é exigido do ser humano é apenas a mínima interação com a máquina, seja com dedos, olhos ou qualquer outro estímulo provocado pelo homem.

Na sociedade do século XXI somos estimulados e movidos por imagens, pois as imagens são as informações mais buscadas e acessadas atualmente, que geram poder, presença, espaço e, até mesmo, falsa segurança para quem produz e para quem acessa, para quem lê e controla essas imagens. Aproximando os escritos de Ernst Fischer e a crítica de arte norte-americana Susan Sontag, ela nos traz que “uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo” (Sontag, 2004, p. 195).

Consumimos imagens repletas de conteúdo de forma direta e indiretamente e geralmente a criticidade é o último degrau a ser acessado nesse processo. A existência humana parece depender desse consumo imagético, transformando em esquisitas e excluídas as pessoas que ainda não foram consumidas totalmente por esse pensamento, de ter a sua vida validada pelas imagens que produz e consome.

E nesse contexto de produção e consumo de imagens veiculadas por artistas, fotógrafos e empresas, encontramos o considerado pioneiro do fotojornalismo. Henri Cartier-Bresson foi um dos maiores fotógrafos do século XX, no qual teve a sua formação básica desenvolvida nas artes visuais, especialmente na linguagem da pintura. Posteriormente, descobriu a fotografia e as vantagens de materializar seu olhar na arte da construção de poéticas imagéticas. Inicialmente, o fotógrafo se autodefiniu como surrealista, passando, posteriormente, e sob influência de seu colega Robert Capa, a rotular-se como fotojornalista. Mas será

que Henri Cartier-Bresson foi um fotojornalista realmente ou o mesmo acabou por construir uma obra surrealista? O que influenciou nessa possível mudança de pensamento?

Henri Cartier-Bresson é reconhecido pela sua importância no mundo jornalístico por retratar os aclamados instantes decisivos, e como ele mesmo disse em uma entrevista “sou um repórter e não um retratista de estúdio.” (Cartier-Bresson, 2015, p. 10). Nascido na França em 1908 e pertencente a uma família tradicional da indústria têxtil, era natural e esperado que o então menino seguisse os passos familiares no ramo da empresa. Mas desde cedo, Cartier-Bresson convivia com intenso repertório cultural familiar e demonstrou interesse pelas artes.

Mas sempre gostei da pintura, ela me ensinou a aprender a ver. Aos quinze anos eu pintava, estudava pintura e contemplava quadros. Eu lia muito e vivia num ambiente cultural diversificado. Assim, não posso dizer que houve um momento em que me tornei consciente de que a fotografia era uma arte, ou em que a senti como uma arte. (Cartier-Bresson, 2015, p. 13)

Desde criança teve a influência de seu tio no campo artístico e também ganhou uma câmera fotográfica, com a qual começou fazendo fotografias espontâneas e só depois começou a compor imagens mais elaboradas. O seu interesse pela pintura fez com que o futuro fotógrafo fosse estudar pintura com grandes nomes da cena artística. “Estudei por dois anos com André Lhote. Em pintura, você precisa trabalhar todos os dias, todos os dias. Em fotografia, você pode fotografar quanto quiser.” (Cartier-Bresson, 2015, p. 15).

André Lhote foi um ativo e influente professor de pintura, que também foi muito influenciado pelo artista pós-impressionista Paul

Cézanne, no qual demonstrava em suas obras a desconstrução e síntese da realidade expressa na pintura, abrindo campo para as bases de transição das concepções vanguardistas que viriam logo a seguir.

Foi com Lhote que Cartier-Bresson desenvolveu seus estudos acadêmicos em pintura, apropriando-se assim dos conceitos dos elementos da composição visual, e observa-se uma dedicação extrema no ofício do desenvolvimento de seu estudo em pintura. “Em Seurat, o pintor, estudei suas transições e contrastes, seus pretos e brancos. É esse conhecimento que devemos buscar o tempo todo. E ele deve se tornar instintivo.” (Cartier-Bresson, 2015, p. 18). Esse instintivo que aparece na fala de Henri Cartier-Bresson talvez seja a relação preanunciada dos ideais do surrealismo praticado em suas fotografias.

Ao mesmo tempo em que frequenta o ateliê de pintura e desenvolve seu aprendizado, Cartier-Bresson tem contato com o universo surrealista, movimento que se expandia e agregava novas pessoas que afinavam com o pensamento e experimentações desse universo. Foi influenciado pelas ideias e estética do movimento surrealista inaugurado pelo Manifesto Surrealista, escrito pelo poeta francês André Breton, que Cartier-Bresson encontra o conforto para continuar sua busca e desenvolver-se enquanto artista.

O ambicioso poeta buscava encontrar uma nova forma de expressão artística que lhe permitisse incorporar alguns conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud na maneira de pensar dadaísta. Breton estava particularmente interessado na pesquisa de Freud sobre o papel desempenhado pelo inconsciente no comportamento humano, tal como revelado através dos sonhos e da escrita “automática” (fluxo de consciência/ espontânea). (Gompertz, 2013, p. 256)

É o contato com os ideais surrealistas que faz o futuro fotógrafo encontrar respaldo e estímulos para que seguisse em suas inquietações imagéticas. Ele consome a revista *La Révolution Surréaliste*, e “Nas mesmas páginas que hoje lemos para sentir o aroma da heterodoxia, ele descobre uma justificativa permanente para todas as formas de insurreição diante da guerra, de rebeldia contra valores obsoletos, de revolta contra tudo o que impeça a liberdade” (Assouline, 2012, p. 53).

Os surrealistas ansiavam por estados mentais em que o que se encontra nas profundezas da mente consegue vir à superfície. Concordavam com Klee: o artista não podia planejar sua obra, apenas permitir que se desenvolvesse por conta própria. O resultado pode parecer monstruoso para alguém de fora, mas se este puser de lado seus preconceitos e soltar as rédeas da imaginação, talvez chegue a participar do estranho sonho do artista. (Gombrich, 2013, p. 458)

Por motivos pessoais, Henri Cartier-Bresson viaja por longos períodos e depois de sua viagem pela Costa do Marfim, descobriu a câmera Leica e é nesse momento que a fotografia realmente entra e permanece em sua vida. Entre guerra e ter sido prisioneiro, o então iniciante fotógrafo revela a sua formação acadêmica como artista ao materializar em suas fotografias o olhar apurado sobre a geometria, a câmera parece pegar sua capacidade de dimensionar o que vê.

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. (Sontag, 2004, p. 14)

Além do aspecto visual há algo a mais em suas fotografias. Assim como Susan Sontag continua registrando “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada.” (Sontag 2004, p. 14), Cartier-Bresson também diz que “apertar o disparador é uma maneira de guardar o que está desaparecendo.” (Cartier-Bresson, 2015, p. 19), revelando assim a relevância do que se é fazer fotografia, e não simplesmente apertar um botão de forma mecânica. O que ele vê, o momento, importa e muito.

Como ele mesmo dizia “Compor, enquadrar no momento da captura da imagem, essa é a única verdade” (Cartier-Bresson, 2015, p. 11). Parece que todo seu fazer fotográfico está ancorado tanto na sua formação de artista quanto na responsabilidade social de produzir imagens. “Da guerra, política e sociedade aos esportes, cultura e indústria do entretenimento, o fotojornalismo rapidamente avançou para desempenhar um papel importante na vida cotidiana” (Smith, 2018, p. 27).

Foi a partir das suas experiências fotográficas e sua alma artística que Henri Cartier-Bresson juntamente com outros fotógrafos, fundaram a cooperativa Agência Magnum em 1947, no qual podiam, inicialmente, escolher temas, abraçar múltiplos pontos de vista e recusar propostas que não interessavam. Eles eram seus próprios agentes e os interesses ainda permaneciam serem os da inquietação, o da busca, o olhar, a curiosidade sobre o que estava acontecendo no mundo. “Penso que as fotografias são feitas para serem tiradas e reproduzidas para as massas, não para colecionadores. Essa possibilidade de reprodução faz parte da força e do valor da ciência da fotografia” (Cartier-Bresson, 2015, p. 23).

E foi a grandeza da possibilidade de estender e oferecer muitos olhares aos seus olhares fotografados, que fez com que estivesse ativo e à frente na fundação e autonomia da cooperativa. O fotojornalista explica

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

O peso do rótulo não ficou como o fotógrafo surrealista, mas talvez tenha pesada a obrigação de se fazer uma grande quantidade de fotos para corresponder às expectativas de mercadoria e do mercado jornalístico. Talvez Henri Cartier-Bresson tenha vivido entre a tendência artística e a tendência documental por toda a sua produção fotojornalística, desligando-se da Agência Magnum e retornando ao seu início, entre pinturas e desenho. Talvez a industrialização da imagem e as transformações que o próprio tempo e espaço histórico apresentam, tenham tornado algo grande demais e desviado a rota para o que sua alma de artista surrealista buscava.

## **Considerações Finais**

Considerando o panorama de desenvolvimento das artes visuais em seu contexto histórico e cultural aliada aos diferentes pensamentos e funcionalidades para a existência humana, encontramos também a



fotografia como uma linguagem artística visual em contínua evolução a partir das investigações científicas e relevâncias históricas e sociais.

A produção imagética perdura por toda a humanidade como forma de expressão e existência simbólica, mesmo que os meios e os suportes se transformem, se adaptem e se inovem aliados às necessidades do tempo. É evidente a importância da atuação de Henri Cartier-Bresson como pioneiro no fotojornalismo, sendo a sua produção imagética estudada, referenciada e sendo influência para novos fotojornalistas a todo instante.

Ao contextualizar e analisar as influências e experiências em sua biografia, encontramos elementos que são mútuos tanto nas artes visuais quanto na fotografia, sejam em aspectos visuais quanto conceituais, tornando possível e evidente a aproximação desses dois campos de estudo: as artes visuais e a fotografia.

A fotografia sendo uma linguagem artística e também comunicacional, faz com que as duas áreas se entrelacem, pois, conversam entre si e estabelecem relações ricas tanto de estética quanto de conteúdo, como de forma a acompanhar o desenvolvimento histórico da humanidade, e assim fica complexo definir se Henri Cartier-Bresson foi um fotojornalista ou se a sua produção se estabelece como fotografia surrealista.

Tendo a arte como complexidade expressar o ser humano, fica evidente a importância de olharmos para todo seu contexto e ampliarmos nosso entendimento e olhar, buscando assim possibilidades de intersecção, de ampliação e questionamentos e não somente de encaixotamento em rótulos estabelecidos pelas mídias de consumo.

## Referências

- Assouline, P. (2012.) *Cartier-Bresson: o olhar do século*. L&PM Editores.
- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Papirus.
- Cartier-Bresson, H.(2015). *Ver é um todo: Entrevistas e Conversas 1951-1998*. Gustavo Gili.
- Fischer, E. (2007). *A necessidade da arte*. LTC.
- Gombrich, E. H.(2013). *A história da arte*. LTC.
- Gompertz, W. (2013). *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Zahar.
- Hauser, A. (1998). *História social da arte e da literatura*. Martins Fontes.
- Smith, I. H. (2018). *Breve história da fotografia: um guia de bolso dos principais gêneros, obras, temas e técnicas*. Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.
- Walther, I. F.(2005). *Arte do século XX* (Vol. 1). Taschen.

# REFLEXÕES SOBRE AS MUDANÇAS EM SEBASTIÃO SALGADO<sup>1</sup>

*Livia Maria de Oliveira Furlan<sup>2</sup>*

Segundo Jorge Pedro Sousa (2002), fotojornalismo “pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais”, tendo como primeira finalidade a de informar. As imagens são a representação da realidade, sendo o *analagon* daquilo que é fotografado, segundo a teoria barthesiana. Para iniciar a pesquisa que deu origem a este artigo, partiu-se de um questionamento por parte da pesquisadora sobre fotografia e movimentos sociais ambientais.

Nesse percurso, a história do fotógrafo Sebastião Salgado foi apresentada a partir da perspectiva ambiental, com enfoque no período que abrange duas de suas obras - *Êxodos* e *Gênesis* -, a depressão vivida

- 
1. Artigo financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2020/05870-7.
  2. Jornalista. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UNESP. [furlan.livia2@gmail.com](mailto:furlan.livia2@gmail.com)

por Salgado e a sua cura. Esse recorte da vida de Sebastião diz respeito à mudança que aconteceu no fotógrafo e em seu objeto fotográfico - saindo do social e indo para o ambiental -, de modo a ser levantada a curiosidade que se tornaria tema de estudo e uma dissertação: como teria ocorrido a mudança de olhar do Salgado entre as duas obras citadas anteriormente? Afinal, é perceptível que o objeto fotográfico foi alterado, mas o que teria causado essa transformação?

A partir disso iniciou-se todo o processo de levantamento bibliográfico com o intuito de conhecer melhor o fotógrafo e o ser humano Sebastião Salgado. Essa primeira metodologia foi necessária, visto que é a ideal para identificar, localizar e obter bibliografia pertinente sobre o assunto pesquisado e, também, obter conhecimento do que já foi produzido sobre o objeto de estudo, a fim de ressaltar a lacuna que a pesquisa se dedica a preencher (Stumpf, 2009).

Nessa etapa, entendeu-se que é possível iniciar a trajetória do período de estudo citado a partir da obra *Trabalhadores*, fotografada por Sebastião Salgado nos anos 90, sendo publicada em 1996. Neste livro, Salgado retrata diversas pessoas em seus encargos profissionais ao redor do mundo. É o início da reorganização das cidades e da forma de trabalho. Como o próprio fotógrafo afirma na entrevista realizada pela pesquisadora, ele registrou uma “arqueologia da época industrial”.

Esse movimento profissional gerou uma reflexão em Sebastião, com relação ao êxodo rural que ocorria e à reorganização das famílias. Por isso, ao terminar *Trabalhadores*, o fotógrafo iniciou suas viagens para registrar *Êxodos*. A obra retrata exatamente as pessoas que saem dos seus países de origem para buscarem uma vida melhor ou sobreviver. Muitas estão fugindo de guerras, da pobreza e da miséria. Outras

estão em busca de oportunidades melhores de trabalho. Mas todas estão vivendo uma fase transitória em suas vidas. Salgado faz questão de ressaltar que, ali, ele viu o pior da humanidade. A ponto de deixá-lo depressivo.

De forma não esperada, sua cura da doença veio através do contato com a natureza ao reflorestar, junto com Lélia, sua esposa, a fazenda Bulcão, criando o Instituto Terra. Com isso, planejou uma viagem pelo mundo para fotografar o meio ambiente em seu estado natural, bem como os povos originários do planeta. Também registrou a vida em harmonia entre seres humanos e a natureza, com pouca intervenção dos homens no meio ambiente.

Junto com essas informações obtidas, notou-se que as fotografias das obras de Salgado tinham forte ligação com a sua vida particular. O próprio fotógrafo resalta isso no livro *Da minha terra à Terra*, escrito junto com Isabela Francq.

A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Porque dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando. (Salgado & Francq, 2014, p. 47)

Mas essa percepção ainda não era suficiente para responder as questões levantadas no início da pesquisa. Para isso, decidiu-se analisar as fotografias presentes em *Êxodos* e *Gênesis* através da Metodologia

das Conotações, uma metodologia híbrida entre as teorias de Umberto Eco e Roland Barthes, as quais partem da necessidade de um real concreto para a produção de sentido da fotografia (Diniz, 2018). De forma sucinta, com essa metodologia, decompõe-se a imagem fotográfica em níveis e códigos a fim de analisar seus elementos e o sentido deles com o contexto na qual a imagem foi feita. Como o objetivo deste artigo é apresentar e refletir a entrevista realizada com o fotógrafo Sebastião Salgado, a parte da análise das imagens não será aprofundada aqui.

Outras questões foram sendo levantadas durante o processo de pesquisa, de modo a considerar que uma conversa com o próprio fotógrafo seria de grande ajuda e importância para o trabalho. Para isso, foi realizado contato com a equipe de Salgado e uma entrevista foi sugerida. A entrevista é uma forma de coleta de dados que não são possíveis de obter somente através da pesquisa bibliográfica e da observação. Essa metodologia também permite a coleta de dados subjetivos, pois são eles que se relacionam com os valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados (Boni & Quaresma, 2005).

Dessa forma, optou pela entrevista aberta em profundidade, uma técnica que consiste em partir de uma questão ampla que será aprofundada em determinado ponto, de acordo com o que o entrevistador considerar significativo para o trabalho. Além disso, ela permite que o entrevistado responda às perguntas segundo seus próprios termos (Duarte, 2006).

A técnica de entrevista aberta foi essencial para a obtenção de informações detalhadas do período analisado da vida e obra de Sebastião Salgado, visto que

A entrevista aberta é utilizada quando o pesquisador deseja obter o maior número possível de informações sobre determinado

tema, segundo a visão do entrevistado, e também para obter um maior detalhamento do assunto em questão. Ela é utilizada geralmente na descrição de casos individuais, na compreensão de especificidades culturais para determinados grupos e para comparabilidade de diversos casos. (Minayo, 1993 in Boni & Quaresma, 2005, p. 74)

Também é importante que as perguntas sejam feitas levando em conta a sequência do pensamento do pesquisado, ou seja, procurando dar continuidade na conversação, conduzindo a entrevista com um certo sentido lógico para o entrevistado. (Boni & Quaresma, 2005). A abordagem tem finalidades exploratórias sobre as questões levadas para a entrevista.

As perguntas são respondidas dentro de uma conversação informal. A interferência do entrevistador deve ser a mínima possível, este deve assumir uma postura de ouvinte e apenas em caso de extrema necessidade, ou para evitar o término precoce da entrevista, pode interromper a fala do informante. (Boni & Quaresma, 2005, p. 74)

Tal entrevista ocorreu via Zoom, considerando o contexto da pandemia de Covid-19, em Setembro de 2021. Durante 30 minutos, a conversa fluiu livremente, tendo alguns contratempos relacionados à internet, os quais, apesar de terem existido, não prejudicaram o trabalho. O presente artigo tem por objetivo compartilhar o conhecimento adquirido e refletir sobre o processo de cura vivido pelo fotógrafo, bem como ponderar o modo que esse período impactou a sua carreira.

Na ocasião da conversa, Sebastião Salgado ressaltou pontos importantes do seu lado profissional, como, por exemplo, a influência de sua vida pessoal em seu trabalho; explicou a parte técnica de sua

fotografia; contou sobre as diferenças nas impressões das obras; e, ainda, destacou a importância de fazer o que se gosta para o resultado ter significado. A consequência da entrevista, além de gratidão por parte da pesquisadora, foi uma conversa na qual Salgado pôde contar sobre sua vida e sua obra.

## **Entrevista com Sebastião Salgado**

Realizada na manhã do dia 20 de Setembro de 2021, a entrevista com o fotógrafo Sebastião Salgado aconteceu via Zoom, visto que, além da questão da pandemia de Covid-19, também existe o fato de o fotógrafo morar em Paris, na França, e a pesquisadora e seu orientador, no interior de São Paulo, no Brasil. O uso de tal plataforma online não atrapalhou o andamento do trabalho, apesar de terem acontecido alguns contratemplos durante os 30 minutos de conversa. No presente artigo, serão apontados pontos selecionados pela pesquisadora, considerados relevantes. A entrevista descrita de forma completa pode ser vista na parte de apêndices da dissertação “A transformação do repórter e o seu encontro com a natureza: a diferença de olhar do Sebastião Salgado entre *Êxodos* e *Gênesis*”.

Em um primeiro momento, apresentou-se o tema pesquisado para Salgado, com o objetivo de contextualizar a entrevista e seguir com uma pergunta inicial. Ao ser questionado sobre a mudança que teria ocorrido em seu trabalho, entre o projeto *Êxodos* e o projeto *Gênesis*, Sebastião afirmou que apenas o tema fotografado foi alterado. “até a época do *Êxodos* eu só fotografava ser humano. E a partir de *Gênesis*, eu comecei a fotografar todas as outras espécies”.



Ainda nessa primeira resposta, Sebastião reflete que também imaginou uma possível alteração na forma de fotografar, mas descobriu que, no fim, não existe diferença entre registrar espécies que não sejam humanas.

Todas as espécies são profundamente racionais, tão racionais quanto a nossa. Agora, cada espécie tem uma racionalidade dentro da sua própria espécie. Então, quando você vai fotografar uma outra espécie, o difícil é você compreender pelo menos algumas instâncias, alguns pontos que são essenciais dentro do seu comportamento face à outra espécie. (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021)

O fotógrafo ainda ressalta que, para registrar qualquer ser vivo que seja, é necessário respeitá-lo. E, aqui, apresenta-se uma história ocorrida na época de *Gênesis*, quando Sebastião, para fotografar de perto uma tartaruga gigante de Galápagos, precisou imitar o animal, ficando em posição que permitia para o fotógrafo estar na mesma altura que a tartaruga. Salgado também diz ser essencial ter admiração pelo o que se fotografa, pois o resultado são imagens com sentido, “senão você não tem absolutamente nada”, afirma.

Ao ser questionado sobre sua cura ter ocorrido em *Gênesis*, Sebastião negou essa afirmação e esclareceu que, na verdade, esse processo aconteceu antes, ao estar em contato com o renascimento da floresta no Instituto Terra.

Eu saí com uma depressão do Êxodos, realmente saí, foi difícil pra mim, mas a minha cura não se fez no *Gênesis*, se fez no Instituto Terra, quando nós começamos a plantar uma floresta numa terra completamente gasta, morta, tão doente quanto eu tava doente naquele momento e de ver a terra responder com

uma generosidade imensa [...] pra mim, o que me reconstituiu foi a terra, o nascimento da floresta e o retorno das espécies. (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021)

Essa resposta levou a alterações necessárias no trabalho de pesquisa que vinha sendo realizado. Portanto, ela foi essencial.

Por observação das obras estudadas e de outros trabalhos de Sebastião Salgado, questionou-se sobre uma possível alteração relacionada ao brilho, contraste e sombra no resultado final da fotografia. Salgado explicou que, nesse caso, o papel de impressão pode influenciar em tal percepção e, por isso, dar a sensação de ter um tratamento diferente. O fotógrafo aproveitou para explicar, nesse momento, que a única alteração existente durante seu trabalho foi relacionada à tecnologia da câmera.

Os fotógrafos sempre se adaptaram ao instrumento de trabalho deles. É como o escritor que escrevia com um lápis, uma caneta, depois ele passou a escrever com uma máquina. Hoje ele escreve com um computador. É mais ou menos essa evolução. Escrevia numa velocidade, hoje, em outra. (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021)

Além da velocidade e quantidade de produção das suas fotografias, Salgado teve a possibilidade de unir a nova tecnologia com a antiga, ao manter a textura dos filmes analógicos na impressão das fotografias feitas com câmeras digitais. Ele explica a perda dessa textura do filme Kodak em seu trabalho, algo com o qual o fotógrafo estava acostumado a trabalhar até então. Porém, conta ter encontrado uma empresa francesa capaz de reproduzir essa estrutura nos arquivos digitais. “Eu voltei a ter exatamente a minha textura de sempre, que eu estava acostumado.

Então eu me acomodei (ao digital)” (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021).

Assim como afirma no livro *Da minha terra à Terra*, Salgado relatou na entrevista que a etapa de escolha das fotos, dos negativos e da impressão foi toda adaptada ao estilo de trabalho dele. Por mais que a produção seja no digital, sua equipe tornou possível o modo impresso tradicional para edição e montagem dos livros. “Eu continuo do mesmo jeito, na realidade a única modificação que eu tive disso tudo foi que eu passei a registrar minha imagem não mais no suporte plástico, mas no suporte digital e continua do mesmo jeito, não mudou nada pra mim.” (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021).

Feijó (online) afirma que “o equipamento nos permite que a fotografia aconteça com certa precisão, mas estes aparatos somente são instrumentos que o fotógrafo utiliza dependendo do seu posicionamento, conhecimento e vivência da realidade que pretende retratar.”. É possível essa percepção no trabalho de Salgado, pois, como o fotógrafo afirma, ele alterou seus equipamentos, porém não sua ideologia e identidade para registrar suas imagens.

É interessante notar que Sebastião considera como uma de suas obras mais importantes o livro *Trabalhadores*, anterior ao *Êxodos*, como ele mesmo afirma “eu tinha acabado de fazer um outro livro que pra mim é um dos livros mais importantes que eu fiz, chamado *Trabalhadores*” (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021). Durante a entrevista, Salgado relatou como teve a ideia de fotografar o início da globalização.

pela metade dos anos 80, [...] eu comecei a ver com a minha esposa, com a Lélia, [...] que estava terminando a primeira

grande revolução industrial, e tava começando a entrar na linha de produção as máquinas inteligentes, os robôs, toda eletrônica, sabe, começando a substituir o trabalho humano, nós estávamos automatizando a fábrica. [...] Então eu vi que essa revolução tava começando a acontecer no mundo, uma verdadeira revolução na maneira de produzir e aí eu concebi um corpo de trabalho chamado Trabalhadores, uma arqueologia da época industrial. (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021)

Sebastião Salgado também explicou que, conforme fotografou *Trabalhadores*, teve a percepção do êxodo rural acontecendo nos países em desenvolvimento. Isso o levou a fotografar a obra *Êxodos*. Depois, ao finalizar esse trabalho, o fotógrafo se encontrava em profunda depressão, a ponto de considerar desistir da fotografia.

Por isso, Sebastião e Lélia decidiram regressar ao Brasil e cuidar da fazenda da família do fotógrafo. Ao chegarem no local, viram uma terra degradada, sem saber o que fazer com ela em um primeiro momento. Depois, Lélia teve a ideia de reflorestar a Mata Atlântica no local. Com a criação do Instituto Terra, o casal decidiu produzir o projeto *Gênesis*. “nós fizemos uma aproximação enorme com a ecologia e eu quis voltar a fotografar outra vez, a fotografia renasceu dentro de mim, o retorno da floresta, a terra me curou e eu quis fazer um outro projeto” (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021).

Todas as fotografias de Sebastião Salgado estão ligadas ao contexto vivido pelo fotógrafo, seja profissional ou pessoal, afirmação vinda dele mesmo. “A minha fotografia foi a minha forma de vida [...] foram momentos da minha vida, momentos da minha ideologia, momentos do meu estado de espírito, dos meus desejos” (Sebastião Salgado, entrevista pessoal, 20 de setembro de 2021).

Aqui, relembra-se o que Feijó (s.d.) diz em seu artigo sobre linguagem fotográfica de que “Cada fotógrafo deve estar consciente da ação de fotografar que, além de ‘captar imagens’, é um registro da sua opinião sobre as coisas, sobre o mundo” (Feijó, s.d., s.p.). Salgado possui consciência sobre o que irá fotografar e produzir de obra, acredita-se por, principalmente, seu trabalho estar conectado com sua vida pessoal.

Após 30 minutos de entrevista, a conversa foi encerrada com sentimento de gratidão e admiração por parte da pesquisadora, visto ter conhecido melhor a trajetória da pessoa e fotógrafo Sebastião Salgado. Ainda, a pesquisadora foi aconselhada pelo fotógrafo a ter prazer ao fazer suas escolhas, pois, desse modo, o que for escolhido será bem feito.

## Reflexões

Apresentada a entrevista, inicia-se as reflexões acerca da mesma e sobre as mudanças que Sebastião Salgado viveu. Antes, coloca-se aqui que Salgado iniciou sua trajetória na fotografia como fotojornalista, ao vivenciar as redações de jornais e revistas, mas suas obras, inclusive as estudadas pela pesquisadora, podem ser consideradas fotodocumentalismo. Isso porque, segundo Jorge Pedro Sousa (2002)

um fotodocumentalista trabalha em termos de **projecto fotográfico** [grifo adicionado] [...] alguém que quando parte para o terreno já estudou profundamente o tema que vai fotografar, alguém que conhece minimamente o que vai enfrentar e que pode desenvolver projectos fotográficos durante períodos dilatados de tempo. (Sousa, 2002, p. 8)

Sousa (2002) deixa claro, ainda, que ambos, fotojornalismo ou fotodocumentalismo, têm por essência, e são sinônimo de, contar uma

história em imagens, o que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes.

É claro que as produções fotográficas de Salgado estão intimamente ligadas à sua trajetória de vida. Desde seu estilo imagético, como o contraluz, por exemplo, passando por sua formação em Economia e finalizando em sua vida pessoal, a fotografia de Sebastião é a impressão do íntimo do fotógrafo para o mundo.

O contraluz presente em suas imagens em preto e branco é uma característica adquirida por Salgado ainda criança, quando acompanhava seu pai nas viagens realizadas por Minas Gerais. “quando era garoto, para proteger a pele clara, sempre me colocavam um chapéu na cabeça ou me instalavam embaixo de uma árvore. [...]. E eu sempre via meu pai vindo até mim sob o sol, na contraluz” (Salgado & Francq, 2014, pp. 17-18).

Sua formação em Economia, em especial a economia marxista, fez com que Sebastião Salgado obtivesse certo conhecimento e vivesse algumas experiências que o influenciaram no modo de enxergar e ler o mundo. Como o próprio fotógrafo explica ao falar da produção de *Trabalhadores*, trazida no tópico anterior.

Já sua vida pessoal aparece dividida em quase todas as suas obras: *Outras Américas*, quando fotografou a América Latina como forma de se aproximar de suas origens; *Êxodos* ao retratar os imigrantes, migrantes e refugiados, conectando-se com sua própria condição, visto que ele e Lélia se exilaram em Paris para fugir da ditadura de 1964; *Gênesis*, registrando o meio ambiente, sua cura da depressão; *Perfume de Sonho*, uma forma de retornar ao contato com os cafezais africanos de quando trabalhou na Organização Mundial do Café; e, recentemente,

*Amazônia*, ligada ao respeito de Salgado pelos povos indígenas e como forma de apoio à preservação da floresta.

Apesar de alterar sua máquina de trabalho, trocando o analógico para o digital, Sebastião Salgado conseguiu adaptar a escolha das fotos para produzir e imprimir suas obras. Do computador, sua equipe imprime as fotografias para o físico. Todo esse processo possui até certa beleza, pois, é a união de técnicas antigas e atuais para gerar um único resultado em conjunto, o qual constrói conhecimento para os admiradores de sua obra.

Reflete-se, ainda, se seria *Trabalhadores* a obra-prima de Salgado, visto que o próprio fotógrafo considera o livro como um dos mais importantes já produzidos por ele. Aprofundando-se nessa reflexão, questiona-se se *Trabalhadores* seria a obra de maior importância da fase humana do trabalho de Sebastião e *Gênesis* a mais importante da fase na qual o fotógrafo inclui outras espécies em suas fotografias.

Considera-se que as mudanças sofridas por Sebastião Salgado se dão por episódios vividos pelo fotógrafo, inclusive a depressão pós-*Êxodos*, algo compreensível depois de ver e viver momentos de tragédias, guerras e tristezas. Seu processo de cura, ligado à reconexão do fotógrafo com a terra e a natureza é refletido em *Gênesis*.

Considera-se positivo o impacto dessa trajetória em sua carreira, já que Salgado não desistiu da fotografia e tornou público lugares quase intocados pelos seres humanos, bem como o que tribos indígenas vivem no dia a dia de uma floresta, por exemplo. Acredita-se que a obra de Sebastião ganhou ainda mais relevância ao ter a mudança de objeto fotográfico.

## Referências

- Boni, V., & Quaresma, S.J. (2005). *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC, 2(1), 68-80.
- Diniz, T. V. G. (2018). *A construção imagética das elites brasileiras em contraposição a outros grupos sociais nas fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb: práticas socioculturais e suas produções de sentido* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista - UNESP]. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157423>
- Duarte, J. (2006). Entrevista em Profundidade. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.), *Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação* (2ª ed., pp. 62-83). Atlas.
- Feijó, C. (s.d.). *Linguagem fotografica*. <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-linguagem-fotografica.pdf>
- Salgado, S., & Francq, I. (2014). *Da minha terra à Terra*. Paralela.
- Sousa, J.P . (2002). *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto.
- Stumpf, I. R. C. (2009). Pesquisa bibliográfica. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.), *Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação* (2ª ed., pp. 51-616). Atlas.



# **FOTOGRAFIA SOCIAL DE VIAGENS E A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA DA OBRA *CARNETS MEXICAINS 1934-1964***

*Luiza Banhara<sup>1</sup>*

As narrativas documentárias são encontradas na sociedade de diferentes formas, desde o modelo mais clássico, com as produções audiovisuais, perpassando por outras formas menos habituais de documentários, como o registro fotográfico, de sorte a termos uma multidimensionalidade desses processos comunicacionais, avolumando e ressignificando o acanhado conceito de documentário.

Esse conceito mais clássico de documentário, que tem nas produções audiovisuais características e formas das narrativas documentárias bem delineadas, passou a partir dos anos 1990, a se reformular, “criando um consenso de que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa mais clássica” (Ramos, 2008). Os limites

---

1. Educadora física. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil). [luiza.banhara@unesp.br](mailto:luiza.banhara@unesp.br)

da definição do que é uma narrativa documentária se extrapolaram e tornaram-se difíceis de estabelecerem suas fronteiras, contudo, sempre considerando que existem traços estilísticos recorrentes deste tipo de narrativa, mesmo nos formatos mais alternativos (Ramos, 2008).

São nestes formatos mais alternativos que identificamos a narrativa documentária nas fotografias sociais, que carregam em si, as principais características deste tipo de narrativa, que de acordo com Ramos (2008), no eixo comum encontra-se o conceito de que elas são carregadas de conteúdo histórico, além de movimentos estéticos, autores, forma narrativa e transformações radicais. Em poucas palavras, o autor complementa que “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”.

É neste entendimento que nos deparamos com a fotografia social, em foco aqui, a fotografia social de viagens, que por seu caráter de documentar a realidade do local, dos costumes, da cultura e do contexto identitário do destino visitado, revela-se como um documentário, uma vez que identifica-se o caráter do registro histórico e cultural, apresentado pela ótica do fotógrafo aos espectadores, e com o propósito de trazer uma reflexão.

Por esse aspecto documental, a fotografia social registrada em viagens traz ao espectador a possibilidade de conhecer o mundo, lançando-o a conhecer não somente as paisagens de ambientes até então desconhecidos, mas também a realidade da sociedade que costumeiramente não são registradas pelo turismo imagético.

Segundo Rouillé (2009), a fotografia não somente aponta um ou outro aspecto da realidade, mas é capaz de produzir, a partir da

materialidade do próprio mundo, um outro objeto: uma opinião, um sentimento, uma emoção, etc. Nesse sentido, o fotodocumentário se constitui de “imagens honestas retiradas do próprio real”, logo, históricas, sem se configurar de maneira transparente, transcrito do mundo sem quaisquer interferências, mas na verdade, codificado pelo fotógrafo, em seu processo de produção (Santos, 2014).

A partir deste entendimento da narrativa documental nas fotografias sociais de viagem, este artigo busca explorar essas narrativas contidas no fotolivro *Carnets Mexicains 1934-1964*, de Henri Cartier-Bresson, que registrou as fotografias sociais durante os períodos que esteve visitando o México. Seu desejo de retratar a realidade do mundo, no caso específico do México, compõe uma das linhas mais significativas para se caracterizar como fotodocumentário (Santos, 2014).

Para a análise deste fotodocumentário, será empregado o conceito de *studium*, do semiólogo e sociólogo Roland Barthes (1984), que compreende a verificação da intenção do agente fotográfico ao fotografar, sendo, muitas vezes, constituída de emoções, e também o impacto da fotografia no receptor.

Segundo Barthes (1984), “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo” (p. 48); o que permite compreender as mensagens emanadas pela fotografia, através da qual se lê “na fotografia os mitos do fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles” (p. 48).

Nesta compreensão, busca-se analisar mais precisamente, o *studium* de algumas fotografias sociais de Cartier-Bresson no fotolivro *Carnets Mexicains 1934-1964*, a fim de verificar as intenções deste

fotodocumentarista e suas narrativas documentárias ao registrar suas viagens ao México.

## **Cartier-Bresson e a Fotografia Social**

O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), é considerado um dos fotógrafos mais importantes da segunda metade do século XX. Sua célebre carreira como fotógrafo decorreu-se por seu olhar fotográfico único e sensível ao registrar pessoas, objetos, cenários e momentos, que evidenciam sua percepção do mundo e são capazes de transmitir ao espectador uma representação mais autêntica da realidade.

Considerado um dos pais do fotojornalismo, destacou-se também na fotografia documental e na fotografia de rua. Com sua câmera Leica sempre em sua companhia, que era considerada por ele a extensão de seu olho, Cartier-Bresson registrava através das fotografias sua forma de ver o mundo em preto e branco.

Por sua arte em fotografar e captar o momento único e eternizá-lo, tornou-se mundialmente conhecido pelo termo “instante decisivo”<sup>2</sup> na fotografia. Sobressaiu-se nas fotografias de rua, onde era possível visualizar com mais frequência e nitidez a prática do famigerado termo.

Nas fotografias de rua, o ser humano, o costume local e a situação social tinham destaque nos registros de Cartier-Bresson. A fotografia social captada pelo olhar atento e sensível deste fotógrafo, é registrada

---

2. O termo “instante decisivo” foi usado no prefácio de seu livro “O Instante Decisivo”, onde Cartier-Bresson cita a frase do cardeal de Retz: “Não há nada no mundo que não é um momento decisivo”, mas o termo acabou sendo usado para caracterizar o momento decisivo que o fotógrafo dispara e captura uma imagem única, que nunca mais se repetirá.

em diversas obras, algumas vezes, no instante decisivo da cena, outras vezes, em fotos aparentemente posadas pelas pessoas fotografadas.

O Cartier-Bresson que peregrina pela Europa do início dos anos 30 não é um fotógrafo surrealista. É antes um jovem no campo magnético do surrealismo, que não encontra melhor instrumento do que uma câmera Leica, uma objetiva de 50 mm e películas Perutz ou Agfa para caçar, capturar e ressuscitar a inquietante estranheza do fantástico social. Essa marca particular é a que melhor reflete sua obra de juventude. (Assouline, 2014, p. 94)

Uma de suas fotos mais conceituada que carrega esse simbolismo do registro social, é a foto intitulada “*Sunday on the banks of the Marne*”, mostrando a realidade social cotidiana francesa, em momentos simples da vida, durante um piquenique na margem do rio Marne. Essa foto, captada no início da carreira como fotógrafo de Cartier-Bresson, demonstra o seu interesse crescente pelas fotografias sociais, conforme ele descreve:

Eu rondava pelas ruas o dia inteiro, muito tenso e pronto para atacar, decidido a “capturar” a vida - e preservá-la no ato de viver. Mais do que tudo, ansiava por capturar, nos limites de uma fotografia, toda a essência de uma situação que estivesse no processo de se desenrolar diante de meus olhos (Bresson, 1965).

Não somente pelas ruas francesas que Cartier-Bresson captava o registro do social, as fotografias sociais de suas viagens trouxeram ao espectador a representação da realidade social dos locais que visitava. Nesse âmbito, suas fotografias apresentavam um “novo mundo” aos olhos do espectador que até então desconheciam outras culturas, costumes, histórias e aspectos geográficos distintos do seu plano territorial.

## Figura 1

*Sunday on the banks of the Marne, 1938*



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson (2004, pp. 40)

Ademais ao impacto que a fotografia social de viagem pôde causar nos espectadores estrangeiros, como o simples mapeamento geográfico ou da curiosidade turística, intrinsecamente essas fotografias acabaram por contribuir para uma reflexão social, pois elas escancaravam a vida factual dos cidadãos sem utilizar-se de “filtros” que comumente as fotografias turísticas apresentam.

Neste desejo de registrar o social de culturas e povos diversos, Cartier-Bresson viajava o mundo captando as mais sublimes fotografias que representasse a vida cotidiana, os comportamentos e ações do povo local, quase sempre dentro da dinâmica do instante decisivo. Para obter essas fotografias, Cartier-Bresson gostava de se passar despercebido em meio aos locais, utilizava como estratégia integrar-se ao ambiente, ganhar a confiança da comunidade e a partir de então, saía pelas ruas

fotografando, para tanto, não tinha pressa em visitar os lugares, ele tornava-se morador para ter êxito em seus registros fotográficos. Em “OMomento Decisivo”, Cartier-Bresson descreve:

Viajei muito, embora não saiba realmente como viajar. Gosto de viajar descansadamente, deixando entre um país e o seguinte um intervalo que me permita digerir o que vi. Chegando ao novo país, sinto quase o desejo de me instalar para viver e “senti-lo” da melhor maneira possível. Eu nunca poderia ser Glober-Trotter (Bresson, 1965).

Entre os vários países que Cartier-Bresson teve a oportunidade de morar e fotografar, alguns tiveram destaques em suas obras, como a Índia, Rússia, China, Estados Unidos e Cuba. Consagrou-se como fotógrafo de viagem em tempos em que a mobilidade planetária era para poucos, e, por conseguinte, Cartier-Bresson (2015) defende a importância da fotografia nessa época (e que se estende até hoje), especialmente no que tange ao valor da fotografia de representar o real, de constituir memória e de ser um meio de comunicação direcionado para as massas.

Corroborando com a vertente do valor da fotografia social, o fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy, que apresenta que a fotografia tem sido utilizada ao longo do tempo como “testemunho da verdade” por registrar aspectos do real, da forma que estes se parecem, e com este *status* de credibilidade obtido pela fotografia, o autor aponta que “a expressão cultural dos povos exteriorizada através dos seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religião, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente registrados pela câmera” (Kossoy, 1999).

A partir destes registros do real, Kossoy aponta que os receptores apreciam, interpretam e sentem o assunto<sup>3</sup>, criando-se assim um processo de construção da realidade, sempre de acordo com a leitura de cada indivíduo. Cabe enfatizar que o processo de criação documental feito pelo espectador diz respeito à realidade da representação, que não obstante, poderá conflitar com a realidade material, objetiva, passada.

### **A Narrativa Documental na Fotografia Social**

A fotografia que possui esse poder de representar a realidade, de construir uma narrativa documentária somente através de imagens, sem a necessidade de dispor de legendas ou textos explicativos para transmitir a mensagem contida naquele registro, torna-se mais íntegra e detalha mais a informação quando é exposta em uma sequência de imagens ou de imagens semelhantes ao mesmo tema.

O fotodocumentário parte desta premissa de compreender o agrupamento de fotografias relativas ao mesmo assunto, com o intuito da representação mais concreta do real. Ao se tratar da fotografia social, o fotodocumentário torna-se ainda mais necessário por sua natureza de retratar com maior riqueza de detalhes e informações a natureza histórica e o contexto social de um povo, em um determinado período histórico, de forma que somente uma fotografia não teria esse potencial de informações. Por seu caráter de transmitir os dados necessários e interpretações sobre uma realidade, o fotodocumentário mostra-se como

---

3. Kossoy utiliza o termo “assunto” referindo-se ao tema do registro criativo, isto é, a fotografia, e que está sujeito à múltiplas interpretações.



o recurso mais adequado para veicular o aspecto social na fotografia, assim também na fotografia social de viagens.

Cartier- Bresson (1965), acreditava que uma única fotografia era capaz de referenciar o mundo de modo a ser retratado significativamente na imagem, no entanto, este tipo de fotografia era muito raro de se obter a ponto de ser completa em si mesma. Desse modo, ele assumia a importância da reportagem fotográfica, que, segundo ele, para construir um relato, o fotógrafo precisava muitas vezes realizar diferentes imagens que fossem capazes de apanhar elementos expressivos que se encontravam originalmente dispersos no tempo e no espaço e então organizá-las em uma sequência capaz de gerar um significado completo (Cartier- Bresson , 1965).

Baseado nesta concepção de que a conexão entre várias fotografias apresentadas conjuntamente traz mais elementos informativos do que uma fotografia isolada, Cartier-Bresson fazia seus registros fotográficos buscando essa inter-relação nos locais que visitava e posteriormente compunha obras fotográficas expondo essas imagens muitas vezes de cunho social. As narrativas documentárias presentes nessas obras permitiam que o espectador construísse uma dimensão mais tangível da realidade.

Assim ocorreu ao produzir a obra *Carnets Mexicains 1934-1964* onde Henri Cartier -Bresson agrupou diversas fotografias sociais registradas durante suas viagens ao México, e pode transmitir ao mundo um pouco da realidade mexicana, em um período que as fotografias deste país correspondiam em sua maioria de registros meramente turísticos.

## **Fotodocumentário na Obra *Carnets Mexicains 1934- 1964***

As fotografias contidas no fotolivro *Carnets Mexicains 1934-1964* expõem os registros realizados por Cartier-Bresson durante suas viagens ao México, em dois períodos diferentes, primeiramente em 1934, no início de sua carreira, e três décadas depois, em 1964, com a carreira já consolidada. Assouline (2014) descreve que a primeira viagem ao México foi também a primeira grande viagem de Cartier-Bresson na qualidade de fotógrafo, na qual foi enviado ao país para fazer parte de uma missão geográfica francesa para um estudo etnográfico. Por sua função ocupacional, seu objetivo fotográfico não era de um viajante e tampouco de um turista, mas de um peregrino de um tipo particular, mais precisamente, de um fotógrafo na ânsia de capturar sua visão do mundo.

Para analisar as narrativas documentárias expressas nesse fotodocumentário, usaremos a conceito de *studium* de Roland Barthes (1984) a fim de interpretar a intenção de Cartier-Bresson ao fazer os registros fotográficos de caráter social durante suas viagens ao México. Identificar o *studium* em um fotodocumentário se faz necessário, pois, de acordo com Barthes (1984), o *studium* é uma espécie de saber do fotógrafo que permite encontrar suas intenções que fundamentam suas práticas. Assim, ocorre também em um documentário, onde se encontra a intenção do autor na representação da realidade endereçada ao espectador, apresentada através da ótica do documentarista, mas cabendo ao espectador a sua interpretação. Ramos (2001) aponta que há alguns entendimentos de que o documentário tem como objetivo ou busca estabelecer uma representação do mundo, encontrando nos pensamentos destes documentaristas que seu trabalho tem o poder de representar o mundo.

As narrativas encontradas nas fotografias de *Carnets Mexicains 1934-1964* tem como eixo central o aspecto social, a representação do difícil cotidiano do povo mexicano, apresentando com muita sutileza a pobreza e a simplicidade da vida de parte da população. As imagens possuem uma poética fotográfica tão grandiosa que é capaz de ativar outros sentidos, como por exemplo, sentir o calor que é apresentado através de fotografias que apresentam a vegetação seca, o terreno árido, espaços austeros e empoeirados, e pessoas esbaforidas pela temperatura.

Juntamente com essa representação do clima e de outros aspectos geográficos, Cartier-Bresson apresenta também alguns elementos que compõem o cenário mexicano, como o aspecto étnico, a simpatia dos habitantes e um pouco da arquitetura local. Salienta-se que a condição humana é prioridade em seus registros, os outros elementos presentes são adjacentes ao ser humano nas fotografias.

**Figura 2**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson (2004, pp. 21).

**Figura 3**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, Henri (2004, pp. 37).

**Figura 4**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 51).

Assim, o primeiro sentido de *studium* que podemos identificar é a de que Cartier-Bresson tinha a intenção de apresentar um panorama

da vida cotidiana, compondo nestes registros outros elementos que agreguem informações aos aspectos locais, a fim de apresentar ao mundo informações para além do turístico e do registro do bizarro<sup>4</sup>. Pode-se perceber que ele quis apresentar a leveza da vida dos mexicanos, que paradoxalmente ao ambiente, são pessoas felizes.

Tomando a perspectiva do impacto destas fotografias no espectador, podemos inferir que a partir de todos estes elementos presentes nestas fotografias, o espectador é capaz de estabelecer concepções mais reais e detalhadas dos aspectos geográficos, climáticos e sociais do local.

**Figura 5**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 47).

Outro aspecto pujante das fotografias deste fotodocumentário é relacionado à representação das diferenças sociais existentes no

4. Termo apresentado por Renó e Gobbi (2020) que refere-se ao registro fotográfico do diferente, que está fora da normalidade do fotógrafo, o registro do curioso, do raro, não no sentido pejorativo, mas que gera um encantamento.

país. Diversas fotografias registram a situação de rua de moradores, a pobreza vivida por parte da população e o sofrimento estampado nas faces dessas pessoas, sempre registradas no horizonte da vida cotidiana e muitas vezes captada no instante decisivo da ocasião.

Em contrapartida, encontramos fotografias que representam o cotidiano da vida mais abastada, antagonizando a pobreza que assolava uma parcela da população, expressando nas imagens o conforto, o luxo e os hábitos dessa classe social. Interessante notar que muitas destas fotografias feitas por Cartier-Bresson representando a classe mais alta da sociedade foram feitas durante sua segunda viagem ao México, em 1964, enquanto as fotografias que registravam as classes mais desfavorecidas foram feitas em 1934, durante sua primeira visita ao país.

**Figura 6**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 58).

Identificamos o *studium* do fotógrafo nestas fotografias na perspectiva da intencionalidade de trazer à reflexão dos espectadores



o cerne dos problemas recorrentes nos países subdesenvolvidos que é a diferença social entre os cidadãos do país, a contradição do dia a dia das classes sociais e os diversos aspectos físicos, psicológicos e emocionais presentes na vida de ambas as classes. A fotografia que talvez melhor retrate essa dicotomia existente é o registro feito de uma mulher e uma criança sentadas na calçada vendendo frutas e ao fundo um casal abraçados no conforto de um carro.

**Figura 7**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 56).

Observa-se que as imagens possuem a intencionalidade de serem tocantes, de causarem impacto no espectador, de levarem ao público a questionamentos, e mesmo com essas acepções, as imagens apresentam

leveza em suas composições, formas e sombras, sendo constituídas de personagens com semblantes agradáveis, o que leva ao entendimento da subversividade da fotografia apresentada por Roland Barthes (1984), que revela que as fotografias possuem capacidades subversivas, quando a imagem é pensativa, não quando ela choca, assusta ou repele.

Nesse país com tradições religiosas e culturais tão presentes e distintas, as fotografias de Cartier-Bresson não passaram incólumes a estes atrativos, sendo registradas em diversas fotografias os trajes típicos mexicanos, as expressões de fé, os hábitos locais e as vestimentas festivas.

**Figura 8**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 28).



**Figura 9**



*Nota.* Copiado de Cartier-Bresson, H. (2004, pp. 41).

Os aspectos culturais do México impressionam aos estrangeiros, e talvez por esse motivo que Cartier-Bresson fotografou com maior frequência estes elementos, no entanto, devemos considerar também que a presença recorrente destes aspectos se dão pelo fato da cultura mexicana ser muito presente na vida cotidiana de seus cidadãos, de modo a não ser possível dissociar os traços culturais da vida rotineira dos mexicanos.

Pela capacidade da fotografia de conseguir exprimir com maior riqueza de detalhes as informações contidas naquele instante do registro, as imagens nos campos sociais e culturais mexicanas feitas por Cartier-Bresson ajudaram a mostrar aos espectadores uma maior veracidade da vida cotidiana deste povo. De acordo com Ramos (2014), os retratos do povo mexicano, assim como das paisagens não eram novidades, visto que, narrativas verbais e gravuras já conformavam visões imaginárias

sobre esses personagens, mas com a representação feita através da fotografia destes indivíduos, com seus trajes típicos e costumes, conferiu maior valor da realidade a essas visões prévias.

## **Considerações Finais**

Para além do entendimento mais clássico do que é um documentário, encontramos modelos reformulados que compreendem a existência de narrativas documentárias em fotografias sociais por abarcarem conceitos conhecidos no campo do documentário, como a representação da realidade, intencionalidade de reflexões sociais e narrativas direcionadas a um espectador.

As narrativas documentárias são ainda mais presentes nas fotografias sociais de viagem ao apresentar ao mundo diversos elementos presentes no cotidiano da vida dos locais, retratando com maior veracidade os costumes, culturas, paisagens, arquiteturas e outros aspectos que muitas vezes são desconhecidos ao espectador.

Dessa maneira, encontramos nas narrativas documentárias do fotodocumentário *Carnets Mexicains 1934-1964* a intencionalidade do fotógrafo em registrar a vida social mexicana, dentro do conceito de *studium*, e através destas imagens levarem ao espectador a reflexão das questões sociais e o conhecimento dos aspectos culturais e religiosos.

Notam-se as diferenças existentes nas narrativas documentárias das fotografias realizadas durante sua primeira visita ao país, em 1934, e no seu retorno, em 1964. As fotografias feitas em seu primeiro contato com o país, quando Cartier-Bresson era iniciante como fotógrafo, são fotografias de rua, em sua maioria retratando as difíceis condições de vida e aspectos mais austeros da vida cotidiana. Essas fotografias

demonstram o perfil peregrino de Cartier- Bresson, e seu impacto ao se deparar com condições de vida tão díspares da sua e com uma cultura tão característica e única. Muitas das fotografias feitas em 1964, são registros de outro aspecto social, o da classe alta da sociedade, que se explicam por Cartier-Bresson ser na época um fotógrafo renomado e que frequentava reuniões e eventos de alto escalão social.

As imagens fotográficas realizadas em períodos distintos trazem um novo *studium*, o de estabelecer questionamentos sobre as diferenças sociais existentes.

Independentemente do momento que as fotografias foram captadas, todas elas possuem narrativas documentárias que vão ao encontro do anseio das fotografias sociais de viagem, que é apresentar os mais diversos aspectos da vida local, representadas através da ótica do fotógrafo, mas cabendo ao espectador a sua interpretação e reflexão.

## Referências

- Assouline, P. (2014). *Cartier-Bresson: O olhar do século*. Ed. L&PM Pocket.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Ed. Nova Fronteira.
- Cartier- Bresson, H. (1965). *O momento decisivo*. Bloch Editores.
- Cartier-Bresson, H. (2004). *O Imaginário segundo a natureza*. Editorial Gustavo Gili.

- Cartier-Bresson, H. (2015). *Ver é um todo: Entrevistas e Conversas 1951-1998*. Editorial Gustavo Gili.
- Renó, D., Gobbi, M. C. (2020). Registros da cultura andina: a fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciências de la Comunicación*, 19, 92-105.
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.
- Ramos, F. P. (2001). O que é documentário? In F. P. Ramos, M. D. Mourão, A. Catani, & J. Gatti (Orgs.), *Estudos de Cinema: SOCINE 2000: Socine*. Editora Sulina.
- Ramos, F. P. (2008). Mas afinal... o que é mesmo documentário? Senac – São Paulo.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Editora Senac.
- Santos, A. C. L. (2014). *Da inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem: a experiência de Pedro Meyer em Truths & Fictions* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].

# **MEMÓRIAS DIGITALIZADAS: O FOTOJORNALISMO DE EDSON BAFFI**

*Santiago Naliato Garcia<sup>1</sup>*

Nosso tema vai mostrar as reminiscências que estimularam nosso ato de rememoração do trabalho de fotojornalistas brasileiros. Mais: traz uma parte visual que constituiu uma iniciativa de formação de um acervo fotográfico de três fotógrafos do Noroeste do Estado de São Paulo: Jaime Colagiovanni, Edson Baffi e Toninho Cury. Nesse trabalho, apresentaremos o segundo deles, Edson, e o seu material identificado e inicialmente mensurado. O que instigou nossa pesquisa foi o pouco acesso e conhecimento das imagens do profissional, cujas histórias gravadas em luz são mostradas por meio de seu filho e de ações esporádicas na mídia local, sempre em ocasiões de rememorações.

---

1. Doutor em Comunicação pela USP (Universidade de São Paulo), Coordenador de Jornalismo e professor de comunicação na UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais). [santiago.garcia@uemg.br](mailto:santiago.garcia@uemg.br)

Instigado para a questão da necessária preservação dessas imagens – das imagens de fotógrafos da região citada – buscamos inicialmente por entrevistas informais informações que nos ajudaram a mensurar o universo local de fotógrafos que passaram pela cidade de São José do Rio Preto-SP, distante do circuito da fotojornalismo das grandes capitais, ou dos âmbitos nacional e internacional. O contexto era localizar os principais nomes e buscar uma mensuração de suas imagens compondo breve acervo.

Nosso método, portanto, começou com pesquisa quantitativa e qualitativa, pesquisa de campo e pesquisa acervológica nos espaços municipais de recuperação: jornais e acervos públicos e privados. Ao mesmo tempo, buscamos em quatro autores elementos teóricos sobre memória que nos aproximaram da historiografia e da necessidade da preservação e constante rememoração de tais materiais que a comunicação social bem provê ao longo dos anos, com trabalhos profissionais, mas também com ações fotográficas individuais de relevante produção, todos temas que recortamos até nossos três objetos inicialmente apresentados.

Dessa forma, apresentaremos as questões metodológicas ao longo deste capítulo com detalhamento dos resultados iniciais que vão de mais de 100 nomes recorrentes até o recorte do objeto para os profissionais selecionados. Há diversos encontros entre tantos profissionais que a recorrência foi um critério para a seleção dos profissionais a serem investigados em profundidade. Para resgatar esses nomes e seus trabalhos, escolhemos abordar a Memória e História na constituição de um acervo fotográfico após constatar diversas justificativas para o ato de preservação e escrita da história – que se estende para o documento fotográfico.

Da bibliografia estudada, em Referências, é com Paul Ricoeur (2014) que trabalhamos tais elementos neste estudo. Dentre o todo pesquisado, traremos partes de um retorno ao estudo do fenômeno da memória a partir de Platão e Aristóteles, abordando a questão da memória individual e coletiva, antes de iniciar seu estudo nas fases documental, de explicação/compreensão, representação a operação historiográfica. Também aborda os abusos da memória e sua taxionomia e a hermenêutica do saber histórico (crítica e ontológica). Detalhamos as questões: Da Memória e da Reminiscência; História e Epistemologia; A Condição Histórica, e o Epílogo: O Perdão Difícil, delineando a fenomenologia da memória a apresentando sua noção de abusos da memória, expandindo a discussão para a memória pessoal e coletiva, memórias estas amplamente documentadas pelo trabalho fotográfico de Edson Baffi ao longo de toda a sua vida dedicada ao fotojornalismo. Utilizaremos alguns destes assuntos em nosso texto.

As questões práticas e teóricas que dispararam nosso interesse pelo tema e que foram acima apresentadas nos traz aquela personagem observadora: o fotojornalista ou fotodocumentarista. Seus instrumentos são essencialmente os mesmos: a câmera e a luz. E foi a partir dessa prática realizada no mundo todo, surgida como paixão ou mesmo como progressão profissional, que pudemos chegar ao trabalho de Edson Baffi. Em entrevista, no dia 14 de outubro de 2020, documentamos informações sobre ele, falecido em 23 de fevereiro de 2011, com entrevista feita com seu filho Guilherme Baffi, também fotojornalista.

Faremos um breve traço da origem profissional, buscando identificar em qual momento a câmera e o filme apareceram na história dele, de forma genérica e, posteriormente, como ela se tornou

uma atividade corriqueira. Mais: se isso acabou se transformando em atividade profissional como decorrência do contato ou se ela já surgiu profissionalmente, como forma de trabalho e profissionalização. E para entender um pouco desse período constitutivo, indagamos sobre o tipo de equipamento que foi responsável por esse início e se, depois de algum tempo, algum equipamento foi-se tornando um preferido e a razão por essa preferência.

### **A Pesquisa: elemento de permanência**

Retomar um pensador específico significa, na *praxis*, retomar vários outros. É, sob o aspecto da própria memória, conversar com aqueles que não estão aqui, cuja ausência é o primeiro sintoma suprimido por meio das palavras, imagens, e qualquer outro tipo de signo. Evocar todo o material deixado traz para o presente as noções e ideias de discussão de qualquer intelecto passado ou mesmo presente, porém distante. O fato a ser condicionado é o que indaga Ricoeur logo no começo de seu texto e que se torna referência para conduzir nossos caminhos em busca das respostas:

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



Tal argumento explicita duas perguntas que, ordenadas, possuem desdobramentos: ao se perguntar primeiro quais as lembranças se têm e, somente depois, a quem pertencem tais questionamentos, deixa-se explícita a noção de que o possuidor da memória será identificado após a noção inicial daquilo a que se tem o que lembrar. Tal argumento ganha força na noção da memória coletiva: para o autor, se dizemos que o sujeito da memória é o eu, a noção da memória coletiva poderá desempenhar um papel corpo estranho na fenomenologia da memória. Tal questão fica, portanto, em suspenso sobre a atribuição a alguém: a questão egológica aparece depois da questão intencional. A questão central, entretanto, será aqui levar adiante a uma fenomenologia da lembrança, focando a questão do o quê?, cujo aspecto histórico das palavras remete aos gregos e os termos: *mnēmē* e *anamnēsis*, que designam a lembrança como aparecendo e a lembrança como recordação. Ela varia entre a semântica e a pragmática. O caminho aqui proposto é identificar o caminho que vai do o quê? ao quem? passando pelo como.

O ponto de partida referenciado no texto de Ricoeur (2014) advém da herança grega, para o autor, polarizados em *topoi*<sup>2</sup> rivais e complementares: um platônico e um aristotélico. De acordo com o autor, o de Platão fala da representação presente de uma coisa ausente, cujo envolvimento está no problema envolvendo a memória pela imaginação; já na segunda, de Aristóteles, centra a representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida. Tais versões da aporia da imaginação e da memória são confrontadas incessantemente.

---

2. Termo de Aristóteles: são as verdades aceitas que formam a base do nosso pensamento, argumentos e orientam as escolhas que fazemos no dia a dia: “diz-se dos lugares-comuns ou o estudo ou os tratados a respeito dos mesmos; “lugares-comuns” (Rosa, 2011, par. 1).

Para Platão, a representação está presente na coisa ausente. Nele, o problema do esquecimento é colocado como o apagamento dos rastros e como falta de ajuste da imagem presente à impressão deixada. Para Aristóteles, a memória é tempo. Para ele, quando se coloca o bloco do anel de cera sobre certas sensações ou pensamentos, se imprime aquilo que se quer recordar (coisas que vimos, ouvimos). Dessa forma, para Sócrates, aquilo que foi impresso será recordado e sabemos que sua imagem estará ali. Seu contrário, aquilo que é apagado ou que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos. Tais reflexões acerca da metáfora da cera, na qual, posta sob as sensações, imprimimos nela aquilo que queremos recordar, apresentam a nós a memória e o esquecimento como dois elementos distintos, mesmo ambos favorecendo a recuperação futura das informações.

As dificuldades encontradas nos escritos platônicos relativos à memória dizem respeito à ausência de referência expressa à marca distintiva da memória. Outra diz respeito ao tipo de relação entre a *eikōn*<sup>3</sup> e a marca primeira, para o qual o Ricoeur (2014) afirma considerar tal distinção como princípio de reconhecimento da problemática da dimensão veritativa da memória (e da história). Mesmo sob essa sombra, possibilita-se o aparecimento de um ícone verdadeiro pela exigência de fidelidade e veracidade, dentro de um quadro apropriado na noção de arte mimética, cuja relação com as marcas significantes possam ser uma relação de similitude. Para ele, a confusão sobre a possibilidade da relação com o passado ser apenas uma variedade de *mimēsis* não deixa de acompanhar os estudos sobre o tema. Tomando tal dúvida como

---

3. *Eikōn*: imagem, termo do qual deriva a palavra ícone, e de acordo com Pierce: “ícones são signos que se relacionam com seu objeto por semelhança” (Linguee, s.d.).

postulado, permanece o risco de a ideia de semelhança fiel (própria da arte eicástica) fornecer mais uma máscara do que referenciais para a exploração da dimensão veritativa da memória. Na sequência de seu debate, o autor faz alegações que explicitam a persistência das marcas e do seu apagamento no caso do esquecimento:

Assim, a suposta ligação entre *eikōn* e impressão é tida como mais primitiva do que a relação de semelhança com a qual opera a arte mimética (...) Há mimética verídica ou mentirosa porque há, entre a *eikōn* e a impressão, uma dialética de acomodação, de harmonização, de ajustamento que pode ser bem sucedida ou fracassar. Com a problemática da impressão e a da relação entre a *eikōn* e a impressão, alcançamos o ponto final de toda análise. (Ricoeur, 2014, p.32).

A hipótese e aceitação da impressão ao discutir memória é o equivalente – e também presente, assim como bastante discutido – na teoria da história, cujo equivalente adquire o nome de rastro: “A história”, segundo Marc Bloch, “pretende ser uma ciência por rastros” (Ricoeur, 2014, p. 32). Para delimitar também essa noção sobre o termo, Ricoeur (2014) mantém o sentido para o qual o historiador se apegava para futura discussão. A saber: os rastros escritos e eventualmente arquivados são as marcas exteriores, escrita e discursos escritos, o componente gráfico inseparável do eicástico da imagem. A impressão enquanto estado de afetamento ao sujeito é essencialmente sentida. O autor narra certo diálogo entre Platão e Protarco acerca das sensações e seus afetamentos como verdadeiro ou falso. Na afirmação de Platão reside o esclarecimento. Para ele, reside no encontro das sensações com as reflexões do sujeito o resultado em inscrever coisas verdadeiras ou falsas: são discursos verdadeiros ou, quando escreve coisas falsas, o

resultado é contrário à verdade. É dessa noção que obtemos reflexões úteis para nossa tese. As questões indagam sobre de que maneira ela é preservada, como persiste, como pode ser rememorada ou não e que relação de significância ela mantém sobre o acontecimento marcante. Esses elementos são revisitados em nossas considerações ao término do trabalho, quando faremos a análise do material coletado e articularemos suas relações com as noções fundamentadas nessa primeira parte.

Seguindo com o referencial proposto, na memória estão presentes as relações vividas, distintas, uma vez que são caracterizadas como afecção e separadas no tempo como coisa passada, coexistindo com a noção do depois, ainda não vivida. Todo exercício de memória é um exercício de tempo. Além do tempo, do espaço: com a afecção presente, a coisa está ausente. Esse exercício de memoração são sucessivos e ocorrem por diversas possibilidades: necessidade, interferência do outro, leituras ou memórias sensoriais. Entretanto, pode ser metódico, elaborado e disparado a partir de um ponto inicial que formará um percurso de trabalho a fim de alcançar algum objetivo pré-estabelecido. Ainda para Ricoeur (2014), a caminhada é induzida pela mudança uma vez que falsas pistas podem levar à busca e à perdição. Da mesma forma, a sorte pode conservar o seu papel. Mais importante é o reconhecimento do tempo, seus intervalos percorridos com medidas exatas ou inexatas: seja como for, é possível a estimativa mais ou menos, parte integrante desse conhecimento.

Essas questões serão articuladas e poderemos, supomos, localizar em nosso objeto proposto, que são as vistas sobre o fotógrafo Edson Baffi a fim de identificar os elementos referenciais mais fortes que podem levar ao esquecimento de todo um fazer fotojornalístico que não se tem

memoração. E sobre essa evocação, no caso específico da nossa constituição de um acervo, é que propomos trabalhar nos termos identificados no texto do autor no qual a reprodução (nossa constituição de acervo trata disso, reproduzir obras pelos motivos que iremos identificar na análise do objeto) supõe que uma lembrança que antes era viva, e que o autor chama de lembrança primária de um objeto temporal, desapareceu e voltou. O que foi visto, outrora, em pessoa, agora pode ser rememorada e reapresentada. Sob esse aspecto, nosso objeto rememorado não mais se liga à questão da afecção, da percepção, ele se desprende. Ao ser rememorado, torna-se realmente passado e posto em perspectiva sobre o encadeamento do tempo no seu respectivo espaço de memória, que são diversos. Porém, esse movimento de relembrar precisa de análise e reflexão específica para evitar o que é chamado pelo autor de abuso. As abordagens cognitivas e pragmáticas se reúnem na operação de recordação e tal desdobramento evidenciam uma preocupação exposta pelo autor: “de que maneira (...) as vicissitudes da memória exercidas são suscetíveis de interferir na ambição veritativa da memória? (...) O exercício da memória é seu uso” (Ricoeur, 2014, p.72). Na sequência proposta por ele, o uso, portanto, comporta a possibilidade do abuso. E é na suspensão dos elementos individuais que remetem o dever da memória que partiremos para a noção de contraponto entre a memória pessoal e a memória coletiva.

## **Escrevendo a História**

Para permear esse tema, Ricoeur (2014) utiliza o termo operação historiográfica, que também adotamos nessa discussão. Nos interessa em sua obra o que ele chamou de fase documental ao se referir àquela

que vai da declaração das testemunhas oculares à constituição dos arquivos, formando a prova documental. Outra fase, a explicativa/compreensiva, favorece múltiplos usos do conector porque em resposta à pergunta por quê? Ou seja: “por que as coisas se passaram assim e não de outra maneira?” (Ricoeur, 2014, p. 146). Por fim, o autor chama de fase representativa, a colocação em forma literária ou escrita do discurso levado ao conhecimento daqueles que leem a história. A seguir, vamos esmiuçar tais fases e compreender seus mecanismos e funções epistêmicas. Em todo caso, de modo geral, tais atribuições gerais nos orientam em relação ao nosso próprio mecanismo de produção para essa tese. Podemos relacionar tais fases citadas de acordo com nossa pesquisa já realizada e relatada no capítulo a seguir.

Em contornos gerais, começamos nosso trabalho no que ele denomina fase documental: partimos, assim como ele sugere, com declarações de testemunhas que nos direcionaram sobre quem, o quê e onde realizar nossas perguntas iniciais. Graças a esses testemunhos, fomos direcionados para locais específicos onde foi possível constatar primeiro o esquecimento, com arquivos inexistentes, mas que por outro lado nos direcionou para um indício de preservação: a hemeroteca da cidade, na qual pôde-se observar, novamente, pedaços de ausência sobre edições e períodos históricos que não estão registrados nos locais de memória local. Tais indícios já nos fornecem elementos para a pesquisa que se ligam a segunda fase proposta, na qual realizamos a reflexão e explicaremos os motivos que causaram o que causaram, a partir da identificação dos espaços e objetos que foram possíveis localizar; e mesmo daqueles não possíveis, uma vez que a afecção da própria ausência é exercício de rememoração por si só. Por fim, esperamos

compreender seus mecanismos e superar os desafios epistemológicos da proposta do autor.

## **Estudos da Memória e sua Condição Histórica**

Outros conceitos para nos ajudar a compreender a noção de memória e esquecimento acima discutidos foram selecionados na análise bibliográfica para este aprofundamento da discussão inicial. Baseamo-nos, por sua vez, em Le Goff (2006), que bem discutiu sobre a questão da memória, da reminiscência, seus estudos epistemológicos, a condição histórica e sobre o perdão difícil, quando diz sobre a memória feliz. Suas visões historiográficas derivam da noção entre Espaço e o Tempo, estabelecendo a Memória e a História como elementos explicativos dessas visões.

Nesse mote, começamos descrevendo as origens percebidas sobre nossa questão inicial por Le Goff (2006) em *História e memória*. De início, ele problematiza a história como um conceito portador de seis tipos de problemas. O primeiro articula as relações existentes entre a história vivida, a natural (conhecida como objetiva), e o esforço científico para descrever, pensar e explicar essa evolução enquanto ciência histórica. Dessa forma, aparece o sujeito pesquisador e sua responsabilidade para aferição dos fenômenos decorridos no passar do tempo e na sua própria relação histórica com as coisas e cenas humanas e naturais e sua evolução enquanto matéria do saber. No segundo deles, são especificamente as relações da história com o tempo natural e seu vai e vem: do clima, das estações, do tempo vivido e do tempo que o ser e a sociedade registram ao longo da sua permanência. O terceiro tipo de problema estabelece que conflitos gerados pelas contradições entre

o técnico e o empírico geram diálogo e debates em busca da verdade na historiografia, que parece resumir em passado e presente ou/e presente e passado, em movimentos de oposição ou diálogo. O quarto é um questionamento: nos apresenta o problema sobre se a histórica não pode predizer o futuro, como ela se coloca em relação a uma nova ciência, a futurologia? Já, no penúltimo deles, o autor afirma que o historiador em contato com outras ciências sociais tende a distinguir diferentes durações históricas: segundo ele, há, nesse ponto, uma retomada do interesse pelo evento. Por fim, nosso último problema amplia a noção da história como história do homem para a noção mais ampla na qual insere o ser social, passando a entender a história pela percepção da história dos homens em sociedade.

Antes de abordar qualquer questão do nosso mote que é a memória, Le Goff (2006) detalha e articula suas noções sobre história. Como ambos objetos, o nosso e o do autor, ligam-se à produção social no *continuum* do tempo, estabelece-se enquanto discussão admissível juntamente a uma das questões inicialmente acima apresentada: nossos elementos tornam-se resquícios em construção de uma complexa rede de informações que podem e vão ser resgatadas e esquecidas em algum momento. Tornam-se, em termos, história. É nesse centro que a reflexão sobre história é centrada na reflexão sobre a história na temporalidade, situando essa ciência nas periodizações dela própria sem reduzi-la.

Algumas noções conceituais sobre a palavra história foram resgatadas por Le Goff (2006), desde sua etimologia até a sua diversidade de conceitos: um deles se constitui em ciência na medida em que procura as ações realizadas pelos homens ou que o objetivo de procura é o que os homens realizam. Há, ainda, a noção de que o último sentido



seja o de narração (consequentemente sua verdade ou falsidade) com base no que chama de realidade histórica, ou então aquela puramente imaginada: narração histórica ou fábula. Em suas observações, inseriu a própria história numa perspectiva também histórica observando outro pensamento: “há uma historicidade da história que implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma *práxis* social” (Certeau, 2011, p. 484). E engrossa seu fundamento com Paul Veyne (1992) para quem a historicidade permite a inclusão de novos objetos da histórica, como os acontecimentos ainda não reconhecidos como tais (história rural, das mentalidades, da loucura). Tais caminhos ampliam a noção do objeto de estudo da disciplina ao incorporar também resultados e indícios humanos como conteúdos a serem investigados. E, ampliando, outras áreas são convidadas à discussão e faz-se distinções para separar alguns sentidos.

Discutidas as relações entre o antes, o agora e as noções a serem constituídas no depois, Le Goff (2006) articula a imparcialidade e a objetividade na relação do saber e poder para a manipulação do passado, assinalando as incidências do meio social sobre as ideias e métodos dos historiadores ao destacar três elementos outrora citados: na primeira delas, a imagem que tem de si próprio o grupo social que o historiador interpreta, normalmente ao qual pertence; depois, sua concepção das causas da mudança social; e, por fim, ainda para Mommsen (1978), a perspectiva de mudanças sociais futuras que o historiador julga prováveis ou possíveis e que orientam a sua interpretação histórica. É dessa forma, argumenta, que todo documento é um monumento ou um texto, nunca sendo puramente objetivo. É dessa forma que, no tocante de nossa tese, imaginamos fotografia enquanto outra transição – senão ao menos uma fase dentro de um contexto mais complexo – de descobrimento do

oral e do escrito com a ancoragem que esses propiciam para a fotografia e para a narração de qualquer história, social ou individual, baseada no próprio indivíduo enquanto testemunha e coletor dessas imagens estáticas por meio da técnica que for.

O traço mais antigo desse fazer histórico enquanto tentativa e preocupação de gravar – limitando aos documentos escritos – algo (testemunhos do passado, etc.) para a posteridade, segundo Le Goff (2006), é do início do IV milênio ao início do I milênio a.C., sendo percebidos tanto no Oriente Médio, com o Irã, Mesopotâmia e Ásia Menor, quanto na China. Tais datações indicam uma necessidade ligada às estruturas políticas do Estado monárquico da época, como indícios das campanhas militares e das vitórias dos soberanos, concatenando futuramente papel decisivo nas origens das histórias de diferentes povos e civilizações. À imagem do Estados liga-se, portanto, a ideia de história. A história, nesse aspecto, desenvolveu-se de forma peculiar com imbricações espirituais, mágicas e práticas ritualísticas que não discutiremos a fim de manter nossa própria característica histórica que deriva das práticas e metodologias ocidentais

Encontramos nos fundamentos citados pelo autor o início do entendimento da utilidade e valor de objetos de historicidade já nos elementos primitivos, os quais relacionamos ao nosso trabalho. Compreendemos qualquer iconografia anterior à fotografia nos termos criados a partir de Niépce e da sua câmera escura que fixou uma imagem em um suporte denominado mídia. Pinturas rupestres, inscrições em rochas, máscaras ritualísticas, todo elemento visível torna-se fragmentos de algo, de alguém em algum lugar: índices, indícios de uma ação que

será rememorada ou posta ao esquecimento nos locais de memória em constituição, constituídos ou em depreciação.

Ao trazer nosso objeto fotografia à luz dessa historicidade fundamental, é importante expor o papel de Michel Foucault e seu diagnóstico na renovação do sentido de História. Faremos isso expondo quatro pontos citados por Le Goff (2006) que exaltam a obra de Foucault por reconhecer neste a grande virada da história entre o fim da Idade Média e o século XIX. Vamos um a um: o primeiro ponto trata de questionar o documento quando a história tradicional se dedicava a memorizar os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e a fazer falar os vestígios que não são verbais ou, em silêncio, dizem algo de diferente do que de fato dizem. Na atualidade, é a história que transforma os documentos em monumentos precisando serem isolados, agrupados, postos em relação e integrados em conjunto. O segundo ponto, resumidamente, é a questão da noção de descontinuidade, que adquire papel de maior relevo nas disciplinas históricas. O terceiro ponto refere-se ao esboço de algo bem diferente da história global: seria uma história geral. Por fim, o quarto refere-se aos novos métodos, dentre deles a constituição de corpos coerentes e homogêneos de documentos, o estabelecimento de uma seleção, o nível de análise e os elementos pertinentes para isso, a delimitação dos conjuntos e subconjuntos que articulam o material estudado (Foucault, 1969). Tais elementos contemporâneos, pois permanecem como o antigo ainda presente, reforçam nosso esforço de pesquisa aqui delimitado e articulado.

Com essa reflexão final, feita acima, trazemos todo o conteúdo gerado da entrevista com Guilherme Baffi a respeito de seu saudoso pai, o fotógrafo Edson Baffi.

## **Origens**

Edson Baffi – ou apenas Baffi, como era profissionalmente conhecido – nasceu em 29 de dezembro de 1954, entretanto foi registrado apenas em 15 de janeiro de 1955. É natural de Ibirá, um município a 42km de São José do Rio Preto. Tem seus avós todos Italianos, sendo filho de pais já brasileiros, ambos naturais de Ibirá. Teve sua infância toda naquela cidade, onde viveu até os 13 anos de idade quando toda a família se mudou para Rio Preto, em 1968. Em toda sua vida, o fotógrafo permaneceu na sua segunda cidade sem qualquer mudança nem mesmo para algum tipo de estudo, falecendo em 23 de fevereiro de 2011, aos 59 anos.

## **A Fotografia na Vida**

Para a constituição desse material de acervo contatamos seu filho, Guilherme Baffi, que também é fotógrafo. Realizamos diversas visitas para a coleta de informações e de material fotográfico. Na última delas, realizamos essa entrevista maior e formalizada a fim de constituir um traçado histórico profissional e pessoal de Edson.

Guilherme, portanto, nos conta que o pai aprendeu fotografia bastante cedo, aos 18 anos. Em 1973 passou a trabalhar como auxiliar fotográfico e de laboratório com Jayme Colagiovani, fotógrafo já consolidado na cidade e que falaremos a seguir. Edson iniciou na fotografia de forma profissional, como fonte de renda, ao contrário de muitos fotógrafos locais que iniciam de forma amadoramente ou aventureira. Rio Preto sempre foi uma cidade muito movimentada socialmente e o campo para fotógrafos foi muito grande. É natural que diversos profissionais

surjam a partir dessa demanda, mas que não se consolidem em linguagem ou sequer se profissionalize tecnicamente. Tal filtro na seleção dos nossos três objetos apresentou três profissionais de extrema relevância pois os coloca como os poucos exemplos de dedicação de vida ao ato fotográfico e ao registro da cidade e de outros temas diversos.

Em sua prática, Baffi utilizou marcas como Pentax, Minolta e Nikon, tendo sua preferência por equipamentos da marca Canon, com a qual fez a transição para o sistema digital e com ela permanecendo até seus últimos trabalhos.

## **Dados Profissionais**

O primeiro trabalho como auxiliar de Jayme Colagiovanni logo aos 18 anos foi, também, o primeiro envolvimento com a fotografia. O ano de início foi 1973. Cinco anos depois, em 1978, Edson abre seu primeiro estúdio no centro da cidade, na Rua Prudente de Moraes, 1832. Com seu negócio estabelecido e sob influência linguística do Jayme, seu primeiro patrão e tutor na fotografia, aprimorou a relação da fotografia com a cidade em seus aspectos diversos: políticos, sociais, arquitetônicos e jornalístico. Foi contratado como *freelancer* pelo jornal *Diário da Região* ainda nos anos 70 e, na fotografia política, tem um papel sem equivalente: fotografou como fotógrafo oficial cinco gestões de prefeitos na cidade: Adail Vettorazzo (1º de fevereiro de 1969 a dezembro de 1972), Manoel Antunes (de fevereiro de 1983 até dezembro de 1988), Antônio Figueiredo de Oliveira (de janeiro de 1989 até dezembro de 1992), Liberato Caboclo (de janeiro de 1997 até dezembro de 2000) e Edinho Araújo (de janeiro de 2001 até dezembro de 2004).

De maneira mais indireta (nos referimos a falta de um vínculo profissional formal) fotografou, ainda, para outros jornais e revistas locais: *Folha de Rio Preto*, *Jornal Dia e Noite*, *Folha de São Paulo* e *Revista Cruzeiro*. São José do Rio Preto teve, ainda, uma efervescência nos anos 70 dos clubes sociais da cidade, sendo três os fortes ambientes que também contaram com a cobertura de Baffi: Automóvel Clube, Clube Monte Líbano e Clube Palestra. Além das atividades compromissadas, fixas e no esquema de *freelancer*, Baffi fotografava de maneira diversa a cidade, saindo sempre com sua câmera e criando, com o tempo, um acervo da transformação urbana, cultural e política da cidade.

Não é um trabalho fechado, mas de rememoração, cuja intensão de preservação já era forte nas suas ações, como veremos a seguir nos dados de memória que foram possíveis de serem coletados. Cada um dos profissionais pesquisados resultou em diferentes dificuldades e detalhamento de dados oferecidos, conforme conferimos agora.

## **Dados de Memória**

Questionado sobre as lembranças que o pai lhe transmitiu, Guilherme Baffi nos relata que diversos trabalhos eram retomados como assunto entre a família e amigos. Essas, supomos, podem constituir sua expressão fotográfica mesmo se ocasionalmente as fotografias não sejam localizadas, dado o volume de material mensurado pela família.

Dentre os trabalhos mais marcantes, Guilherme nos relata sobre a cobertura fotográfica do jogo de futebol no qual Pelé esteve na cidade, nos anos 1977 ou 1978, jogando no estádio Mário Alves Mendonça, que em 10 de fevereiro de 1996 foi inaugurado como Teixeira. Outros eventos amplamente fotografados são as recorrentes enchentes na cidade

do córrego Canela – que corta a Avenida Alberto Andaló – e do córrego Borá – que corta a Avenida Bady Bassitt, que são as duas principais Avenidas comerciais da cidade e sempre causaram prejuízos para o comércio e alagamentos enormes nas avenidas, transformando-as em rios sobre o asfalto.

Os temas sociais e econômicos também são bem lembrados por Guilherme, como o crescimento da Favela Gonzaga de Campos e a construção do Bairro Solo Sagrado (G1, 2015), amplamente populoso e de forte economia na área norte da cidade, onde antes eram partes das terras da antiga Fazenda Piedade. Hoje, é o bairro mais populoso da cidade, com quase 24 mil habitantes e área de quase 2 quilômetros quadrados.

Com acesso a todas as camadas políticas e sociais, é certo que Baffi transitou pela cidade de uma maneira íntima. E o fez enquanto vivia e, junto com a cidade, se transformava, criando consequentemente um registro amplo e profissional que teve o cuidado de preservar ainda em vida.

Todas essas memórias imagéticas foram inicialmente reveladas por Carlos Miguel, popular Carlinhos, que revelava todo o material de Baffi. Guilherme relata que seu pai mantinha os negativos fotográficos, as provas de contato, os copiões e as ampliações organizadas em envelopes. Neles, o fotógrafo fazia as anotações e organização por data: ano e assunto. Já na transição para o digital, organizava seus cartões em compartimentos da própria mochila fotográfica, descarregando os trabalhos realizados no computador e, na sequência, gravando dois CD/DVDs de cada material, constituindo uma cópia de segurança.

Não realizou armazenamento em HD's e nem fazia mais Cópides, utilizando o próprio monitor para a seleção e organização das fotografias.

Para essa organização, utilizava dois computadores: um de mesa e um notebook, ambos de tecnologia recente na época. Guilherme estima que nesse processo exista cerca de 150 mil fotografias entre imagens digitais e negativos fotografados, mensurando em cerca de 50 até 65 mil delas composta de material analógico digitalizado. O processo de digitalização, no entanto, criou o hábito de descartar os negativos fotográficos, mantendo apenas as duas cópias de DVDs como material para recuperação das imagens. Segundo o filho, portanto, há quase nada de material analógico armazenado no espaço criado para guardar o material fotográfico do pai.

### **Sobre a Prática Fotográfica**

Em sua entrevista para esta pesquisa, o filho de Edson Baffi, Guilherme, não pode precisar sobre um ou outro equipamento preferido pelo seu pai. Entretanto, foi possível pelas lembranças e conversas rememoradas resgatar o mais utilizado, deduzindo, assim, que poderia se tratar do que chamamos de preferido. De acordo com o filho, equipamentos da Canon sempre foram os mais utilizados, por ser uma marca de fácil acesso e de boa qualidade. Mas sua prática começou com câmeras, hoje, chamadas de antigas: a popular Caixão, com filme 6x9, e também com a Rolleiflex, Yashica – formato 6x6 – e, posteriormente, os equipamentos rememorados pelo filho.

Vimos que Edson começou e praticamente terminou, em vida, a digitalização de seus negativos. Tanto as digitalizações quanto o material digital (fotografias feitas já com o dispositivo digital) passavam



por um *software* (programa, ou aplicativo) de edição: o *Zoombrowser*, disponibilizado pela própria Canon aos seus consumidores.

Em relação aos materiais que utilizava para a preservação de seu acervo, Guilherme lembra do uso constante de dissecantes – que retiram parte da umidade do ar – e a alocação do material em um cômodo fresco, sem calor demasiado uma vez que a cidade está em uma região demasiadamente seca e quente. Cita, ainda, novamente, a digitalização como forma de preservação do material fotografado, entretanto, nos relata que após a conversão de sistemas os negativos eram descartados.

A grande escola técnica e estética de Edson Baffi é decorrente do seu trabalho, desde cedo, como auxiliar de outro fotógrafo: Jayme Colagiovanni. É no trabalho como ajudante dele que Baffi desenvolve suas potencialidades em laboratório e fotografiação, interiorizando uma linguagem estética e conteudista do seu tutor. Dessa forma, nota-se a cidade como vetor entre os dois profissionais, não apenas como temática, mas também como elementos de composição, enquadramento, menos pela predileção sobre o tipo de filme: nos trabalhos de Jaime, nota-se ampla utilização do filme 6x6 – Médio Formato – enquanto nos de Baffi, percebemos o filme 35mm como recurso utilizado. Outros temas amplificados nos trabalhos do aprendiz foram a política e o social.

Toda essa aprendizagem foi, de acordo com o filho, a única escola de Baffi. Não saiu de Rio Preto para nenhum estudo em fotografia, nem realizou nela mesma alguma formação teórica. Todo o desenvolvimento de sua técnica e linguagem originam do contato com Jayme Colagiovanni em seu estudo, no centro da cidade.

Embora a escola não seja formal, o fotógrafo possuía outras referências de valiosos nomes da fotografia nacional: Sebastião Salgado

e Araquém Alcântara. Em uma entrevista (MrLeozinhoSantos, 2010) dada para estudantes de comunicação, Baffi ressalta a importância da leitura sobre fotografia, desde suas origens com livros e jornais, até as publicações mais novas com revistas mensais sobre o tema, que são de relativo fácil acesso nos dias atuais.

Aprender é uma das partes do processo para todos que entram na fotografia. Ensinar é outro. Sobre essa prática, o próprio filho é sujeito: aprendeu a fotografar com o pai e hoje é fotojornalista no jornal *Diário da Região*, o maior jornal da cidade e um dos maiores do Estado de São Paulo. Outros nomes são citados, uma vez que uma parcela, ao menos, da aprendizagem deu-se em virtude do contato cotidiano com o fotógrafo, seja nos trabalhos sociais, políticos, seja na participação dele nos jornais da cidade. Desses contatos, Guilherme cita alguns poucos nomes: de Ricardo Milani, Guilherme Silva, Vicente Rodrigues e Neia Rosseto.

## **A Preservação do Acervo**

O assunto Preservação surgiu em diversos momentos da entrevista e foram relatados, acima, na ordem original em que foram explicitados. Entretanto, relatamos nesse tópico específico a fim de reforçar a condição desse cuidado.

A preservação do filme analógico se deu, segundo o filho Guilherme, com a digitalização dos negativos. O próprio negativo, no entanto, não fora preservado, sendo descartado após as cópias digitais serem realizadas e arquivadas. As provas de contato e copiões, assim como algumas ampliações, estão armazenadas em envelopes em um escritório criado para conter o acervo do fotógrafo.

Em relação ao material digital, fomos informados de que todo o conteúdo está contido em DVDs e que, até o momento, em todas as buscas que foram realizadas nos discos, nenhum apresentou-se corrompido ou em nenhum tipo de estado de deterioração.

## **Métodos Malsucedidos de Preservação**

O esforço da manutenção de um acervo, mesmo quando pequeno, pode ser superado por algumas intempéries diversas. Nem sempre o considerado melhor método é o método adequado e nada garante uma preservação eterna.

Em seu relato, o filho de Baffi afirma que as condições climáticas da cidade de excessivo calor criam condições ruins para os negativos. Além disso, o bolor em alguns negativos foi um problema contornado pela digitalização. Feitas em tempo, as digitalizações sanaram a depreciação das películas, mas sem revelar, por hora, suas próprias condições e potencialidades de pubar. Sobre os demais materiais positivados, na entrevista fomos informados de que as condições mínimas de armazenamento garantiram uma longevidade até o momento, condições essas que já relatamos, como armazenamento em envelopes e em locais ao abrigo de grandes variações de temperatura.

Por fim, em relação ao material digitalizado, que está em dois DVDs cada trabalho realizado, reforçou que, até o momento, não apresentou qualquer tipo de problema, muito embora, ressalta Guilherme, o problema está se tornando a falta de periféricos – leitores de DVDs – cujos computadores modernos não têm vindo equipados. Segundo relatado na entrevista, isso pode ser um dos problemas a médio a prazo para contornar.

## **Ações para Futura Preservação**

Rememorada a condição biográfica, técnica e o passado profissional de Edson Baffi, focamos nas ações em andamento ou planejadas pelos seus herdeiros para que essa memória seja adequadamente preservada e distribuída. Sobre as condições atuais para futura preservação, o herdeiro desse acervo relata o ensejo de passar todo esse material, fruto das fotografções – mais de 50 mil fotogramas analógicos digitalizados e digitais direto –, para o sistema de armazenamento de *Hard Disk* – Discos Rígidos – os populares HD's. Além disso, é um desejo realocar todo esse material e torná-lo público e gratuito com a disponibilização de todo o acervo na plataforma *on-line*, com um sistema organizado de busca para que qualquer pessoa possa ter acesso às fotografias.

Esses passos para futura preservação garantem, de acordo com Guilherme, o acesso das pessoas a esse trabalho de toda uma vida que é, para ele, um patrimônio de todo cidadão rio-pretense.

## **Parte do Acervo Coletado**

Nesta parte reuniremos as fotografias coletadas e breve relato sobre o respectivo material escrito logo antes de sua inclusão. O objetivo não é de realizar um resgate histórico sobre o tema, trabalho que especificamente poderia ser bastante desenvolvido, mas sim o de garantir a preservação do material imagético dos fotógrafos pesquisados.

Os arquivos que o próprio Edson digitalizou apresentam as características da época do processo como a baixa resolução e dimensão pequena, escolhas feitas pelo fotógrafo no seu processo de conversão analógico digital. O material coletado compõe mais retratos da cidade,

cuja aprendizagem e influência de Jaime Colagiovanni ficam claras. Temos a demolição da antiga Catedral, na Praça São José.

## **Demolição Antiga Catedral**

Com Edson, vemos de baixo, no ângulo do olho humano, identificamos algumas etapas do processo de demolição em 1975 da Igreja Matriz da cidade, cuja construção fora iniciada em 26 de maio de 1912 (História Da Diocese, s.d.).

### **Imagem 1**

#### *Demolição da Antiga Catedral IV (Ano de 1975)*



*Nota:* Autor: Edson Baffi. São José do Rio Preto-SP/Brasil. Imagem cedida pela família do fotojornalista.

## Imagem 2

### *Demolição da Antiga Catedral V (Ano de 1975)*



*Nota:* Autor: Edson Baffi. São José do Rio Preto-SP/Brasil. Imagem cedida pela família do fotojornalista.

### Imagem 3

*Demolição da Antiga Catedral VI (Ano de 1975)*



*Nota:* Autor: Edson Baffi. São José do Rio Preto-SP/Brasil. Imagem cedida pela família do fotojornalista.

## Imagem 4

### *Demolição da Antiga Catedral VII (Ano de 1975)*



*Nota:* Autor: Edson Baffi. São José do Rio Preto-SP/Brasil. Imagem cedida pela família do fotojornalista.

## Imagem 5

### *Vista da Antiga Catedral antes da demolição (Sem data).*



*Nota:* Autor: Edson Baffi. São José do Rio Preto-SP/Brasil. Imagem cedida pela família do fotojornalista.



## Considerações Finais

Fazemos neste espaço uma atividade de reflexão a partir dos resultados obtidos pela pesquisa em campo e pela composição do nosso breve acervo e trazemos o resultado da pesquisa. Deixamos aqui, ainda, uma proposta metodológica para o arquivamento de negativos e imagens digitais, articulação que trazemos em decorrência da verificação dos problemas e dos aspectos positivos que encontramos em nosso objeto analisado que nos dão indícios de estratégias possíveis de serem aplicadas.

Localizar tais resquícios de memória e contribuir para sua preservação evocou o surgimento de uma cidade em constantes transformações: retratos, experiências vividas e documentadas, armazenadas quase em sua completude na memória dos seus produtores iniciais. Notamos que as memórias encontradas remetem ao trabalho profissional, mas vindas de outras fontes, mesmo que próximas, não trazem a riqueza de detalhes que a lembrança humana pode transcrever em uma imagem. E a imagem, em si, empobrecida então pela ausência humana, desafia a própria passagem do tempo procurando manter-se estável – literalmente – pela imagem registrada em prata, elemento químico que luta entre sua instabilidade química e condições de armazenamento por vezes precárias (e mesmo que adequadas, ainda sofre variações que o desestabiliza). A fotografia, por si só, nos traz uma narrativa, nos conta uma história. O relato verbal, no entanto, se mostrou empobrecido pela falta de um testemunho humano: embora a técnica evidencie e indique formantes textuais inscritos na tomada de uma imagem, ficou sugerido nas entrevistas com outro fotógrafo, Toninho Cury (foram quatro, uma gravada formalmente) que o relato pessoal aproxima fato e ser humano, mesmo que insira no contexto mais filtros sociais e políticos.

Nas entrevistas com Guilherme Baffi – filho de Edson Baffi – e com Dona Dea – esposa de Jaime Colagiovanni, outro fotógrafo de nossa pesquisa completa – notamos por diversas vezes a imprecisão na lembrança dos fatos e recorrentes ausências de memória sobre determinados trabalhos fotográficos, o que consideramos normal e coerente com a situação e posição de guardiões de fotografias que não foram tiradas por eles. Afinal, eles não estavam lá.

Como garantir a narrativa?

## Referências

De Certeau, M. (2011). *A escrita da História*. Forense Universitária.

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

G1. (2015, fevereiro 27). Solo Sagrado é o bairro mais populoso de São José do Rio Preto <http://g1.globo.com/sao-paulo/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/bairro-ideal/2015/noticia/2015/02/solo-sagrado-e-o-bairro-mais-populoso-de-sao-jose-do-rio-preto.html>

História Da Diocese. (s.d.). Recuperado de <http://bispado.org.br/historia>

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

Linguee. (s.d.). Use o Tradutor DeepL para traduzir textos e documentos instantaneamente. *DeepL*. <https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/eikon.html>

Mommsen, W. J. (1978). Social conditioning and social relevance of historical judgments. *History and theory*.

MrLeozinhoSantos. (2010, abril 08). *Entrevista com Edson Baffi - UNIRP* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gQ4Ym165eBw>

Rosa, L. (2011). Topoi. *JusBrasil*. <https://leorosa.jusbrasil.com.br/artigos/121822862/topoi>

Ricoeur, P. (2014). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Editora Unicamp.

Veyne, P. (Org.). (1992). *História da Vida Privada*. Companhia das Letras.

# O TRABALHO DE HENRI CARTIER-BRESSON VISTO SOB O OLHAR DAS TEORIAS COMUNICACIONAIS

*Lilian Lindquist Bordim<sup>1</sup>*  
*Denis Porto Renó<sup>2</sup>*

Em pleno desenvolvimento do século XXI, vivemos em uma sociedade recortada por diferentes fatores transitórios e impactantes no desenrolar da história da humanidade. Mundo contemporâneo e interconectado, no qual muros caem ao mesmo tempo em que fronteiras são levantadas ou até mesmo permanecem invisíveis mediando as relações sociais. O mundo material também é construído por uma rede imaterial, atendendo objetividades e provocando subjetividades.

E diante desses atuais desafios estabelecidos em um mundo cada vez mais interconectado pela cultura digital no qual a acessibilidade

- 
1. Mestre em Mídia e Tecnologia. Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP). [lilian.lindquist@unesp.br](mailto:lilian.lindquist@unesp.br)
  2. Livre Docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético. Doutor em Comunicação. Universidade Estadual Paulista - UNESP. [denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

e a produção de conhecimento acontecem em ritmo constante, faz-se necessária a reflexão sobre a importância dos processos comunicacionais e suas teorias que envolvem a humanidade.

Observando a história da existência humana, o ser humano é o grande fator transformador da sua própria narrativa que se constrói e reconstrói a todo o momento. As necessidades, as relações com a natureza e com os outros, as buscas e inquietações são estímulos constantes, diretos e indiretos, para que as mudanças aconteçam e desafiem a realidade e a comunicação parece ser o instrumento imediato de localização e ocupação no espaço.

Mas, o que é comunicação? Quais são os elementos participantes dessa relação construída entre os seres humanos? Como pesquisar um objeto que é fato concreto na nossa vida e está em constante transformação ao mesmo tempo em que temos que considerar as suas diferentes variáveis e sua legítima multidisciplinaridade? Como se percebe, muitas questões surgem ao se pensar em comunicação, inclusive sobre o próprio significado original da palavra. Venício Lima pontua que

Comunicação tem sua origem etimológica no substantivo latino *communicationem* (século XV), que significa “a ação de tornar comum”. Sua raiz é o adjetivo *communis*, comum, que significa “pertencente a todos ou a muitos”. E o verbo é *comunicare*, comunicar, que significa “tornar comum, fazer saber”. (Lima, 2001, p. 24)

Mas tornar a mensagem comum a todos os participantes do processo comunicacional não é garantia de ter uma comunicação efetiva, de modo que os integrantes desse processo garantam a compreensão esperada e o agir perante a informação recebida. Essa palavra designada

para a nossa ação em comunidade, torna-se enigmática até, por conter movimentos que podem ser ambíguos.

Com essa origem, a palavra comunicação carrega até hoje uma ambiguidade não resolvida na ação implícita de seu significado original. Essa ambiguidade é representada, em seus extremos, por transmitir, que é um processo unidirecional, e compartilhar, que é um processo comum ou participativo. Assim, a “ação de tornar comum a muitos” pode ser resultado tanto de uma transmissão como de um compartilhamento, que são pólos opostos de uma ação de comunicar. Para que se transmita algo é preciso que se admita que esse algo possa ser apropriado e em seguida “transmitido” a outro. Quando se compartilha, ao contrário, o que ocorre é uma co-participação, uma comunhão, um encontro. A distinção pode ser feita identificando-se, de um lado, uma comunicação manipulatória e, de outro, uma comunicação participativa. (Lima, 2001, p. 25)

Os entendimentos necessários e a inexistência dos mesmos, que ocorrem muitas vezes e estão presentes no processo de se comunicar algo, interferem ativamente na dinâmica da vida em sociedade, estruturando e desestruturando práticas sociais, necessitando, assim, de um estudo e reflexão aprofundados sobre a temática. “Existindo enquanto fenômeno particular, prática social que veio reconfigurar o perfil e a dinâmica da sociedade contemporânea, a comunicação moderna vem sendo objeto de uma reflexão acadêmica que busca compreender, explicar e por vezes dominar o fenômeno comunicativo” (França, 2016, p. 20).

Ao longo do tempo, muitos modelos teóricos foram estudados, pesquisados e construídos buscando a compreensão desse fenômeno que permeia a humanidade ao longo do tempo. Assim, inserimos a produção de imagens como elemento participante e constituinte do processo comunicacional.

A constante e intensa produção imagética, assim como a comunicação através das imagens, permeiam a sociedade humana desde os primeiros registros encontrados na Pré-História. Sendo a protagonista do meio em que se vive, muito do que se sabe e entende sobre o início da civilização aconteceu e acontece através do estudo e da junção de diversos elementos, nos quais as imagens são protagonistas, revelando e oferecendo muito à interpretação da sociedade, assim como no tempo atual, no qual a velocidade e modernização com que se produz imagens é avassaladora. Assim sendo, trazemos especificamente a produção do fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

Henri Cartier-Bresson foi um importante fotógrafo do século XX e teve reconhecimento mundial por suas produções imagéticas, porém, viveu um constante conflito para se autodefinir como fotojornalista ou um fotógrafo surrealista. Enquanto produtor de imagens que traçam narrativas e comunicam mensagens, esse estudo tem como objetivo analisar a vida e obra do fotógrafo Henri Cartier-Bresson articulando a alguns dos modelos teóricos comunicacionais como a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, Estudos Culturais e a corrente de pensamento estruturalista, buscando identificar fatores que influenciaram na decisão do fotógrafo se intitular fotojornalista e abandonar o título de fotógrafo surrealista.

## **O Trabalho de Henri Cartier-Bresson**

Henri Cartier-Bresson nasceu na França no ano de 1908 em meio a uma família tradicional de classe média que fez história no ramo da indústria têxtil. Desde cedo, teve contato com um rico repertório cultural proporcionado por sua família através de estudos de desenho

e frequência em concertos musicais, principalmente por sua mãe e por seu tio Louis, que morreu no front da Primeira Guerra Mundial.

Foi esse mesmo tio que, mesmo tendo pouco tempo de influência na vida de Cartier-Bresson, o iniciou em ateliês de pintura, inserindo-o no estudo da arte e fez com que o então menino nutrisse um olhar já diferenciado sobre a natureza da vida e uma vontade sábia de não seguir a trajetória industrial esperada pela família.

Frustrando a família que esperava que seguisse a tradição da empresa, o futuro pai do fotojornalismo teve uma trajetória longa em contato com diferentes artistas e ateliês, estudando e se dedicando na arte da pintura e da composição, nutrindo uma paixão genuína pela geometria, tendo, principalmente, os ensinamentos do já considerado artista Andre Lhote.

Enquanto diversos movimentos artísticos surgiam na busca de novas concepções, e o surrealismo expandia suas expressões através dos artistas, em Paris encontramos também Henri Cartier-Bresson, que antes de ser fotógrafo teve contato com diferentes repertórios artísticos e também desenvolveu com dedicação suas habilidades na pintura enquanto linguagem artística. “A arte em todas as suas manifestações é a única atividade à qual o adolescente Henri se entrega com firmeza e regularidade. Como se ele tivesse consciência de que esta era a única herança que valia a pena ser honrada, o verdadeiro legado de sua família” ( Assouline, 2012, p. 28).

Esse interesse fez com que Henri Cartier-Bresson estudasse na academia Lhote, sendo que esse foi o professor e mestre nas artes, muito influenciado por Paul Cézanne que demonstrava em suas obras a desconstrução e síntese da realidade expressa na pintura. Foi nesse



contexto que o futuro fotógrafo aprendeu e desenvolveu “tanto a técnica do retrato quanto a da gravura, do esboço e principalmente da composição” (Assouline, 2012, p. 40). Ele tornou-se um artista durante essa busca, como descreve Assouline na biografia do fotógrafo (2012, p. 42).

Ao estudar pintura, durante esse processo, encantou-se com a geometria e, com ela, começou a ordenar o caos do mundo que o cercava, como o biógrafo define: “Nada traduz melhor seu tormento íntimo: reconhecer, sob as aparências, a ordem escondida no caos universal, desvencilhar um do outro e ser capaz de submeter uma emoção plástica à construção mais apropriada” (Assouline, 2012, p. 42).

E foi influenciado pelas ideias e estética do movimento surrealista que Cartier-Bresson encontra o conforto para continuar sua busca e desenvolver-se enquanto artista, tendo inclusive palavras de apoio do seu professor Lhote.

Cartier-Bresson devora a revista *La Révolution surréaliste*, órgão oficial do movimento. Nela encontra o que buscava confusamente há anos e não conseguia nomear ou formalizar: não a linha de um partido, nem um sistema filosófico, mas um estado de espírito capaz de determinar uma atitude diante da vida, uma prática existencial. Ele, que tanto detesta o positivismo, é apresentado ao universo surrealista de maneira quase natural. Nas mesmas páginas que hoje lemos para sentir o aroma da heterodoxia, ele descobre uma justificativa permanente para todas as formas de insurreição diante da guerra, de rebeldia contra valores obsoletos, de revolta contra tudo o que impeça a liberdade. (Assouline, 2012, p. 53)

O escritor Ernst Fisher (2007) escreveu que “a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária” (Fischer, 2007, p. 11), pois trata-se da

expressão intrínseca à humanidade, acompanhado e desenvolvendo a nossa história por ser uma forma de conhecimento e comunicação. Henri Cartier-Bresson via na arte a possibilidade de se expressar e existir na vida através das imagens, primeiramente pintadas e depois captadas pelo uso da câmera fotográfica.

As imagens povoam nosso imaginário e nossa realidade de forma constante e permanente e muito disso deve-se à existência de novos recursos produtores da imagem, inclusive com a possibilidade de se multiplicar, compartilhar, tornando as imagens símbolos comuns em diferentes culturas e provocando a expansão desses recursos com outras mídias.

Muito do que sabemos sobre a experiência humana advém da leitura das imagens produzidas ao longo do tempo. “Toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre código estabelecido” (Flusser, 2008, p. 19). Sendo assim, podemos entender a produção de imagens como um processo e produto da elaboração e comunicação da vida humana.

Uma das formas de comunicação que buscam a construção e significação da realidade são as expressões de formas visuais que se estruturam a partir da imaginação humana concretizadas em imagens, em códigos estabelecidos culturalmente. Ernest Fischer (2007), no livro *A necessidade da arte*, apresenta-nos esse anseio do homem em absorver o mundo que o envolve e cita “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (Fischer, 2007, p. 13).

Tendo a sua formação acadêmica como artista e um olhar apurado sobre a geometria na composição que o cerca, é natural que essas habilidades artísticas sejam transpostas para a outra linguagem que o apaixona em determinado momento da sua vida: a fotografia. Talvez o “instante decisivo”, o momento em que se alinha a cabeça, o olho e o coração, tão vivido e divulgado pelo fotojornalista seja o momento em que o seu inconsciente dirige seu olhar nas construções das suas poéticas fotográficas tendo como resultado imagens que impactaram a história da fotografia no século XX. Com todo esse contexto experienciado por Henri Cartier-Bresson, fica o questionamento sobre os motivos que influenciaram e levaram o artista a aceitar o título de pai do fotojornalismo e não mais ser o artista surrealista.

## **As Teorias Comunicacionais**

### ***Teoria Crítica da Escola de Frankfurt***

Tendo a biografia de Henri Cartier-Bresson como fio condutor desse estudo e pensando na fotografia como um processo e produto comunicacional, é necessário que mergulhemos em algumas teorias buscando compreender as possíveis relações existentes na produção do fotógrafo durante sua vida.

Muitos e diferentes pesquisadores se debruçaram em pesquisas sobre a comunicação, sendo que “A Escola de Frankfurt constitui uma tradição sólida, reconhecida e reconhecível, que marcou de forma intensa o pensamento crítico contemporâneo e trouxe contribuições definitivas para a análise da cultura e da comunicação da sociedade moderna” (França, 2016, 111).

Tomando como base o contexto histórico de onde surgiram esses grupos de estudo, as guerras e as transformações provocadas pelas revoluções do século XX, assim como também as mudanças dos líderes participantes do Instituto, o grupo de intelectuais marxistas passa a pesquisar e analisar criticamente os problemas do capitalismo moderno que privilegiava a superestrutura (Freitag, 1986, p. 11).

Trata-se de uma aplicação direta do conceito marxista de fetiche da mercadoria aos produtos culturais: convertida em mercadoria, coisificada em produtos agora regidos por seu valor de troca, a cultura se converte em apenas mais um ramo de produção do capitalismo avançado. (França, 2016, p. 121)

Considerando o notório desenvolvimento social no século XX, foi a partir dos estudos que o termo indústria cultural foi amplamente utilizado e aceito nas pesquisas sobre a produção humana. “O conceito de “indústria cultural”, divulgado por Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento* (1947), já faz parte integrante do conceitual das ciências sociais e da comunicação, onde tem encontrado ampla aplicação” (Freitag, 1986, p. 66).

Pensando na arte como produto cultural e na comunicação que ela traz em si mesma, é fácil estabelecer as relações com a cultura em que está inserida, sendo que esses dois campos de estudo se aproximam e dividem espaço mutuamente, tornando-se um produto, uma mercadoria produzida pela indústria cultural, e assim, as formas produzidas pelas pessoas se orientam em função de sua aceitação e comercialização.

As novas bases da sociedade industrial estavam estabelecidas e influenciando diretamente no modo de viver em sociedade, atravessando os elementos existentes no processo comunicacional. A divisão

dessa nova sociedade burguesa em dois lugares, tanto o de reprodução material da vida que seria a síntese da civilização e o mundo espiritual das ideias, da arte, dos sentimentos, que seria a cultura, favoreceu a justificativa de explorar e alienar a grande maioria que sofria nas linhas de montagem e produção, administrando e burocratizando um cotidiano insignificante. (Freitag, 1986, p. 69). As formas culturais não mais estavam sob a condição de expressar a sociedade de forma democrática, mas concretizava as diferenças e estabelecia as novas diretrizes das desigualdades existentes nas relações.

A separação entre a produção material (civilização) e a produção de bens espirituais (cultura) não era a forma mais adequada para dissimular as estruturas do novo sistema de produção. A fim de tornar os trabalhadores dóceis e submissos, não bastava recorrer à dicotomia entre civilização e cultura, entre escassez material externa e riqueza espiritual interna. Tornou-se imperioso mudar os padrões de organização da produção cultural que foi sendo gradativamente cooptada pela esfera da civilização, isto é, sendo absorvida pelo sistema da produção de bens materiais que reestruturou inteiramente as formas de circulação e consumo da cultura. (Freitag, 1986, p. 70)

Enquanto a sociedade industrial estava em crescente popularização e ditando as novas relações de dimensão cultural, a produção artística teve a influência massiva dos modos de consumo e valor do mercado. O valor agregado é relacionado à quantidade de consumo, sendo que esse consumo é destinado à uma função alienante de uma massa.

Assim pode-se dizer que a “indústria cultural” é a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada no mercado e por este consumida. Numa sociedade em que todas

as relações sociais são mediatizadas pela mercadoria, também a obra de arte, ideias, valores espirituais se transformam em mercadoria, relacionando entre si artistas, pensadores, moralistas através do valor de troca do produto. Este deixa de ter o caráter único, singular, deixa de ser a expressão da genialidade, do sofrimento, da angústia de um produtor (artista, poeta, escritor) para ser um bem de consumo coletivo, destinado, desde o início, à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo seu valor estético, filosófico, literário intrínseco. (Freitag, 1986, página 72)

Assim percebe-se que essa reestruturação nos modos de se estabelecer em sociedade influenciou na prática da considera indústria cultural, tendo o lucro sobre a mercadoria como motivação acima de qualquer criação de bens espirituais. Estabelece-se assim uma relação com a produção artística e fotográfica de Henri Cartier-Bresson. O que antes era uma inquietação curiosa sobre a composição visual transposta da pintura para a fotografia, torna-se um produto veiculada pela agência Magnum, no qual foi um dos fundadores e permaneceu por muitos anos de sua vida. Em uma entrevista registrada, ele diz

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

A falta de audácia como o fotógrafo mesmo disse e a constatação de que o dinheiro conduzia as relações de produção, talvez tenha influenciado nos rumos que sua história teve. A produção frenética de imagens tendo como objetivos corresponder à uma produção industrial, empresarial, tendo os “mecenass modernos” como foco a ser atendido, talvez tenha feito Cartier-Bresson perder um pouco da mágica do seu instante decisivo da fotografia.

O fascínio da arte em si talvez tenha perdido um pouco do seu brilho em favor da máquina comerciável, já que as produções do fotógrafo foram eternizadas na reprodução e veiculação de suas fotografias. Walter Benjamin completaria a isso que a arte perdeu a sua aura, a tradição de unicidade foi rompida e abre a discussão sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, já que ela se torna mais acessível e mais consumida, agregando essas ações ao seu valor. Ele mesmo diz que

Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho aprende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala. (Benjamin, 2019, p. 55)

Ao mesmo tempo que sua arte ganhava mais acessos, sua produção sendo mais reconhecida, tornando-se mais lucrativa, ter a sua trajetória marcada pela influência da indústria cultural, como estamos considerando nesse estudo, talvez tenha despertado os incômodos que resultaram na saída de Henri Cartier-Bresson da Agência Magnum e voltado para sua paixão inicial, o desenho.

## *Estudos Culturais*

Todas essas transformações, somadas às revoluções e a consequente e inevitável globalização foi e é um fator que modificou as estruturas das relações humanas mundiais e influenciam diretamente na comunicação. Stuart Hall (2006), um dos teóricos dos Estudos Culturais, relaciona essas mudanças de estruturas na organização das sociedades com as transformações dos indivíduos e suas identidades no processo cultural.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (Hall, 2006, p. 9)

É reconhecido que essas transformações alteraram profundamente as noções de cultura e identidade, que são fatores com os quais a comunicação lida constantemente, mas não sabemos ainda como aliar essas mudanças no processo comunicacional e conscientizar as pessoas sobre a vida nesse mundo diferente e complexo. Todas as modificações e decisões que acontecem em qualquer lugar do mundo são sentidas e impactam rapidamente os outros lugares, alterando modos de pensar e viver em sociedade. Sendo assim, pensar a comunicação atravessada



pela cultura é um modo de se buscar compreender esse fenômeno de forma mais ampla.

O conceito ampliado de cultura permite olhar para a experiência, para o cotidiano, para as práticas sociais que a engendram. Com isso, as manifestações produzidas pela indústria cultural são vistas como bens culturais, atravessados por relações de poder - o que evidencia a dimensão política da cultura. A ênfase dos Estudos Culturais é no modo como os produtos culturais trazem as marcas das relações sociais, ou seja, do contexto em que se inscrevem. Além disso, essa perspectiva atenta para o âmbito da recepção como uma nova produção de sentidos, enfatizando a circularidade que marca o processo comunicativo. (França, 2016, p. 161)

Podemos começar pensando sobre cultura a partir do seu termo “Cultura vem do latim, onde *colere* significava “habitar” (daí colono), “adorar” (daí culto) e também “cultivar”, no sentido de cuidar aplicado tanto à colheita quanto à animais” (Cevasco, 2001, p. 45). Esse conjunto de organização da vida humana que engloba os conhecimentos existenciais são considerados quando é necessária uma reflexão sobre a comunicação, tendo-a como um reflexo de todos os fatores dessa complexa estrutura cultural, inclusive a importância da economia e do subsequente capitalismo.

Nessa perspectiva, a cultura é pensada a partir de sua autonomia relativa: ela sofre influências, sim, das relações econômicas, mas não pode ser entendida como um mero reflexo delas. A cultura envolve poder, é um local de diferenças e lutas sociais, e seria reducionista pensar que ela é simplesmente determinada pela base econômica de uma sociedade. (França, 2016, p. 150)

Tomando como base os pressupostos dos Estudos Culturais é evidente a crítica que faziam à Teoria Crítica, já que demonstram em suas pesquisas a relevância de outros aspectos da organização social que influenciam na comunicação social. Como “a arte não tem sentido se dissociada da sociedade onde atua de forma específica (Cevasco, 2001, p. 51), é urgente que se contextualize a produção de imagem como produto comunicacional complexo e não só como consumo imediato do lucro comercial.

E é assim que Hall propõe pensar a comunicação: como uma complexa estrutura de relações, como uma articulação de diferentes momentos que, apesar de distintos, estão interligados: a produção, a circulação, a distribuição ou o consumo, e a reprodução. (França, 2016, p. 156)

E a partir dessa abordagem de estudo que podemos situar o problema aqui investigado, entendendo as transformações e escolhas do fotógrafo Henri Cartier-Bresson contextualizadas dentro do tempo histórico, onde as imagens produzidas por ele eram veiculadas e circulavam ativamente, gerando narrativas e discursos significativos, construindo uma audiência que consumia as imagens dentro das suas práticas sociais. Talvez o que tenha feito o artista ter voltado à sua origem foi a consciência e a constatação das mudanças ocorridas durante o tempo que impactaram a produção dentro da agência em que fundou.

### ***Estruturalismo***

Com essas alterações percebidas no contexto histórico, a vida social deixa de ter aspectos fortemente tradicionais, rotinas lineares e

passa a ter aspectos globais e flutuantes, inclusive pela interferência da tecnologia existente e operante em todo o tempo, influenciando diretamente nas instituições e, assim, a sociedade sempre encontra formas diversas de comunicar.

E a comunicação tendo essa capacidade de se transformar e adequar ao meio em que está participando, levanta questões sobre as questões de reprodução desses modelos. Edgar Morin diz que “para articular e organizar os conhecimentos e assim reconhecer e conhecer os problemas do mundo é necessário a reforma do pensamento” (Morin, 2011, p. 33).

Então, podemos pensar a comunicação de forma estrutural, já que é um objeto presente nos fenômenos sociais presente de forma global. “Em síntese, uma estrutura é vista como um todo, composto por partes interligadas, as quais compõem um sistema distinto, marcado por uma dinâmica de equilíbrio interno e que coordena sua regulação e suas transformações” (França, 2016, p. 134)

Tentar compreender essa dimensão cultural dos produtos produzidas pela sociedade enquanto comunicação, que é propriamente complexa dentro desse conjunto de códigos produzidos e construídos, faz com que seja necessário olhar para os elementos formativos desse objeto para que a compreensão seja mais profundamente desenvolvida.

E, quando somos confrontados com fenômenos demasiado complexos para serem reduzidos a fenômenos de ordem inferior, só os podemos abordar estudando as suas relações internas, isto é, tentando compreender que tipo de sistema original formam no seu conjunto. (Levi-Strauss, 1987, p. 15)

E é nessa tentativa de compreender esse complexo conjunto, que Edgar Morin vai falar sobre o pensamento complexo, que [...] é preciso resgatar a inteireza da totalidade social, a fim de compreender a complexidade do mundo”. (França, 2016, p. 136). E é buscando essa inteireza, o todo, que é relevante que se analise a estrutura, os elementos que compõem o objeto. E no caso aqui, a imagem fotográfica, no qual Barthes citará que “A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor” (Barthes, 1990, p. 325).

Mas no que se diz respeito à mensagem mesma, o método só pode ser diferente: quaisquer que sejam a origem e o destino da mensagem, a foto não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto, dotado de autonomia estrutural: sem de nenhum modo pretender separar esse objeto de seu uso, torna-se necessário prever aqui um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é. (Barthes, 1990, p. 326)

Pensando sobre a comunicação imagética de Henri Cartier-Bresson, talvez seja possível analisar as produções fotográficas do fotojornalista a partir das duas concepções abordadas por Roland Barthes “Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem conotada, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa” (Barthes, 1990, p. 327).

Procurando não desconsiderar o contexto em que foram produzidas, mas quais estruturas existentes e comportam essas duas dimensões em sua produção. São notáveis o apelo artístico e a influência

do movimento surrealismo, além da concepção da composição visual advinda da esfera artística, presente em suas fotografias. Além dessa constatação é desafiador analisar as fotografias veiculadas pela Agência Magnum considerando seu contexto e as mensagens que precisava comunicar, sendo assim o pensamento estruturalista posso oferecer novos caminhos a esse estudo.

## **Considerações Finais**

A busca pela compreensão do fenômeno comunicacional vem acontecendo a todo tempo e exigindo transformações decisivas no modo de pensar, conceber e agir perante as necessidades humanas apresentadas continuamente. A comunicação ultrapassa a experiência humana e se transforma nessa movimentação ininterrupta, agregando novos valores e demonstrando seus novos alicerces. É um processo contínuo de verificação da produção humana em seu tempo.

Olhando esse panorama complexo das teorias da comunicação, é constatado o grande desafio que é analisar e investigar a biografia de um fotojornalista que influenciou e influencia até hoje as bases da comunicação por imagem. Imagens que são veiculadas incessantemente, bombardeadas em todos os espaços, sofrendo a manipulação e influência do poder estabelecido. Que a fotografia é comunicação já sabemos, mas analisa quais são os fatores que influenciam no contexto da produção dessas imagens é o desafio desse estudo.

## **Referências**

Assouline, P. (2012). *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*. L&PM.

- Barthes, R. (1990). *A mensagem fotográfica*. In L. C. Lima (Orgs.), *Teoria da Cultura de massa*. Paz e Terra.
- Cartier-Bresson, H. (2015). *Ver é um todo: entrevistas e conversas, 1951 – 1998*. Edição organizada por Clément Chéroux e Julie Jones. Gustavo Gili.
- Cevasco, M.E. (2001). *Para ler Raymond Willians*. Paz e Terra.
- Fischer, E. (2007). *A necessidade da arte*. LTC.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume.
- França, V. A. (2016). *Curso básico de Teorias da Comunicação*. Autêntica Editora.
- Freitag, B. (1986). *A teoria crítica*. Brasiliense.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Levi-Strauss, C. (1987). *Mito e significado*. Edições 70.
- Lima, V. A. (2001). Breve roteiro introdutório ao campo de estudos da Comunicação Social no Brasil. In V. Lima (Orgs.), *Mídia: teoria e política*. Perseu Abramo.
- Morin, E. (2011). *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Cortez; UNESCO.



## **PARTE 2 - ARTE AUDIOVISUAL**



# **DE MESTRE ARTESÃO PARA JOVENS CINEASTAS: UMA CORRESPONDÊNCIA DE MARTINS MUNIZ PARA ESTUDANTES DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

*Maykon Rodrigues dos Anjos<sup>1</sup>*

Quando Alice Fátima Martins (2017) buscou compreender a capacidade do cinema em estabelecer aprendizagens, cujas projeções de filmes deflagraram momentos efetivos e demarcaram acesso à emoções de espectadores desde as sessões públicas no final do século XIX, indagou a posição dessa arte em consolidá-las experiências de vida bem como pedagógicas.

Alguns depoimentos compartilhados por artistas à autora (A. F. Martins, 2017) enunciaram a potencialidade narrativa, as relações humanas coletivas nas projeções fílmicas e nos debates, oportunidades de

---

1. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás - FAPEG. [maykonrodrigues@discente.ufg.br](mailto:maykonrodrigues@discente.ufg.br)

encontro com as próprias identidades, sobretudo, demarcando memórias e afetos durante a infância. Não obstante, essas manifestações ajudaram a cultivar, mais tarde, suas próprias experimentações no cinema e no audiovisual transpondo aprendizagens na condição de artistas. Em suma, os encantos pelo cinema flutuam entre as histórias contadas e as aventuras pelas salas de projeção.

Se considerarmos a escola como lugar oportuno de aprendizagens sensíveis e diversificadas, que coincida com experiências estéticas na companhia de estímulos imaginários e expressões imagéticas, talvez seja espaço para propor e experimentar potencialidades quanto as descritas acima. Nessa perspectiva escolar, não se opõe à concepção desejada pelo professor Fernando Hernández (2011) lançadas à educação nas artes visuais e sublinhadas na cultura visual: escola com finalidade de superar conteúdos pedagógicos estritos e referências artísticas canônicas, mas em direção a capacidade crítica de estudantes sobre o mundo perfazendo o diálogo, processos de aprendizagens que estabeleçam sentidos através do olhar e do lugar de estar, valorizando as relações humanas e superando as hierarquias entre estudantes e docentes.

Não obstante, o autor prima por uma escola que possa ser um “lugar onde todos e todas encontrem e projetem seu desejo de conhecer e transformar a realidade” (Hernández, 2011, p. 46); cujas mudanças culturais e representações dos sujeitos infantis e juvenis possam ser observadas e mediadas, considerando a influência que os novos aparatos tecnológicos “vem adquirindo na produção, distribuição, armazenamento e relação com as imagens” (2011, p. 38). Essas abordagens propõem perspectivas de educação com práticas artísticas que partem do nosso lugar para encontrar outras histórias que nos chegam e cruzam com

nossas próprias, sugerindo aprender conosco e com os outros, enredando narrativas onde “consequimos outras formas de diálogo que não nos excluem, nem nos colocam em uma posição subordinada de não saber” (2011, p. 41). Não por acaso, práticas artísticas encontrariam na escola arranjos de saber e aprender baseadas na experiência.

Dedicando-se entender o lugar da experiência no mundo, a professora Adriana Fresquet (2017) tão logo salientou a renovação da infância humana o recinto fundamental como circunstância. A autora fala em experiência quando observa a tendência do desaparecimento da infância na sociedade atual. Essa infância à qual se refere, não natural mas histórica e cultural, infância que se dissolve no capitalismo condicionando a produzir e consumir, estaria a encarar uma solidão agonizante na falta de “diálogo, de espaço e de tempo para brincar” (Fresquet, 2017, p. 6). Portanto, estaríamos “lutando por sobreviver e de adultos solitários que precisam voltar para a pátria da infância em busca de experiências e caminhos” (2017, p. 14). Para a autora, a vivência com o cinema resgataria no adulto a sua infância através de experiências estéticas, esta última no sentido grego da palavra cujo significado é sensação.

Se avaliarmos, então, quando “trata-se de pensar a experiência do cinema alinhada com a infância, uma infância desejosa de fazer experiências para fazer o mundo” (Fresquet, 2017, p. 4), qualquer uma dessas proposições parece evocar o cinema na escola. Se Hernández (2011) nos convida a pensar em projetos escolares que possibilitem experiências para transgredir e criar, requereria evidenciar um outro sentido que Fresquet (2017) elege sendo a imaginação um caminho para a educação aproximar-se da experiência. Seria de fato uma via à

aprendizagem ao passo que a “imaginação como base de toda atividade criadora manifesta-se em todos os aspectos da vida cultural, artística, científica e técnica” (Fresquet, 2017, p. 12).

Marcelo Henrique da Costa (2018), professor de cinema, propõe discussões investigativas sobre a experiência de fazer filmes na escola, construindo narrativas, produzindo sentidos, criando imagens com aparatos móveis, experienciando novos conhecimentos, sugerindo abrir caminhos para a alteridade. Estudantes estariam enredados num processo de espectador e produtor. Com efeito, outros modos de aprender se constituiria no qual experimentar exigiria “o desejo de se lançar ao desconhecido, ao campo coberto pelas brumas da inquietação e da incerteza, já que são intrínsecas à natureza da experimentação” (2018, p. 200). Assim, demandaria “partir da experiência na escola para que todo o potencial pedagógico intrínseco no cinema possa ser ativado” (2018, p. 196). Cinema e escola convidam performar, nas dinâmicas do mundo pós-moderno, uma dança indissociável, simbiótica, no estado das experiências, de aprendizagens coletivas e, sobretudo, subjetivas ao contemplar a imaginação enquanto desenvolvimento da infância em curso, ou renovação da infância perdida.

## **Jovens Cineastas**

Há algum tempo estamos investigando as manifestações do cinema e da educação mais de perto. Em 2021, propusemos uma disciplina de cinema em uma escola de período integral da rede pública de ensino de Goiás. Foi a segunda edição do projeto Jovens Cineastas, desenvolvida no Centro de Ensino em Período Integral Nova Cidade

(CEPI Nova Cidade), durante o segundo semestre daquele ano na cidade de Aparecida de Goiânia.

Partimos da premissa de desonerar tecnicamente o modo de produção audiovisual, desarticulando as etapas clássicas de se organizar e criar filmes em sala de aula. Propomos enfoques nas relações de amizades construídas durante o processo criativo em detrimento de teorias quiméricas, apropriando-se das tecnologias móveis de captura de imagem e som no desenvolvimento de obras sem custos financeiros, mas subsidiadas com afeto e parceria mútua. Sob o formato de disciplina eletiva, nossas atividades na escola foram parte da pesquisa de mestrado intitulada “Jovens Cineastas: Montagem Audiovisual, Arte e Cotidiano na Escola”, em curso atualmente, orientada pela Profa. Dra. Alice Fátima Martins, no Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Com uma turma de estudantes do Ensino Médio, nos concentramos a encurtar o caminho para a produção de filmes e simplificar o processo criativo audiovisual destituindo-se de termos técnicos, priorizando a aprendizagem com construção artística baseada em único conceito central, a montagem cinematográfica. Diante disto, buscamos responder à pergunta: de que modo, por que e como a montagem cinematográfica seria personagem responsável nas instâncias pedagógicas do cinema na escola? Isso nos possibilitou apresentar novas experiências a estudantes com o cinema que não necessariamente precisasse condensar seus filmes ao roteiro literário de antemão, mas, em contrapartida, narrativas construídas de/com/pelas imagens. Como essa mudança na abordagem criativa alcançaria outras tonalidades pedagógicas com o cinema?

A disciplina foi perfazendo outras zonas, habitando o universo contemporâneo saturado pelas imagens, estas que ocupam os modos de expressão e parte significativa da cultura na pós-modernidade, mas não estranho para jovens estudantes. Suas vivências – comumente registradas, visualizadas, montadas, interpretadas, distribuídas, construídas visualmente em miríades de imagens – desempenharam relevante acervo de se aprender e experimentar na escola. E aqui lembremos Paulo Freire (2019) quando dizia que o saber reside na invenção, reinvenção, na relação com o mundo; cuja dialogicidade também envolveria um esforço igualitário entre estudante e docente na disponibilidade de aprender. Nesses trilhos, a vida cotidiana e identidades de estudantes foram relevantes para o desenvolvimento da disciplina. Adicionando a imaginação, essas imagens foram ressignificadas, compondo outros sentidos, abrindo espaço para suas emoções, saberes próprios, desejos, sonhos de vida.

Durante a condução das aulas, nas etapas iniciais de preparo para a produção audiovisual estudantil, revisitamos a história do cinema até os contextos em que se instituiu a montagem cinematográfica. Em determinado momento da disciplina, o período histórico no final do século XIX intitulado pela autora Flávia Cesarino Costa (2005) como Primeiro Cinema, ainda que considerado importante para a formulação da ideia de montagem e do corte de planos cinematográficos, aqueles inventores, artistas europeus e estadunidenses tidos como protagonistas no desenvolvimento do cinema (em detrimento de outros e outras desconsiderados pela história) pareciam estar distantes da realidade que estávamos inseridos. Enquanto aproximava-se do conceito onde queríamos chegar para o desvelamento da linguagem cinematográfica,

todavia acreditávamos causar involuntariamente um afastamento da proposta de estudantes se identificarem como potenciais cineastas contadores de histórias.

Nestas turbulências breves que cruzamos para chegar ao outro lado no percurso pedagógico, residem furtivos corredores de questões contemporâneas que podem ser selecionadas e postas em discussão sobre as tradições do passado em conflito com as perspectivas do presente, quando Frederic Jameson (2006) traz o histórico sujeito individual, a genialidade e o talento do artista singular, irrelevantes para o pensamento atual. O abandono da estética clássica em que o artista de estilo único e o domínio do inovador não cabem nos conceitos culturais do presente porque são, para o autor, oriundos de raízes do capitalismo competitivo baseados no individualismo burguês e hegemônico. Estendemos essa argumentação para uma arte excludente de matriz europeia a qual detinha meios próprios de legitimação baseadas em posição social, acesso a espaços formais e o domínio de recursos capitais e técnicos para produção e circulação das obras; a corrida pela invenção do cinema através dos equipamentos técnicos diz muito a respeito disso, por exemplo. Esse “dilema estético”, por assim dizer à maneira de Jameson, reverbera por labirintos de provocações levantadas sobre a noção tradicional da arte sustentadas afincadas em sala de aula atualmente, como: por que, até que ponto e o que se poderia ter de contribuição ou críticas em relação à história da arte na abordagem artística escolar continuamente?

Embora não tenhamos condições para debater estas questões neste trabalho, cabe argumentar os deslocamentos provocados com a virada cultural (embora não signifique rompimento com a modernidade em sua totalidade), as próprias mudanças iniciadas na arte contemporânea,

por exemplo, sobretudo na revogação da ideia de artista irretocável da alta cultura e na arte sacramentada – problematizando quem produz, quem legitima, questionando a própria natureza da arte –, como ressalta Marilda Oliveira de Oliveira e Vanessa Freitag (2008). Reflexões sobre a circulação de obras fora dos espaços e circuitos formais como museus e galerias foram ganhando forças para lugares cotidianos próximos do público, incluindo maior participação e intervenção popular; outras linguagens para além da pintura, escultura e desenho adicionaram expressões produzidas com materiais e objetos comuns da vida diária, transformadas em arte.

No início do século XXI, o cinema passou por mudanças técnicas na produção e reprodução de filmes, e a transição da imagem e som analógicos para o digital abriu possibilidades de pessoas alheias à indústria cinematográfica experimentarem o audiovisual, algo que o dito “cinema de arte” já vinha fazendo no âmbito das câmeras portáteis, mas ainda requeria investimento financeiro de tecnologia digital que não alcançava as classes populares, escolas e universidades em demasia. Com a chegada dos aparatos móveis, a democratização do acesso popularizou novas produções entre entusiastas, com ou sem experiência, e coletivos de cinema agregada à experiência de exibição e difusão da internet.

A transição da película para a imagem digital na primeira década deste século e a crescente sobreposição das tecnologias digitais no cinema é um dos reflexos, segundo Erick Felinto (2006), dessa possível tendência da produção cultural contemporânea de hibridismos de formas, gêneros e conteúdos narrativos. Esse cenário estaria desafiando até mesmo a hegemonia filmica de hollywood com a rápida ascensão de



mídias e tecnologias digitais como videogames, o entretenimento local e as novas práticas artísticas. Para Felinto, nessa perspectiva, ocorre uma tendência de muitas possibilidades de linguagens com o cinema digital; aqui correlacionamos algo similar no movimento artístico contemporâneo, mencionado anteriormente, seguido pelas transformações culturais provocadas durante os anos 60 na pluralidade dos espaços de exposição de arte bem como dos processos artísticos em diferentes materiais e linguagens. Não somente, a ruptura com a produção, distribuição e exibição do cinema analógico gerou, no decorrer de sua transição, críticas e debates sobretudo de alguns realizadores conservadores sobre uma suposta descaracterização de um cinema genuíno, em outras palavras, o risco de o cinema deixar de ser entendido enquanto cinema (clássico).

Discussões estas como “isso é cinema ou não é cinema” ou “aquilo é arte ou não é arte” são fronteiras que a cultura visual enquanto orientação epistemológica deseja atravessar, emaranhar, desvanecer, “buscando problematizar as bases sobre as quais se assentam as produções, veiculações e processos de legitimação das artes e das visualidades contemporâneas” (A. F. Martins, 2021, p. 239). Fronteiras e delimitações assim apenas servem para reafirmar posições de poder cujas tradições foram herdadas do colonialismo, e aos interesses econômicos, excluindo quem não se alinharia aos seus estatutos ou não fosse legitimado pelo elitizado sistema da arte (A. F. Martins, 2021).

Esses regimes são conflitados pelos próprios fluxos cambiantes da cultura em si mesmo. Raimundo Martins (2008) pontua, por exemplo, os deslocamentos de fronteiras culturais, miscigenações estéticas e as diversidades de imagens, sons e movimentos nos tempos atuais, “destacando o modo como manifestações de origens e significados distantes

podem ser enfocadas em diversos suportes, em complexas narrativas de colagem ou bricolagem” (2008, p. 26). Assim, a ação criadora, incluindo as manifestações consideradas não-arte, vincula estratégias de resistência, e transgredir perfaz os fazeres artísticos como potência transformadora (A. F. Martins, 2021). Essencialmente, no campo da cultura visual entrecruza também as manifestações artísticas em locais não-formais, nos cotidianos das pessoas e nos tecidos sociais (A. F. Martins, 2021). Aqui a pesquisa de mestrado Jovens Cineastas se situa.

Aprender, ensinar, pesquisar, carregam oportunidades dialógicas recíprocas num arranjo que saltaram experiências, redes de encontros e interações nas orientações da pesquisa. Por entre essas gradações onde ora nos encontramos ora nos desafiam, nos situam, nos movem, foram evidenciados laços fraternos e compartilhamentos de saberes. Assim, não chegamos a lugar algum sem parcerias. Nesses percursos, a orientadora da pesquisa mediou uma intersecção entre duas “escolas” de cinema.

Era pandemia e as aulas no CEPI Nova Cidade aconteciam em modalidade híbrida de ensino, isto é, encontros presenciais e remotos paralelamente na mesma turma. Através de Profa. Alice, um cineasta local nos convidou para visitá-lo, e este pesquisador foi à sua residência, representando seus jovens estudantes, para compreender o trabalho do artista à frente de seu coletivo de cinema. O encontro ocorreu em segurança, num momento em que o avanço da vacinação contra o coronavírus possibilitou a conversa presencial, ainda que com cuidados projetados, como uso de máscara facial e distanciamento, mediante as altas taxas de contágio vigentes naquele momento. Em suma, o projeto Jovens Cineastas, portanto, se encontrou com o “Sistema CooperAção Amigos do Cinema”.

## Mestre Artesão

Tendo fundado o seu próprio cinema-escola para aprender fazendo filmes, o cineasta Martins Muniz atuou por anos conduzindo seu coletivo “Sistema CooperAção Amigos do Cinema” (A. F. Martins, 2019). Viabilizando inúmeras obras audiovisuais goianas construídas com poucos recursos, em espaços quase sempre localizados fora do circuito da arte, o modo de trabalho conduzido pelo grupo é definido como cinema artesanal, advindo diretamente de seus contextos e experiências de mundo. Transitaram do cinema analógico ao digital, acompanhando as transformações do cinema, fazendo parte delas.

Ao aprender com o cinema desde muito cedo assistindo filmes nos anos 50 em salas de projeção durante a infância, Martins Muniz se descobriu e se tornou artista se propondo a experiência do fazer para aprender sobre o cinema. Antes de assumir as atividades no coletivo, teve seus primeiros contatos com o cinema trabalhando com o manuseio de películas em laboratórios de fotografia e salas de projeção em Goiânia (A. F. Martins, 2019). Mais tarde, se viu operando câmeras cinematográficas com capacidade de registro de imagens em películas de 16mm e 35mm. Durante anos mobilizou entusiastas, curiosos, amigos e artistas para compor o Sistema CooperAção Amigos do Cinema e elaborar seus universos imaginários. As criações artísticas do coletivo operam em obras do drama à comédia, da ação ao documentário, do sertanejo ao fantástico. Em seu livro, *Outros Fazedores de Cinema* (A. F. Martins, 2019), Alice Fátima Martins explica Muniz, isto é, o mestre artesão – como afetuosamente se refere a ele – através da compreensão de montagem:

A identificação da montagem como elemento capaz de interligar as articulações nos diferentes afazeres dos trabalhos artísticos contribui para compreender o percurso de Martins Muniz ao longo de sua atuação profissional como artista múltiplo, senhor de plurais fazeres, em trânsitos intensos entre o teatro e o cinema, com travessias pela publicidade, escolas de samba, muitas carpintarias de cenas, cenários, dentre outras atividades. (2019, p. 114)

O modo de trabalho conduzido pelo cinema-escola reúne pessoas com ou sem experiência, que queiram fazer parte da fábrica de inventar e contar histórias. Exercem esse ofício sem a chancela das instituições legitimadoras e burocráticas, acadêmicas, corporativas, ou vislumbra-se pretensões de ocupar o circuito comercial das grandes salas de cinema. Encontram na arte da produção de filmes, com ou sem orçamento, o acesso de seus membros e da comunidade “a histórias possíveis de serem contadas pelo cinema, histórias que dialoguem com as suas próprias, nos quais possam encontrar pontos de reverberação de suas visões de mundo” (R. Martins, 2019, p. 119).

Acrescenta-se que oportunizaram a integração de quaisquer pessoas interessadas, ou curiosas que sejam, a desempenhar participação no Sistema CooperAção Amigos do Cinema alternando entre diferentes papéis criativos e colaborando com técnicos e profissionais sob o eixo comum que move o grupo: a paixão pelo cinema. Nesse sentido criam e reforçam relações de amizades. E Martins Muniz converge a capacidade de organizar, reunir pessoas no grupo, bem como habilidades de um contador de histórias em “escolher locações, recortar enquadramentos, escrever roteiros, desenhar meticulosamente *storyboards*, editar, montar” (A. F. Martins, 2019, p. 117). Essa cadeia de experimentação prática e

manual pautada por características de oficinas no palco das descobertas, oportunidades, trocas de saberes e reuniões criativas constituiu uma referência cara a esta pesquisa.

Era um dia de sol claro naquele sábado de 18 de setembro, desfecho do inverno. Sr.<sup>a</sup> Vagna Luiza Muniz nos recebeu na residência da família e nos apresentou ao seu esposo. Martins Muniz já nos aguardava. O casal estava imunizado contra a COVID-19. A pandemia era um dos motivos que afastava Muniz das produções cinematográficas, suspendendo suas atividades num momento em que já lutava contra complicações de saúde. Mas o cineasta transbordava arte e criatividade. Passamos aquela tarde conversando sobre cinema, compartilhando experiências, aprendendo com ele. A turma da disciplina Jovens Cineastas, o motivo da visita, foi apresentada ao casal por meio de fotos. Muniz observava com atenção. Vagna Muniz, interessada, sorria com os olhos.

O conceito central da disciplina como metodologia pedagógica, a montagem, era especialidade do mestre artesão. Além disso, a cordialidade de Muniz nos levou ao seu armazém de sonhos, o galpão onde ele “forja objetos, seres animados, cenários, é um lugar construído por ele, um lugar de produção do (seu lugar no) mundo” (A. F. Martins, 2019, p. 116). Também encontramos as câmeras analógicas de filmes guardadas com carinho e cuidado. E depois visitamos o seu estúdio de pós-produção onde guardado estava seu computador de edição e outra notável coleção de câmeras fotográficas analógicas, cinematográficas e projetores de filmes em película. Muniz nos contou histórias de como era trabalhoso gravar e montar filmes no passado.

Por outro lado, Martins Muniz se via interessado na digitalização e na facilidade de produção de imagens; cuja modernidade proporcionava

um maior número de pessoas produzindo e assistindo filmes. Não havia nele um conservadorismo ou preciosismo nos modos tradicionais de se realizar cinema, mesmo tendo participado de parte desse contexto histórico. Para o mestre artesão, era caro e trabalhoso a captura de filmes em películas; vislumbrava as possibilidades do telefone celular como câmera pela simplicidade na operação e a democratização de acesso comparado aos custos do cinema clássico.

Mesmo longe dos bastidores e produções durante a pandemia, em sua residência o mestre artesão desenhava *storyboards*, compunha narrativas para o cinema e o teatro, imaginava universos ficcionais e personagens. Conjurava o cinema mesmo quando não havia condições de exercê-lo com o Sistema, naquele momento de pandemia. À luz da crise epidemiológica que instituiu o fechamento de salas de cinema e a interrupção momentânea de algumas produções artístico-culturais, no subterrâneo destes sistemas da arte se reuniram duas distintas comunidades em suas respectivas posições de existência: a escola-cinema de amigos, com regularidade em fabular narrativas imaginárias já consolidadas sob a liderança de Martins Muniz, e a disciplina escolar de jovens aprendizes e entusiastas, recém reestabelecida em processo de encontrar sentidos com o cinema.

As comuns condições subsistentes de produção conciliaram uma união de experiências e trocas de resistência. Uma película de filme pertencente ao mestre artesão foi endereçada a estudantes do projeto Jovens Cineastas, uma correspondência em forma de presente. Inicialmente, restituiria parte do conceito de montagem cinematográfica da disciplina em sala de aula; entretanto, mais tarde, veio a sugerir o que podemos conjecturar aqui ser uma correspondência de muitos significados.

## **Uma Correspondência de Martins Muniz para Estudantes de Cinema e Audiovisual**

A turma de jovens estudantes do CEPI Nova Cidade ficou envolvida durante a breve apresentação da carreira de Martins Muniz. Em sala, ouviram histórias da visita ao cineasta e a sua colaboração com a disciplina, sobretudo as aprendizagens artísticas baseadas em habilidades práticas do Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Mostramos DVDs de filmes que recebemos de presente do casal, sendo as películas de filmes motivos de estudos à parte durante a aula. Não somente, este artefato inauguraria o eixo seguinte do conceito de montagem na pesquisa.

Tomada pela evolução do suporte fotográfico a partir de 1880, indica Caio Paganotti (2016), o desenvolvimento da celuloide e do nitrato de celulose, a película de filme, foi popularizada pelos laboratórios Kodak, companhia fundada por George Eastman. Tornou-se acessível e prático o processo fotográfico para o público. Foi na última década do século XIX que se universalizou o uso desse tipo de suporte no tamanho de 35mm e o uso de filmes flexíveis. Do cinematógrafo dos irmãos Lumière adiante, a película de filme passou a ser usada na indústria cinematográfica para captura e projeção de imagens até o fim do século XX, sendo substituída pelo suporte digital.

A ideia de cinema esteve por muito tempo sob a convenção da película como concepção estética formal e controle de produção fílmica bem como da projeção nas salas comerciais de cinema. Essa hegemonia incidiu inclusive sobre a (in)capacidade de convergência com a educação pelos elevados custos financeiros. Silva (2012) verifica uma iminente ascensão de escolas de cinema na graduação, por exemplo, impulsionada

pela virada da tecnologia digital agregada à diversificação de suporte nos processos de produção e manipulação de imagens e sons.

Nos dias atuais vem sendo cada vez mais raro encontrar películas de filme disponíveis. Muniz enviou um pouco de suas últimas unidades restantes. Ao serem recebidas em sala de aula, foram lidas, analisadas, estudadas por estudantes. Dimensões, extensões, sequências e frames (fotogramas). Pedacos foram compartilhados, tasteados, visualizados. E a ideia de montagem cinematográfica pela perspectiva do corte de filme, caracterizada. Se, em seguida, ao avançarmos nas aulas da disciplina representou uma transição, uma também virada para a esfera digital – onde estudantes se reconheceram finalmente como cineastas –, apenas compatibilizou com a condição efêmera dessa matéria analógica em sua própria trajetória no cinema. Uma travessia que Martins Muniz inclusive realizou durante a sua carreira produzindo. O real alcance estético que aqui nos interessa veio mais tarde numa compreensão de significados voluntários: um artefato a ser subvertido, transcendido simbolicamente no campo da produção, das relações estéticas, econômicas, resvalando na experimentação.

Daí a tarefa política, primeiramente, da ideia de profanação do sagrado, quando Agamben (2007) escreveu sobre a separação que o poder – seja no sentido ritualístico, religioso ou capitalista, ou quer outro que seja, ao seu modo – exerce em relação às coisas, lugares e instâncias tomadas como sagradas. Essa esfera divina, de que se é consciente também do rito, somente seria restituída ao uso comum das pessoas através da profanação. Se a correspondência do Mestre Artesão queira ser compreendida pela perspectiva de se destituir o artefato ritualístico, ou seja, o formalismo tradicional e culto à produção cinematográfica,



talvez seja uma oportunidade de restituir, isto é, devolver o cinema ao seu (re)uso livre na escola. Reivindicá-lo-ia do risco de ser entregue ao consumo destrutivo, cujo sentido este último seria, segundo o autor, à semelhança do capitalismo, algo que deslocaria o uso para o inalcançável, impossível. Na possibilidade de um novo uso, assim, a profanação do canônico transcende o cinema para outros lugares, outros modos de fazer e narrar histórias, híbridas linguagens e suportes ante as pré-estabelecidas; tecendo experiências sensíveis que entrecruza com assistir e produzir filmes pelas dimensões das descobertas: as relações estéticas com o cinema em vias do sentir, cuja essência aproxima-se do ângulo proposto por Fresquet (2017).

Partindo desta perspectiva etimológica da palavra estética, ou seja, dos sentidos, das sensibilidades, Martins (2019) analisa outros multiformes caracteres estéticos, filosóficos e artísticos, apreendidos em sua pesquisa; se relaciona com as interpretações estéticas tendo finalidade o cinema, onde se recusa os valores atribuídos a arte, no sentido de juízo de valor, reconhecendo as dinâmicas de poder ao lidar com o belo. Sabendo das tradições europeias ligadas a beleza, preferencialmente pelas raízes iluministas universais ainda presentes nos sistemas da arte e no culto a forma historicamente e culturalmente construídas, a autora se situa em outros territórios estéticos ao analisar os trabalhos de alguns cineastas, incluindo Martins Muniz e o grupo fraterno da qual faz parte. A pesquisa reconhece como uma estética a experiência que transita nas criações capazes de alcançar a sensibilidade, sejam elas artísticas ou não, mas está em ressonância com sujeitos, realidade, e a relação com o outro sempre em trocas e aprendizagens conjuntas. Essa mudança no modo de ver é uma tomada de posição política, questionando as etiquetas e

padrões estéticos, localizando-se para além do bem acabado, sugerindo outros modos de fazer imbricados de possibilidades e experimentação, sempre coexistindo no saber.

Mas se é translúcido a subversão do artefato analógico especialmente no aspecto formal e culto da forma estética, a prática artística que encontra na ascensão dos aparatos digitais uma alameda de possibilidades, portanto, escapa para uma experimentação como modo de criação nos coletivos e escolas sem reprimir as possibilidades de erro. Principalmente quando a repressão é o risco financeiro. Uma vez que Martins Muniz compartilhou conosco sua posição otimista sobre o telefone celular na produção audiovisual, o fez consciente de um lugar onde o Sistema CooperAção Amigos do Cinema estava localizado: numa modalidade de produção de filmes em parcerias colaborativas com poucos (ou nenhum) recursos. Enquanto, no passado, errar custava recursos monetários conforme se filmava e montava filmes em película mediante altos custos desse tipo de material, superado esse momento, agora a burocracia perde espaço para a experimentação. O erro passa a fazer parte deste cardápio, e os riscos financeiros dão lugar às possibilidades.

A película encaminhada à classe de estudantes como correspondência lacrou as doutrinas canônicas ao passado, cuja mensagem subjetivou uma destituição das hierarquias construídas no cinema, desintegra seus valores estéticos. O que restaria deste artefato? A ideia de cinema como pedagogia que queríamos levar para a escola não cabia nos materiais, equipamentos e suportes cinematográficos. Esse superlativo se compôs da estética em experiências, das relações humanas e experimentação híbrida sem demarcadores formais e estilos pré-definidos. Conectamos modos de fazer cinema do passado para promover

uma reflexão na compreensão de cinema atual e impulsionar outras aprendizagens na produção de filmes com telefones celulares. Nessas vicissitudes, comparecemos em afeição ao contraditório, não mais encontros e desencontros quanto ocorre em um mundo contemporâneo onde tudo é mutável.

Pareceu-nos uma oportunidade política de resgatar o cinema como entidade popular e recalculer a rota pedagógica na disciplina, partindo dos coletivos sociais, para comparecer em expressões inventivas de estudantes em suas vivências cotidianas. Marx (1998) resumiu a sociedade capitalista enquanto uma conversão do sentimentalismo e das relações familiares em relações monetárias, território em que a arte excludente reivindicou para si (além das estruturas de controle, de poder e colonialismo) com a autenticidade, originalidade, valor estético e exaltação do autor individual. Com Agamben (2007), a profanação das doutrinas canônicas e sagradas se figura como uma possibilidade de reprogramar essas finalidades para o puro meio, ou seja, emancipar as relações das coisas de seu objetivo final para um meio sem fim; então “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (2007, p. 67).

E no cinema, tentamos estimular no projeto Jovens Cineastas alguma fagulha de humanidade remanescente neste fragmentado mundo na pós-modernidade. O Sistema CooperAção Amigos do Cinema, em alguma medida, sugere evocar um retorno à infância em seu círculo de familiares e amigos. Suas atividades são pautadas pela imaginação ao passo que aprendem fazendo e descobrindo, remetendo às primeiras experiências da vida. Em sala de aula, no CEPI Nova Cidade, entre trocas e correspondências, entre encontros com o outro e com o mundo,

buscamos reafirmar (e talvez resgatar) a infância na juventude estudantil ante ao risco de perde-la para as exigências do capitalismo. Superar a película de filme, cercados de parcerias com a escola, Martins Muniz e a orientadora da pesquisa, para transgredir e criar (Hernández, 2011) foi um importante referencial para jovens estudantes se tornarem, em seguida, jovens cineastas.

## Referências

Agamben, G. (2007). *Profanações* (1a ed.). Boitempo.

Costa, M. H. da. (2018). *Olhares móveis: Narrativas audiovisuais, aparatos móveis e experiências cartográficas* [Tese, Universidade Federal de Goiás]. <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9066>

Costa, F. C. (2005). *O Primeiro Cinema. Espetáculo, Narração, Domesticação* (1a ed.). Beco do Azogue.

Felinto, E. (2006). Cinema e Tecnologias Digitais. Em F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (7a. reimp. ed., p. 432). Papirus Editora.

Freire, P. (2019). *Pedagogia do oprimido* (80a ed.). Paz & Terra.

Fresquet, A. (2017). Cinema, Infância e Educação. *30a Reunião da ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. [http://30reuniaio.anped.org.br/grupo\\_estudos/GE01-3495--Int.pdf](http://30reuniaio.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3495--Int.pdf)

- Hernández, F. (2011). A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. Em R. Martins & I. Tourinho (Orgs.), *Educação da Cultura Visual: Conceitos e Contextos*. UFSM.
- Jameson, F. (2006). *A Virada Cultural*. Civilização Brasileira.
- Martins, A. F. (2017). Sobre aprender com o cinema. *Revista Digital do LAV*, 10(2), 6-16. <https://doi.org/10.5902/1983734828783>
- Martins, A. F. (2019). *Outros fazedores de cinema: Narrativas para uma poética da solidariedade* (1a ed.). Zouk.
- Martins, A. F. (2021). Cultura Visual, Arte, Educação e Outros Arrebatamentos. Em R. M. M. Furtado (Org.), *Pensar o Ver: Perspectivas estéticas e possibilidades formadoras* (pp. 239–253). Editora Mercado de Letras.
- Martins, R. (2008). Das belas artes à cultura visual: Enfoques e deslocamentos. Em R. Martins (Org.), *Visualidade e Educação* (pp. 25–35). Funape.
- Marx, K., & Engels, F. (1998). *Manifesto Comunista* (Á. Pina & I. Jinkings, trans., 1a ed.). Boitempo.
- Oliveira, M. O. de, & Freitag, V. (2008). A produção contemporânea como espaço de conflito no ensino de artes. Em R. Martins (Org.), *Visualidade e Educação* (pp. 117–129). Funape.

Paganotti, C. (2016). *Evolução e revolução do suporte fotográfico* [Dissertação, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-07032017-120859>

Silva, L. R. (2012). *O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual* [Tese, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.27.2012.tde-10052013-162929>

# A REPRESENTAÇÃO DA POLÍCIA NO PRIMEIRO CINEMA

*Bruno Alves da Silva<sup>1</sup>*  
*Vicente Gosciola<sup>2</sup>*

O primeiro cinema, ou o chamado cinema de atrações, termo cunhado por Andre Gaudreault e Tom Gunning, trata das primeiras experiências cinematográficas datadas de 1895 a 1905 (Gaudreault & Gunning, 2006). Este cinema inicial possui características muito particulares, mesmo sendo um cinema ainda em formação e não tendo testado o seu maior artifício que o consolidou como sétima arte: a montagem. Era um cinema que trabalhava com temas populares como atrações de feiras, circos, mágicas, piadas e dança usando de quadros fixos, geralmente com apresentações de variedades da época executadas por artistas diante da câmera estática. Apesar de um certo amadorismo, esses

- 
1. Mestrando em Comunicação e Graduado em Cinema, ambos pela Universidade Anhembi Morumbi. [alvesbruno1990@gmail.com](mailto:alvesbruno1990@gmail.com)
  2. Doutor em Comunicação, Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi. [vicente.gosciola@gmail.com](mailto:vicente.gosciola@gmail.com)

filmes possuem construções que, se analisadas e vistas com uma maior atenção. São peças audiovisuais que nos passam conceitos artísticos interessantes e também nos trazem uma visão arqueológica (Elsaesser, 2016) das produções da época por meio dos assuntos abordados naquelas atrações. Outro ponto de interesse neste tipo de espetáculo é o início das migrações e imigrações aos grandes centros urbanos, o início da vida nas cidades modernas, criando um novo público e novas situações para este espaço. Ben Singer, analisando o início da vida na cidade e as atrações daquela época, cita Kracauer na seguinte observação sobre os espetáculos modernos:

Kracauer, escrevendo em 1926, argumentou que os divertimentos baseados na “distração” – isto é, em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas – eram “expressivos ... como um reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo”. “A plateia se reconhece”, observou, “na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada na sequência fragmentada de esplêndidas impressões... Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas”. (Singer, 2004, p. 115)

Este artigo, através da análise de alguns desses filmes do primeiro cinema e uma contextualização histórica da polícia moderna, irá analisar a figura da polícia representada nas histórias contadas pelas películas e como elas retratam as vivências das cidades naquele momento, trazendo consigo expressões de assuntos, de conhecimentos e de gosto popular.

## **Heroicização e Ironia à Figura Policial**

A imagem de policiais criada pelos os filmes populares modernos do *mainstream* ocidental, geralmente nos apresenta uma figura imponente



com poderes fornecidos pelo estado, fazendo deste personagem um herói, com chavões e pastiches que nos lembram personagens famosos no cinema *blockbuster* contemporâneo, tais como Capitão Nascimento, J. J McQuade, Marion “Cobra”, John McLane e até policiais robôs como o Robocop. Todos esses personagens trazem inteligência, força, imponência, poder, superação e organização em suas estratégias de combate a criminosos, mafiosos ou terroristas, resolvendo diversos problemas através de ações organizadas efetivas e violentas, dando um tom heroico e salvador a estes protagonistas.

Esse ideário de policial foi ganhando corpo no cinema através dos tempos, com a transição do primeiro cinema -que trabalhava com assuntos mais populares como piadas, danças, números de mágica e outras atrações providas de diversas áreas lúdicas da cultura popular do fim do século XIX e início do século XX-, para o cinema narrativo -que, a partir da montagem, começou a criar obras com maior conversação imagética com o público, roteirizando narrativas lineares com começo, meio e fim, adição de intertítulos e o uso de referências a obras da literárias nos roteiros trouxe novas construções as histórias dos filmes. Sem contar o fato de ter alcançado um novo público pertencente às classes com maior poder aquisitivo e ligados à burguesia, antes não tão interessada nos espetáculos de cinema em *vaudevilles*<sup>3</sup>, estes frequentados em grande parte pelas classes populares. Com essa nova fase narrativa do cinema e seu foco em transferir histórias da literatura para as telas, vemos um maior apelo moral às narrativas que trazem consigo valores,

---

3. Casas que se apresentavam diversos tipos de espetáculos inclusive filmes de atrações.

tradições e costumes da burguesia advindas dos romances literários, entre eles o romance policial.

Casas que se apresentavam diversos tipos de espetáculos inclusive filmes de atrações. O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo. (Arlindo, 1997, p. 98)

Essa construção narrativa de valores burgueses não era a temática principal nas histórias dos filmes do primeiro cinema. Indo na contramão dessa construção imagética de policiais heróis, algumas obras desses primeiros filmes trazem uma imagem mais arraigada à cultura popular dos agentes do estado. Naturalmente as películas abordam situações do dia-a-dia nas ruas e mostrando pontos divergentes da convivência dessas autoridades com a população nas cidades, usando, geralmente o humor e a ironia para representar as situações filmadas. Como observa Machado, “e no que diz respeito mais propriamente ao conteúdo, os primeiros filmes não só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais” (Machado, 1997, p. 94).

O novo espaço compartilhado da cidade e suas situações diversas, dadas pelas novas formas de socialização entre a população com um número muito maior de pessoas, favorece o aparecimento de diferentes vivências neste espaço. A implementação da polícia nesse momento, iniciando a sua evolução no contexto de patrulhamento das cidades,

resulta em pequenas peças cinematográficas que apresentam um breve panorama das vivências na época.

## **Polícia Moderna**

Na virada do século XIX para o XX, temos mudanças nas políticas das grandes cidades. O maior número de moradores cria novas intervenções em diversos espaços, a segurança pública é um deles. Nesta virada, a polícia tem suas funções aumentadas, de acordo com os novos acontecimentos nas cidades. A polícia que antes fazia serviços públicos, como ligação de postes de energia, cuidados de abrigos para moradores de rua, controles sanitários, controle de tumultos de variados tipos como protestos, greves e insurgências, começou a se dedicar a ações jurídicas e criminais que causaram mudanças ao seu comportamento. Com um controle social mais abrangente do que o anterior, a influência dos agentes da lei sobre as populações se torna mais constante e com maiores embates, confusões e divergências entre os moradores das cidades.

Nesta conjuntura, vemos um caminho para a criação da imagem que as classes populares têm desses agentes da lei naquela época, visto eles serem uma força contrária às suas reivindicações, diversões exacerbadas e pequenos delitos. Como observa Lane, sobre o início da implementação policial nas cidades, “Na maioria desses lugares, o fator que precipitou tal decisão foi muito mais a ocorrência de tumultos populares do que a ocorrência de crimes comuns” (Lane, 2003, p. 17).

Dado esse contexto histórico policial partiremos para a análise de algumas obras do primeiro cinema e analisá-las segundo seu

contexto histórico e suas possíveis conversações com o público alvo daquele momento.

### ***The Arrest of a Bookmaker / Footpads (1896)*<sup>4</sup> de R.W. Paul**

R. W. Paul, realizador deste curta, foi um engenheiro eletricista de cinema que produzia alguns filmes na época, muitos deles com temáticas de eventos na cidade, como dois de seus filmes de 1896, um mostra um passeio de bicicleta pela cidade e o outro uma gincana de corrida de pessoas fantasiadas.

O filme *The Arrest a Boomaker* ou *Footpads* (1896), que é encontrado com esses dois títulos em páginas da *internet*, mostra uma pequena ação de alguns segundos em que podemos notar características diversas. Começando pelos dois títulos que o filme carrega, que nos apresentam distintas visões sobre as ações ocorridas no quadro. Se levarmos ao pé da letra, o primeiro título nos informa a prisão do bookmaker, que se trata de um agenciador de apostas que trabalha com estatísticas e probabilidades de ganho dentro de jogos diversos, uma profissão, de certo modo, ilegal e passível de prisão. Analisando o segundo título vemos outro sentido, porque *footpads* é um termo usado para ladrões de rua que efetuam roubos a pedestres. Vemos em quadro a seguinte ação: o *bookmaker* caminha em uma rua de uma cidade inglesa, com um cenário altamente realista, que aparenta ter sido filmado em um espaço público; entram em quadro três *footpads*, agarram o homem e tentam rouba-lo, certamente atraídos pela sua vestimenta, que indicaria sua profissão de bookmaker, algo muito rentável e que envolveria dinheiro e apostas; os

---

4. A prisão do bookmaker ou Ladrões de pedestres.

ladrões entram em uma luta corporal no chão com o bookmaker; então chega um policial tentando impedir o assalto, numa encenação circense de luta que, em seu final, o policial é rendido pelos bandidos que dão continuidade ao assalto.

Os dois títulos servem muito bem para analisarmos o filme, pois trazem informações complementares. Apesar do título original parecer ser *footpads*, pois aparece no letreiro inicial, a informação de se tratar do *bookmaker* nos auxilia a contextualizar melhor a cena e ver um sentido maior, mesmo não expressando a real intensão do seu texto, que seria a prisão do *bookmaker*. Ao vermos um outro filme do produtor chamado *The Derby* (1896) (Vintage Films Channel, 2021), mesmo ano do filme analisado, vemos uma corrida de cavalos onde geralmente ocorrem apostas, isso nos esclarece sobre o interesse do diretor pelo assunto, permitindo fazer uma ponte para a junção de significados. Esboçando um paralelo com outro país da Europa, podemos verificar que a função de bookmaker foi proibida com o passar dos anos:

O governo republicano-burguês da França desencadeou um controle sistemático sobre os jogos de azar a partir de 1891. Proibiu os banqueiros independentes (bookmakers), colocou os hipódromos franceses sob vigilância e deu finalidade social às arrecadações obtidas com a venda de pules e nas loterias controladas pelo Estado. (Gambeta, 2013, p. 261)

Há charges da época, cartuns chauvinistas dos anos 1890, que demonstram policiais em ação, expulsando bookmakers de clubes de hóquei francês, pois pela sua figura contraventora, dada pelos ofícios de sua “profissão”, o jogo era muito criticado, como um grave vício importado para a França. O policial é representado nesse filme como

uma figura afobada e despreparada para seu serviço. Através das ações desajeitadas e cômicas vemos que o filme traz uma cena de ação em que a funcionalidade do policial ali acaba por sucumbir e fracassar na luta corporal com os bandidos, demonstrando a pouca eficiência e fragilidade da figura do guarda.

### ***Explosion of a Motor Car*<sup>5</sup> (1900) de Cecil Hepworth e Henry Lawley**

Outro advento na evolução da vida urbana é o transporte, com seus novos veículos, como bonde e automóveis, em substituição ao uso de animais e carroças na locomoção, representada em muitos aspectos por um estranhamento inicial na interação do público das grandes cidades com os automóveis. Jornais sensacionalistas do início do século XX faziam charges com as ocorrências de acidentes automobilísticos nas cidades, exagerando os fatos e criando contextos de desconfiança às novas tecnologias. Ben Singer (2004), ao falar dessas charges e do sensacionalismo nas mídias dessa época nos coloca a seguinte ideia sobre os assuntos divulgados por esses jornais: “mas justamente quando o público parecia estar se acostumado com o tráfego do bonde, um outro perigo – o automóvel – seguiu o mesmo caminho e assumiu uma posição equivalente como tema central da imaginação distópica da modernidade” (Singer, 2004, p. 107).

O filme *Explosion of a motor car* dos produtores Cecil Hepworth e Henry Lawley, brinca com esse imaginário da adaptação dos novos veículos pelos habitantes da cidade. Sua narrativa é bem simples, mas com artifícios que futuramente trariam algumas mudanças nos métodos

---

5. A explosão do carro a motor.

cinematográficos e de animação. O curta mostra um homem andando com duas mulheres e dois homens em um carro quando, de repente, o carro explode. Na sequência, vemos um policial entrar no quadro. Com uma luneta, ele observa os pedaços dos corpos lançados no ar pela explosão, que começam a cair. A sucessão da imagem de um carro ocupado por pessoas seguida da imagem de destroços de um carro desocupado em meio a fumaça causada pela explosão, na mesma locação e com o mesmo posicionamento da câmera, é chamada de *trucagem*, um efeito inovador para época, que depois será muito utilizado em tantos outros filmes e animações. A figura do policial também remete a estereótipos da figura urbana despreparada para a sua função. De forma cômica, o filme coloca a figura do homem da lei no meio dessa cena totalmente surreal, tentando cumprir sua função diante do ocorrido. Pelo seu estranhamento à situação e pelo modo de lidar com ela, suas anotações sobre os pedaços de corpos, constrói uma ambiência, se não engraçada, pelo menos absurda, usando acontecimentos comuns presentes nas cidades como base para estória.

### ***The Beggar's Deceit*<sup>6</sup> (1900) de Cecil Hepworth**

*The beggar's deceit* é mais um filme de Cecil Hepworth, ambientado em uma rua movimentada da cidade, onde vemos transeuntes passando a pé, com bicicletas e carroças. Um garoto pedinte, aparentemente deficiente, pede esmolas às pessoas que passam e depositam moedas no seu chapéu. O garoto continua com a sua empreitada enquanto um policial se aproxima ao fundo, em passos lentos, criando um efeito de

---

6. O engano do mendigo.

surpresa à narrativa. O policial toca em suas costas do garoto que, ao perceber quem é, corre causando outro efeito surpresa, pois aparentemente se tratava de um menino com deficiência física. O pedinte foge da autoridade que, estabonado, cai ao chão dando vazão à fuga. O guarda se levanta e segue em perseguição ao garoto.

Neste filme, mais uma vez, vemos a utilização da figura do policial de forma cômica. A narrativa o posiciona em uma condição de poder sobre o garoto, mas, ao mesmo tempo, o usa como o agente da piada. Ao não conseguir prender o personagem e cair na fuga do falso deficiente, temos o efeito completo de humor do filme, construído a partir dos contrassensos da situação, juntamente com a trapalhada do policial. Vendo os exemplos dados nesses dois filmes de Cecil Hepworth, podemos supor que o diretor é um dos percussores no uso de policiais de modo cômico, trazendo o agente da lei para dentro das histórias com a intenção de aumentar a potência das piadas contadas.

### ***How they rob men in Chicago*<sup>7</sup> (1900) de Wallace McCutcheon**

Com diversos filmes pela Biograph<sup>8</sup>, Wallace McCutcheon tem em seu histórico produções muito famosas. *The Black Hand*<sup>9</sup>, de 1906 é um filme produzido por ele e considerado como o primeiro filme de gangster da história do cinema. Outro de seus mais importantes filmes, *The Nihilist*<sup>10</sup>, de 1905, trabalha também a lógica policial criminal, usando

---

7. Como eles roubam homens em Chicago.

8. Estúdio de cinema americano produtor de diversos filmes do primeiro cinema e início do cinema narrativo.

9. A mão negra.

10. O niilista.



a instituição em uma peça sobre vingança, encenada na Rússia czarista, onde uma mulher comete um atentado contra as forças policiais do país.

Em *How they rob men in Chicago*, também filmado em espaço público, temos uma construção narrativa que nos informa bastante pelas vestimentas dos personagens presentes nela. Temos quatro personagens, uma mulher elegante, um homem burguês com vestes garbosas, um jovem de roupas simples aparentando ser um trabalhador comum e um policial com sua farda imponente.

Em um calçadão de lojas, a jovem senhora caminha quando encontra o homem que troca olhares com ela. O homem distraído pela beleza da garota, segue-a com o olhar após sua passagem e, nesta distração, um jovem sai de trás de um barril e o ataca com um golpe de algum objeto na cabeça. O homem desmaia e o jovem leva alguns de seus pertences. Na sequência, vemos um policial aparecer em quadro que repara na figura do homem no chão, mas ao invés de ajudá-lo, o agente da lei pega os restos dos seus pertences deixados pelo ladrão e segue sua caminhada. O filme tem uma estrutura de piada, por si só a construção da cena e os figurinos dos personagens nos levam as conclusões e conseguem nos explicar em um único quadro os acontecimentos ocorridos em cena.

Datado de 1900, o filme se passa no ano do início das patrulhas policiais estadunidenses a pé, que nos aproxima mais ainda dos contextos abordados. Neste filme vemos um grande tom de ironia, em que o policial é retratado como um ladrão e tão aproveitador quanto o bandido. O aumento do poder policial e das novas ocorrências criminosas nas cidades, pode nos esclarecer sobre a intenção da imagem cômica e trágica que o policial tem nesta produção. Demonstra, assim, de forma

absurda e humorística, o dia a dia nas cidades e as ações oportunistas de policiais.

### ***The Eviction*<sup>11</sup> (1904) de Alf Collins**

Alf Collins é um ator que, com o tempo e como tantos outros atores, tornou-se um diretor de filmes. Um dos seus mais famosos, *Runaway Match* (1903) (SuperWoldplay, 2021), mostra um casal em fuga para se casar escondido do pai da moça. O filme possui uma sequência que é considerada a primeira cena de perseguição de carros do cinema. Outro filme do diretor, *Remember, Remember the Fifth of November* (1907) (The Silent Film Channel, 2020), apresenta brincadeiras de garotos com fogos de artifícios que ocasionam um incêndio no feriado de 5 de novembro, o que relembra a Revolução da Pólvora.

Em *The Eviction* (1904), vemos uma construção narrativa mais elaborada. Diferentemente dos filmes analisados até agora, este trabalha com cortes e narrativa mais elaborados, ainda que contando uma pequena história. Na primeira cena, após o título, é mostrada uma carta de despejo. Na sequência um homem entrega essa carta a uma família em frente a uma habitação. Uma senhora, ao saber da notícia, cai aos prantos e homens ao seu lado furiosos agredem o entregador que, após alguns golpes, é expulso do terreno. Os homens entram na habitação enquanto guardas pulam o muro invadindo o terreno. Trancados dentro da habitação os homens atacam os policiais, que tentam invadir a moradia pela porta, jogando água, areia e objetos da janela do primeiro andar da casa. No quadro seguinte vemos uma imagem do terreno na qual os

---

11. O despejo.

moradores fazem uma emboscada aos policiais, com pedaços de paus, entrando em uma luta corporal com os agentes, que sucumbem aos moradores e são expulsos do terreno pelo muro que entraram. Um dos policiais fica desmaiado no terreno e é levado em um carrinho de mão pelos os moradores.

Mais um fator das novas convivências nas cidades é apresentado neste filme. As moradias alugadas e o uso da polícia para o controle social desses prédios são expostos em detalhes nesta produção. A figura do policial se demonstra como antagonista a população que através de resistência consegue evitar o despejo naquele momento.

### ***Police Chasing Scorching Auto*<sup>12</sup> (1905) de Wallace McCutcheon e Edwin S. Porter**

Mais um filme de Wallace McCutcheon dessa vez em conjunto com Edwin Poter, renomado cineasta do início do cinema narrativo, diretor do renomado e clássico filme *The great train robbery* (1903).

Em *Police chasing scorching auto* (1905) temos outro filme com uma estrutura mais elaborada com trucagem, cortes, eixo narrativo, plano sequência em movimento, visão primeira pessoa e uma cena de perseguição elaborada de modo diferente do filme de Alf Colins, porque é filmada a partir do ponto de vista dos perseguidores, que visualizam a sua frente os outros policiais e o carro em fuga. Um guarda a cavalo antecipa um possível atropelamento de uma criança por um carro, ele faz uma manobra desce do cavalo e salva a criança do atropelamento. O carro passa pelo quadro e após a passagem de mais um carro entram

---

12. Perseguição policial a carro veloz

em quadro dois policiais de bicicletas motorizadas que perseguem o carro em fuga. O policial que está a cavalo coloca a criança em um local seguro, sai do quadro e aparece novamente com seu cavalo seguindo o caminho dos policiais de bicicleta e do carro fugitivo. Em uma visão em primeira pessoa do policial a cavalo, vemos os dois policiais de bicicleta em movimento e o carro fugitivo a frente deles em um plano sequência de mais de um minuto. Os policiais de bicicleta alcançam o carro para advertir os homens, na sequência vemos o policial a cavalo entrar no quadro vindo da sua posição anterior.

No filme temos novamente problemas com motoristas na cidade e vemos também uma alteração no patrulhamento da polícia, que desta vez usa bicicletas motorizadas e cavalos em sua locomoção, possíveis alterações estruturais no transporte dos agentes da lei com a institucionalização e aumento de poder e patrulhamento dentro dos espaços urbanos.

Além das alterações filmicas narrativas temos aqui também uma nova figura do policial, o personagem, que passa a ter uma característica mais imponente e salvadora, é colocado como um herói ao salvar a criança cumprindo o seu dever e autuando os infratores. Podemos ver, assim, se construir a figura dos pastiches policiais e perseguições de carros, que seriam trabalhados no cinema *blockbuster* futuramente, certamente pela época do filme, que já está dentro do início do padrão narrativo literário que iria tomar conta do cinema daqui para frente.

## **Considerações Finais**

As obras analisadas no decorrer do artigo demonstram situações diversas no espaço das cidades, que mostram uma imagem das

autoridades dentro delas humorística, sarcástica, antagônica, corrupta e também heroica ao se aproximar do fim dessas atrações destinadas ao público popular. A partir deste trabalho, pudemos delinear um estudo inicial sobre essa figura policial, correlacionando-a com o que a passagem do tempo trouxe ao personagem e à própria evolução do cinema. O direcionamento do primeiro cinema às classes populares tem em sua narrativa o imaginário dessa parcela da sociedade. Nas peças que conversam com esse público estão explícitos os assuntos que demonstram uma ideia bem demarcada do que era consumido na época. Como nos lembra Arlindo Machado (1997), “o sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVIII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura” (Machado, 1997, p. 94).

Entendemos que, no início do século XX, houve um aumento no patrulhamento policial e do poder das autoridades policiais junto com as novas características do espaço da cidade. Essas mudanças ocorreram ao mesmo tempo em que eram exibidas as peças expostas em *vaudevilles* analisados neste trabalho, que tão bem demonstram alterações na identidade dos agentes da lei com o passar dos anos junto à mudança de público, de narrativa e de interesses temáticos dessas obras. A crítica e humor na figura do policial não deixou de existir e foram utilizadas em outras obras posteriores, como também eram usadas antes do primeiro cinema, que não se esgotam aqui e certamente nos incentivam na continuidade destes estudos para a discussão dessa influência em outros meios.

## Referências

Elsaesser, T. (2016). *Cinema como arqueologia das mídias*. Sesc.

Films by the Year. (2019, novembro 20). *Explosion of a motor car (1900)*. Hepworth[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hVbpGmX890I>

Films by the Year. (2019, novembro 21). *The beggar's deceit (1900)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6gQAULSYlsc>

Films by the Year. (2020, janeiro 19). *The Eviction (1904)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4wOjQM3ddW8>

Gambeta, W. (2013). *A bola rolou: O velódromo Paulista e os espetáculos de futebol* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01102014-162931/pt-br.php>

Gaudreault, A., & Gunning, T. (2006). Early Cinema as a Challenge to Film History. In W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 365-380). Amsterdam University.

Jornal Antijurídico. (2021, março 23). *Polícia moderna* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LsXjsOSdOJQ&t>

Lane, R. (2003). Polícia Urbana e crime na América do século XIX. In M. Tonry & N. Morris (Orgs.), *Policamento Moderno* (pp. 11-64). Universidade de São Paulo.

Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & pós cinemas*. Papirus.

Singer, B. (2004). (pp. 115-148). Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In L. Charney & V. Schwartz (Orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac Naify.

SuperWoldplay. (2021, março 15). *Runaway Match (Regista: Alf Collins), 1903* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9LThF5qsrvo>

The Silent Film Channel. (2020, junho 05). *Remember, remember the fifth of november- (1907) Alf Collins* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=JRfNSRh\\_oMw](https://www.youtube.com/watch?v=JRfNSRh_oMw)

The Silent Film Channel. (2020, junho 12). *Police Chasing Scorching Auto- (1905) Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=InIwSe8mDSY>

The Silent Film Channel. (2020, julho 09). *How they rob men in chicago- (1900) wallace mccutcheon* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-1ccvCmH0OY&list=PLRCBdgKbQe0hpO700p1bxdKFfqqPvz03C&index>

The Silent Film Channel. (2021, setembro 13). *The Arrest of bookmaker- (1896) R.W. Paul* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_B-ka8Dqr8&list=PLRCBdgKbQe0hxfJm6vbRyJplntym8nwv-&index=49](https://www.youtube.com/watch?v=I_B-ka8Dqr8&list=PLRCBdgKbQe0hxfJm6vbRyJplntym8nwv-&index=49)

Vintage Films Channel. (2021, setembro 14). *The Derby- (1896) R.W. Paul* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Oif6k8VAKZ8>

# **RUÍDOS NO AUDIOVISUAL IMERSIVO DE NÃO-FICÇÃO: ANÁLISE DE INTERFERÊNCIAS PREJUDICIAIS À TRANSMISSÃO DE MENSAGENS EM 360 GRAUS<sup>1</sup>**

*Carolina Gois Falandes<sup>2</sup>*

Pode-se dizer que o mundo da comunicação se tornou muito complexo. Os aparatos tecnológicos têm provocado transformações intensas nos valores e condutas sociais, moldando comportamentos e instigando novas expectativas e preferências em relação ao consumo de conteúdos midiáticos. Como consequência desse processo, o campo de estudo comunicacional configura-se, cada vez mais, por sua natureza fluida, difusa e movediça, sendo formado por matérias-primas em constante renovação. Nesse sentido, é possível perceber em investigações

- 
1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
  2. Doutoranda em Comunicação. Discente/Participante do Grupo de Estudos sobre Nova Ecologia dos Meios (GENEM - CNPq), da Universidade Estadual Paulista. [carolina.falandes@unesp.br](mailto:carolina.falandes@unesp.br)



contemporâneas a sobreposição de conceitos correspondentes a áreas antes díspares. Ou seja, aproximações dos fenômenos comunicacionais com a lógica dos algoritmos, *blockchain*, realidade virtual, entre outras abordagens, o que demonstra a diversidade de objetos passíveis de serem explorados em tempos de hiperconectividade.

Dentro desse cenário de pesquisa provocador, encontram-se trabalhos que versam sobre as narrativas em 360 graus. Criadas a reboque da propagação de tecnologias digitais de produção, divulgação e recepção de imagens – estáticas e em movimento –, essas obras são caracterizadas por oferecerem ao público cenas registradas em diferentes ângulos, possibilitando, dessa forma, distintos caminhos de leitura. Entende-se que as particularidades inerentes a essa modalidade imagética parecem materializar a ideia de “experiência estética imersiva” proposta por Barros (2017, p. 7), a qual se realiza por meio de uma interação participativa dos sujeitos em um ambiente de “interconexão e mobilidade”, processo de dimensão lúdica por se aproximar das interfaces gamificadas.

Na esteira desses pensamentos, é válido afirmar que as imagens em 360 graus – assim como as demais produções imagéticas contemporâneas – merecem ser analisadas a partir de uma perspectiva mais dialógica em relação às teorias da comunicação, diante de suas articulações com o ciberespaço (Lévy, 1998) e a sociedade em rede (Castells, 2002). Justificando esse raciocínio, Renó (2020) alerta para a importância de se reconhecer que um sistema de comunicação no contexto atual não mais se limita a um modelo clássico de emissor e receptor, mas deve proporcionar engajamento e entregar uma experiência ao usuário, ator midiático capaz de aplicar, modificar e reverberar – ou não – a mensagem.

Considerando a fase comunicacional contemporânea, orientada por uma cultura da convergência (Jenkins, 2009) e, ao mesmo tempo, uma cultura do *software* (Manovich, 2013), nota-se que o maior desafio da indústria criativa é desenvolver linguagens eficazes, levando-se em conta a participação dos sujeitos (Renó, 2020). Nessa direção, ao mirar para o estágio das produções 360 graus de não-ficção, encara-se que problemas – de ordem estrutural, cultural, entre outros –, têm prejudicado a consolidação de uma linguagem para o audiovisual imersivo. Com base neste enquadramento, o presente artigo, à luz de pressupostos da Teoria da Informação estabelecidos por Pignatari (1981, 2004), dedica-se a apresentar ruídos relacionados às narrativas audiovisuais em 360 graus do campo da não-ficção, ilustrando-os a partir de comentários feitos por usuários em vídeos esféricos divulgados no *YouTube*. Para tal, preliminarmente, o trabalho se ampara em revisão bibliográfica pautada em diversificadas correntes teóricas da Comunicação, representadas por autores como Lévy (1998), Castells (2002) e McLuhan (1964).

Apesar de a Teoria da Informação ter sido idealizada fundamentando-se em uma lógica transmissiva da comunicação, linear, interpreta-se que este referencial pode fornecer subsídios significativos quando do exame de peças audiovisuais esféricas, a exemplo de reflexões sobre ruído, redundância, linguagem e *design*, as quais são capazes de auxiliar na apuração dos “aspectos sintáticos, formais e estruturais, da organização e transmissão das mensagens” (Pignatari, 1981, p. 12).

Espera-se, a partir dos resultados apresentados neste estudo exploratório, colaborar com debates sobre conteúdos audiovisuais em 360 graus de não-ficção, modalidade emergente, que carece de olhares científicos acerca da eficácia e precisão de sua linguagem. Igualmente,

esta pesquisa, ao mesclar perspectivas teóricas da comunicação de diferentes contextos históricos, demonstra que o período de uma publicação científica não necessariamente invalida o seu potencial para ser acionada no caso de objetos contemporâneos.

### **Reflexões sobre Experiências Estéticas Imersivas a partir de Teorias da Comunicação**

A essência – e o grande desafio – do ato comunicativo corresponde ao compartilhamento de informações, buscando provocar a transformação do público. Ao pensar nas atividades possíveis por conta das interconexões dos processos e das tecnologias, mais especificamente na construção de relatos audiovisuais em 360 graus, soma-se a esse contexto o esforço para estimular a imersão dos espectadores, dando-lhes a sensação de estar dentro de determinados espaços.

Descrevendo os conteúdos imagéticos de não-ficção situados no contemporâneo, Català (2015) propõe a ideia de documentário expandido, que abarca formas expressivas inovadoras muito distintas da narrativa documental tradicional e que são assentadas em plataformas digitais, a exemplo dos webdocumentários e documentários de animação. Desse modo, entende-se que as denominadas narrativas documentais imersivas podem ser enquadradas nessa definição, configurando-se como mais um gênero de lógica expandida que se caracteriza pela “superação da imagem perspectivista imperante em nossa cultura quase ininterruptamente desde o Renascimento” (Català, 2015, p. 20).

Também à procura de representar o atual cenário da produção e percepção dos conteúdos audiovisuais, Barros (2017) apoia-se nos comentários de Josep María Català em relação aos “giros” – pontos de

virada inerentes às mudanças ocorridas no campo documental –, para sugerir a existência de um novo giro que parece estar influenciando esse setor criativo, o lúdico. Para o autor, é possível identificar nas produções de vídeo contemporâneas a preocupação em oferecer brincadeiras de imaginação, como em um jogo, incentivando a participação dos usuários por meio da “simultaneidade de narrativas com interconexões e possibilidades de intervenção”, de forma a despertar “novas experiências estéticas” (Barros, 2017, p. 4). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as obras em 360 graus, por sua natureza imersiva, ampliam e potencializam a ludicidade do audiovisual de não-ficção.

Diferentes correntes teóricas da comunicação podem ser ativadas quando da análise de produções audiovisuais em 360 graus. De maneira dialética, serão apresentadas na sequência algumas delas, que, apesar de criadas em contextos sociais e tecnológicos distintos do período de desenvolvimento dos equipamentos relacionados às imagens esféricas, merecem ser revisitadas no contemporâneo, alcançando novos significados.

Os pensamentos de Pierre Lévy são amplamente repercutidos nos estudos comunicacionais que se dedicam a problematizar as relações estabelecidas entre seres humanos e mídias digitais. Dentre os conceitos mais difundidos do autor, pode-se destacar suas observações em relação à cibercultura, a qual se caracteriza pelo conjunto de relacionamentos que se dão a partir do ciberespaço, “o sistema com o desenvolvimento mais rápido de toda a história das técnicas da comunicação” (Lévy, 1998, p. 43).

Discorrendo sobre a efemeridade do ambiente na cibercultura, Lévy (1998, p. 40) aponta a noção de “espaço elástico” para demonstrar a importância dos dispositivos de transporte e comunicação na transformação

do espaço prático – o das “proximidades efetivas” –, o qual se impõe ao espaço físico, que não se altera. Ao aproximar a dinâmica das imagens esféricas dessa contextualização é possível dizer que a tecnologia 360 graus eleva o potencial dos usuários de alcançar virtualmente – à distância de um clique – lugares geográficos longínquos. Como exemplo, cabe mencionar a preferência dos produtores audiovisuais de obras imersivas em divulgar *tours* virtuais em 360 graus durante a pandemia de COVID-19, de modo a ofertar ao público alternativas de “entretenimento em tempos de enclausuramento” (Falandes & Renó, 2022, p. 96).

As contribuições teóricas de Manuel Castells (2002), carregadas de um tom mais crítico, também ajudam a entender o funcionamento dos processos comunicacionais no âmbito da sociedade contemporânea. Segundo o autor, observa-se o crescimento exponencial das redes interativas computadorizadas, e com elas são inaugurados formatos e meios de comunicação, “moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por ela” (Castells, 2002, p. 40).

Diante da emergência desse sistema tecnológico, de natureza hipertextual, capaz de integrar distintas formas comunicacionais, Castells (2002) indica a formação de uma nova cultura, a “da virtualidade real”. Trata-se, nos termos do autor, de compreender que na “sociedade em rede” contemporânea o real e o virtual estão cada vez mais entrelaçados. O sociólogo expõe que, historicamente, a realidade é virtual pois se configura a partir de representações feitas por linguagens. Porém, com as tecnologias digitais, a realidade passa a ser “totalmente imersa em uma composição de imagens virtuais no mundo do faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas se transformam na experiência” (Castells, 2002, p. 459).

Com base nos argumentos de Castells (2002) é factível pontuar que vive-se em uma ecologia comunicacional cujas realidades são representadas por arranjos narrativos multimídia, crossmídia e/ou transmídia, nos quais as visualidades ocupam papel central para a criação de experiências de imersão envolventes. E as narrativas audiovisuais em 360 graus fazem parte desse novo sistema, sendo mais um recurso a ser aproveitado para contar histórias no ambiente *on-line*. A partir de sua estrutura tridimensional e possibilidades de navegação peculiares, essas produções refletem a complexidade da sociedade interativa, que se apoia em avatares e tem suas subjetividades gradativamente mais escancaradas nas redes sociais na Internet. No atual momento em que se popularizam os universos virtuais do metaverso a partir de iniciativas de plataformas digitais como Facebook (Sidorenko Bautista, 2021), faz-se necessário refletir sobre o potencial dos conteúdos imersivos nas atividades sociais e de entretenimento. Certamente, os vídeos em 360 graus podem ser incluídos nesse contexto.

Apesar de Marshall McLuhan descrever um ambiente comunicacional linear, de via única, sem considerar a interação do público (Castells, 2002), suas colocações soam pertinentes no atual cenário midiático, em que os aparatos tecnológicos são amplamente presentes, alterando modos de ser, viver e agir da sociedade. Islas (2014) qualifica McLuhan como um pensador complexo, pilar da perspectiva teórica da Ecologia dos Meios (*Media Ecology*) e internacionalmente conhecido pela proposição controversa “o meio é a mensagem” e pela criação do termo “aldeia global”. No entanto, o autor avalia que a importância desse educador canadense para a comunicologia é ainda maior, pois o mesmo é responsável, dentre outras contribuições, por abordagens que

destacam a “importância dos ambientes midiáticos na compreensão da evolução histórica da humanidade”, além de tecer afirmações indicando as tecnologias e as mídias como “extensões de nosso corpo, faculdades e sentidos” (Islas, 2014, p. 29).

Articulando o pensamento McLuhaniano – em especial a ideia de que “o meio é a mensagem” (McLuhan, 1964) –, com a proposta das imagens esféricas, pode-se dizer que os dispositivos relacionados à tecnologia 360 graus, como óculos de realidade virtual e giroscópio do *smartphone*, oferecem aos interatores experiências de consumo totalmente diferentes. Assim, é válido afirmar que cada meio gera uma mensagem nova a partir dos conteúdos, tornando-os mais ou menos imersivos a depender das características do meio.

Outra percepção deste autor que se conecta com a lógica das produções imersivas relaciona-se à menção ao cubismo. McLuhan (1964, p. 27) aponta que esse movimento artístico europeu rompeu paradigmas por investir na transmissão da mensagem por envolvimento: “o cubismo, exibindo o dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas e tudo o mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensorial do todo” (McLuhan, 1964, p. 27). Apoiando-se nessas reflexões, é possível afirmar que as narrativas audiovisuais 360 graus também se caracterizam pela transmissão de mensagens a partir da envolvimento do público, rompendo os limites do quadro.

Dentre as observações premonitórias de McLuhan, pode-se citar seu comentário sobre o holograma 360 graus durante uma entrevista em 1977, época de domínio da televisão como principal meio de comunicação de massa (Felipe Boff, 2013). Na ocasião, o autor apresentou essa mídia como aquela que estaria por vir, sendo capaz de promover

uma maior aproximação com o público. Tal episódio ilustra o caráter visionário da obra do autor, cujas ideias avançadas vêm sendo comprovadas com os avanços tecnológicos.

Assim como a Teoria do Meio – contextualizada neste texto a partir do repertório de McLuhan –, a Teoria da Informação se preocupa com a transmissão da mensagem, simples ou complexa. No contemporâneo hiperconectado, as discussões sobre a informação têm se tornado cada vez mais entrosadas com as da comunicação. Com frequência, avista-se pesquisas concentradas no debate acerca dos fluxos informacionais, trazendo olhares sobre questões como *Big Data* e datificação. Os estudos de Décio Pignatari (1981, 2004) buscam pensar nessa articulação, atentando para as influências matemáticas e econômicas no campo da comunicação. De acordo com o autor, o processo da Teoria da Informação, essencialmente, refere-se aos aspectos quantitativos da informação, importando-se com a “precisão na emissão de mensagens de qualquer tipo” (Pignatari, 1981, p. 14). Com base no escopo dessa teoria, não se pode desconectar o problema do veículo, responsável por transmitir a mensagem, “do problema da própria configuração e organização da mensagem, da organização dos sinais que formam essa mensagem” (Pignatari, 1981, p. 16).

Na visão de Pignatari (1981), os meios de comunicação – a exemplo do cinema, rádio e televisão –, em uma ação de atrito, definem alterações universais de comportamento social, e estas carecem de uma linguagem adequada, fato que motiva os diferentes tipos de produtores de conteúdo (escritores, jornalistas, cineastas, entre outros) a se perceber como *designers*, construtores de novas linguagens. Assim, é possível afirmar que a sociedade muda, as tecnologias se renovam



e, conseqüentemente, as necessidades de consumo se transformam, demandando novas convenções narrativas capazes de satisfazer as exigências do público. Considerando esse quadro, a modalidade 360 graus, ainda emergente, não faz parte dos hábitos imagéticos da maioria das pessoas, o que pode ter relação, entre outros fatores, com a falta de uma linguagem consolidada, observação apontada em distintos estudos (Angeluci & Falandes, 2022; Falandes & Renó, 2021; Longhi, 2020).

Diante da posição ocupada pelas imagens em 360 graus na ecologia midiática contemporânea, compreende-se a Teoria da Informação como um referencial teórico significativo para auxiliar na identificação de erros que têm prejudicado a linguagem dessa forma expressiva inovadora. Na compreensão de Pignatari (1981), o modelo básico de sistema de comunicação preconizado por essa teoria apresenta, em linhas gerais, uma fonte, um emissor, um receptor e um destino, mas também está sujeito a distúrbios – também chamados de ruídos –, ainda mais quando se trata de signos novos, os quais tendem a gerar isolamento. Desse modo, nas próximas páginas serão apontados ruídos relacionados à tecnologia 360 graus e possíveis caminhos a serem seguidos para superá-los.

### **Categorização de Ruídos Referentes à Modalidade de Imagem 360 graus**

Respaldando-se na experiência adquirida com investigações sobre conteúdos em 360 graus, foi possível identificar cinco ruídos, isto é, cinco fontes de erros que parecem estar comprometendo a eficácia da linguagem das narrativas audiovisuais esféricas: Olhar; Acesso à tecnologia; Ecologia imagética contemporânea; Investimento da mídia; e Codificação.

No decorrer das análises de cada distúrbio serão apresentadas percepções sustentadas por referencial teórico e comentários extraídos de vídeos 360 graus do campo da não-ficção presentes no *YouTube*. Deve-se esclarecer que optou-se por utilizar publicações desta plataforma de vídeos por sua relevância como espaço *on-line* de difusão de produções esféricas, servindo de termômetro para aferir as “estéticas, técnicas e temas aplicados pelos produtores sobre esta modalidade de imagem emergente” (Falandes & Renó, 2022, p. 96). Ainda, ressalta-se que os materiais audiovisuais 360 graus examinados foram selecionados intencionalmente, assim como os respectivos comentários, de forma a ilustrar os ruídos com base nas respostas de usuários à transmissão das mensagens.

## **Olhar**

Refletindo sobre os diversos significados do olhar, Bosi (1988) cita a afirmação dos psicólogos da percepção, para os quais, unanimemente, a maior parte das informações recebidas pelo ser humano na modernidade chega sob a forma de imagens. O autor classifica a sociedade atual como “predominantemente visual” e justifica esse fenômeno trazendo à tona a relação íntima entre o olho e o cérebro, explicando que a “estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro” (Bosi, 1988, p. 65).

Nesse sentido, pode-se dizer que, historicamente, a espécie humana está envolta por visualidades e, de fato, as produções em 360 graus inserem-se nesse contexto. Trata-se de uma modalidade imagética ambientada no ciberespaço (Lévy, 1998), que brinca com o olhar de quem a consome, oferecendo novos ângulos e ritmos. No entanto, ao observar a evolução das técnicas imagéticas, nota-se que há uma

tradição de se produzir e absorver conteúdos bidimensionais. Couchot (1993) atesta esse raciocínio ao descrever o processo de transformação das técnicas e das artes da figuração. Referindo-se ao cinema e a televisão, o autor descreve que estes não foram capazes de mudar “o quadro espacial da representação clássica – a perspectiva e suas imposições fotogeométricas” (Couchot, 1993, p. 44). Ou seja, são formatos de natureza automática que se caracterizam por trabalhar com a lógica da representação do real, de forma a “passar de um ponto qualquer de um espaço em três dimensões a seu análogo (seu “transformador”) num espaço de duas dimensões” (Couchot, 1993, p. 40).

Considerando esse cenário, é cabível sugerir que as pessoas são acostumadas, tradicionalmente, com o consumo de peças imagéticas bidimensionais, enquanto as produções em 360 graus, responsáveis por transpassar a ideia de perspectiva, ainda são estranhas ao olhar e sofrem com a rejeição de parte significativa do público. A título de ilustração, o Quadro 1 apresenta cinco comentários realizados por usuários em vídeos 360 graus do *YouTube* que parecem comprovar esse entendimento.

### Quadro 1

#### *Seleção de comentários que evidenciam o ruído do “olhar”*

| Vídeo                                              | Data de divulgação  | Canal     | Comentário relacionado ao “olhar”                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------|---------------------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| O brasileiro mais testado por Covid 19 na China... | 11 de maio de 2020  | Cymye     | Me desculpe, mas será que é só para mim que a imagem está horrível. É a segunda vez que observo esse detalhe quando vc usa essa câmera. Toda embaçada. |
| Saia Justa AO VIVO em 360°...                      | 13 de junho de 2018 | Canal GNT | Esse 360° acho uma bosta. Da para ver nada direito. Já deu né. Põe a imagem normal gnt!!!                                                              |

|                                                    |                        |                   |                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------|------------------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tem que ter paciência   NerdVlog 360...            | 29 de setembro de 2016 | Jovem Nerd        | Sério, eles só devem gostar dessa 360 pra não ficar focando em nada, não ter (quase) nenhum trabalho em achar ângulos bons pra filmagem... Pqp PQP que negócio ruim de se assistir. |
| Voando, gritando e perdendo a cabeça no YouTube... | 06 de outubro de 2016  | Jovem Nerd        | seria melhor em full hd com a canon do que 360                                                                                                                                      |
| Conheça em 360° a casa modernista do 'pai'...      | 07 de agosto de 2016   | Folha de S. Paulo | Vídeos em 360°... a desgraça do Audiovisual                                                                                                                                         |

Elaborado pela autora com base em comentários extraídos de vídeos do *YouTube*

A leitura desses comentários revela um tom de desaprovação dos usuários em relação à tecnologia 360 graus, mostrando a preferência destes pelos conteúdos audiovisuais convencionais. Por outro lado, é importante esclarecer que as produções audiovisuais analisadas também receberam opiniões positivas, carregadas de entusiasmo. Essa divergência de percepções é explicada por Bosi (1998, p. 67), para quem

Os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, conquanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro deslumbrante pode ter um nome: conhecimento.

Dessa forma, pode-se relacionar à questão do olhar ao conhecimento do público. Por ser um conteúdo imagético tridimensional, exige novos modos de consumo, a exemplo das ações de clicar e arrastar o cursor do *mouse* para ver todos os ângulos, procedimentos que, muitas vezes, são desconhecidos pelos usuários. Assim, concorda-se com os argumentos de Rodrigues (2021) sobre a necessidade de se pensar em

uma “pedagogia do olhar” para favorecer uma melhor orientação visual nas produções esféricas, assim como na introdução de redundância na mensagem, ou seja, no uso da repetição como mecanismo para garantir a eficácia da transmissão da informação (Pignatari, 1981). Logo, entende-se que quanto mais se explorar e experimentar essas obras, mais facilmente as pessoas vão se acostumar com elas.

### **Acesso à Tecnologia**

As questões de acesso à tecnologia – verificando-se, sobretudo, o contexto estrutural das audiências brasileiras –, também podem ser consideradas como fontes de erros determinantes no processo de transmissão das mensagens em 360 graus. A investigação teórico-prática de Falandes (2020) corrobora com essa compreensão ao apontar barreiras que têm prejudicado a maior aproximação do público com os vídeos esféricos, como a exigência de banda larga de alta velocidade para visualizar e publicar as obras, os custos relativamente elevados dos equipamentos de produção de conteúdos, além do desconhecimento de técnicas e suportes relacionados a essa modalidade de imagem, ainda voltada a um nicho muito específico e limitado. Para demonstrar as influências desse ruído na recepção dos usuários, foram levantados cinco comentários feitos em vídeos 360 graus disponibilizados no *YouTube*, representados no Quadro 2.

## Quadro 2

*Seleção de comentários que evidenciam o ruído do “acesso à tecnologia”*

| Vídeo                                              | Data de divulgação  | Canal             | Comentário relacionado ao “acesso à tecnologia”                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------|---------------------|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kleber Atalla, o Tiozão, percorre São Paulo...     | 07 de março de 2017 | Folha de S. Paulo | Legal, uma pena que minha net é um lixo só consigo assistir em 360p, queria ver em 4k                                                                                                                                                  |
| O brasileiro mais testado por Covid 19 na China... | 11 de maio de 2020  | Cymye             | cara tenho uma baita de uma internet de 200 mega e não roda esse vídeo sem travar, que câmera eh essa senhorita                                                                                                                        |
|                                                    |                     |                   | No Brasil não temos tanta tecnologia para ver em 5.7 kkkkkkkkkkkkk                                                                                                                                                                     |
| As Feira de Automóveis China...                    | 01 de junho 2022    | Cymye             | Entendi porque a imagem tá meio ruim é 360 graus... Mas tu roda o vídeo em 720 e parece que tá em 280p muito ruim... E no mouse tu vai movimentar a câmera fica dando pause no video toda hora se tu expande fica travando, gostei não |
| Exploda a sua cabeça com o NOVO Omelete 360!       | 28 de março de 2016 | omeleteve         | Aí sim Omelete sempre inovando, agora o que me falta é um Óculos Rift mas acho que vai demorar kkkkk Parabéns Omelete essa merece 5 ovos...                                                                                            |

Elaborado pela autora com base em comentários extraídos de vídeos do *YouTube*

A análise dessas observações reforça a dificuldade enfrentada por usuários em termos de conexão para acessar vídeos 360 graus. Por envolverem imagens em alta resolução, essas produções demandam alto consumo de dados e nem sempre a Internet disponível consegue entregar um bom desempenho, o que vai depender da taxa de

velocidade. Desse modo, pode-se dizer que a instabilidade de rede é um fator prejudicial à experiência de se assistir conteúdos esféricos, impossibilitando, por exemplo, a sensação de imersão. A falta de óculos de realidade virtual também é citada em um dos comentários. Apesar da existência de dispositivos que apresentam menor custo – os quais apoiam-se na tela do *smartphone* –, trata-se de um equipamento que não faz parte dos lares da maioria das pessoas.

Diante de tais obstáculos tecnológicos, os pensamentos de Sidorenko-Bautista, Herranz de la Casa e Cantero de Julián (2020) parecem oportunos. Para os autores, a evolução e popularidade do formato 360 graus vão depender da implementação da cobertura 5G a nível global, o que pode contribuir para “a consequente melhoria da qualidade gráfica e o maior desempenho das soluções de *streaming*” (Sidorenko-Bautista et al., 2020, p. 119). Assim, evidencia-se a importância de estratégias por parte da indústria criativa que visem a maior difusão da modalidade imagética 360 graus.

## **Ecologia Imagética Contemporânea**

É possível dizer que na contemporaneidade vive-se sob a lógica de uma ecologia imagética pautada no imediatismo das informações. Nas palavras de Scolari (2019), vigora uma “cultura *snack*”, época em que se valoriza a produção e consumo de peças midiáticas curtas, instantâneas, a exemplo de *tweets*, memes e *spoilers*. Levando em conta as características das imagens esféricas, compreende-se o atual cenário comunicacional como um ruído cultural que prejudica a eficácia da mensagem 360 graus, caracterizada por exigir um maior esforço dos

usuários, instigando-os a navegar pelas cenas. O Quadro 3 indica dois comentários que ratificam esse raciocínio.

### Quadro 3

#### *Seleção de comentários que evidenciam o ruído da “ecologia imagética contemporânea”*

| Vídeo                                        | Data de divulgação    | Canal      | Comentário relacionado à “ecologia imagética contemporânea”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------|-----------------------|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Rocky Steps e Philly Cheesesteak...          | 27 de outubro de 2016 | Jovem Nerd | Gente, sério mesmo... Chega de 360°... É ruim ficar controlando pra assistir... Quero ver filmagens de qualidade que vcs faziam antes... Eu confio no que vcs vão mostrar... Eu deixo vcs controlarem o que eu vou ver :D kkkkkkk                                                                                                                                                           |
| Exploda a sua cabeça com o NOVO Omelete 360! | 28 de março de 2016   | omeleteve  | Levar a câmera em eventos seria fenomenal, para acompanharmos tudo ao redor. Porém, para bate papos do OmeleTV, acho completamente desnecessário. Eu quero ver todos ao mesmo tempo, e não quero ter que ficar interagindo para ficar mudando a câmera de lugar, visto que muitas vezes assisto o programa enquanto estou no almoço (vendo TV) ou mesmo no trabalho, em um segundo monitor. |

Elaborado pela autora com base em comentários extraídos de vídeos do *YouTube*

Examinando essas duas percepções, nota-se a preferência dos usuários por conferir vídeos convencionais, cujos ângulos são determinados pelos produtores. Pode-se explicar essa opção pela rapidez característica da cultura midiática atual, formada por usuários multitarefas, que desempenham várias atividades simultaneamente, usando, inclusive, mais de um dispositivo eletrônico para o consumo de informações.



Trata-se de uma sociedade hiperconectada que, pela falta de tempo e necessidade de absorver conteúdos de forma imediata, tem mostrado sua predileção por conteúdos breves, sem ter de interagir muito.

Nesse sentido, um artifício a ser mais explorado pelos criadores para tentar superar o ruído da cultura *snack* é a utilização de técnicas 360 graus como *little planet* (Claremont, 2019) e *hyperlapse* (Falandes & Renó, 2021), que não demandam a interação do usuário, pois permitem enquadrar as imagens esféricas na estrutura de um vídeo bidimensional, proporcionando um efeito lúdico às produções, as quais podem ser compartilhadas em redes sociais virtuais como *Instagram* e *TikTok*, reconhecidas pela disseminação de peças audiovisuais curtas.

## **Investimento da Mídia**

Os meios de comunicação, sobretudo os veículos jornalísticos, foram essenciais para o desenvolvimento da tecnologia 360 graus, com a realização e divulgação de diversas experimentações narrativas, porém, percebe-se que nos últimos anos houve uma estagnação dessas produções (Falandes & Renó, 2022). Realizando uma busca na *web*, é possível verificar que a maior quantidade de obras audiovisuais esféricas foi publicada entre o período de 2015 a 2018. De lá para cá, avista-se iniciativas pontuais, o que dificulta a maior familiarização do público com essa modalidade imagética.

Para exemplificar esse momento das produções em 360 graus, vale destacar um comentário de usuário no vídeo “Uma volta 360° na Antártida - Tudo Sobre #5”, publicado pelo canal da Folha de S. Paulo em 30 de março de 2017. Dois anos após a postagem dessa obra, um internauta expressou: “Querida Folha, as pessoas ainda sabem o que é

360°”. Tal crítica parece relacionada ao fato de que o jornal em questão parou de divulgar conteúdos audiovisuais em 360 graus, sendo o último identificado no *YouTube* com data de 2018.

Buscando explicar a carência de produções esféricas no jornalismo, Melo e Menezes (2020, p. 239), a partir da observação de experiências feitas por empresas de comunicação da Região Nordeste do Brasil, puderam constatar que esse formato é julgado “como algo caro, complexo e com pouca capacidade de atração do público consumidor de notícias”. No entanto, considerando opiniões como a proferida pelo usuário no vídeo da Folha, os veículos de imprensa, de modo geral, precisam repensar sobre essa tecnologia, de forma a testar novas soluções narrativas capazes de atrair o público.

## **Codificação**

Na perspectiva da Teoria da Informação, a realização de uma codificação eficiente tem potencial de diminuir os ruídos na transmissão da mensagem, portanto torna-se fundamental conhecer bem as características que envolvem o conjunto de códigos de determinado sistema de comunicação (Nhacuongue, 2020). Entretanto, ao analisar produções audiovisuais esféricas, nota-se, muitas vezes, problemas de linguagem, indicando certa falta de domínio dos emissores em relação às propriedades que compõem a tecnologia 360 graus.

Como demonstrativo dessa dificuldade, pode-se citar um comentário deixado por usuário no vídeo “POA 360° | Passeio virtual pelo bairro IAPI”, divulgado pelo jornal Correio do Povo em 29 de março de 2021. Questionando a proposta da experiência, o internauta advertiu: “aonde está o passeio virtual?”. Tal apontamento parece associado ao

fato de o conteúdo – que faz parte de uma série especial de 15 vídeos em comemoração dos 249 anos de Porto Alegre (Brasil) –, não oferecer um *tour* por determinado local, mas sim um registro de parte deste, uma vez que a câmera fica parada em um mesmo cenário ao longo dos 3 minutos e 28 segundos da obra, a qual acaba ficando cansativa.

Outra produção que evidencia um equívoco de codificação do emissor é “Fantástico: #FANT360 | Jetboat (com Renata Ciribelli)”, publicada em 06 de outubro de 2019. Diferentemente das demais obras que integram a série Fant 360 no *YouTube*, de natureza interativa, o vídeo em referência apoia-se na técnica 360 graus equiretangular, formato bidimensional que não permite interação. Dessa forma, faltou ao emissor esclarecer que o vídeo em questão não era interativo, provocando comentários dos usuários, a exemplo de “cadê o 360?... Não muda nada aqui” e “só eu que não entendeu esse vídeo?”.

Merece atenção também a quantidade expressiva de observações de usuários em vídeos 360 graus, de modo geral, que demonstram desconhecer os caminhos para poder interagir com as produções, lançando frases como “não sabia que se arrastasse a tela a imagem mudaria de ângulo” e “como que vira a câmera??”. Por isso, considera-se importante que o emissor disponha nos vídeos as ações a serem feitas para a adequada navegação do usuário, a exemplo das instruções publicadas pela proprietária do canal *Cymye* em comentário feito na produção “Atualização - China Ano novo chines, Covid restrições. Vídeo em 360 graus”, disponibilizada em 16 de fevereiro de 2021:

Esse vídeo é em 360 graus, não se esqueçam de movimentar a tela para o lado que vocês quiserem ver. Vocês podem movimentar o celular ou o tablet apontar para onde querem ver que

a tela vira, podem movimentar a tela com o dedo tb, caso voce estiver assistindo do PC movimentem a tela com o mouse, e se estiverem vendo em uma smart tv movimentem a tela com os botões do controle remoto.

Por fim, deve-se enfatizar a relevância de o emissor fazer um bom uso dos recursos audiovisuais, de modo a articular acertadamente na narrativa imagens, sons e elementos gráficos. A experimentação dos produtores é o caminho para a modalidade 360 graus deixar de ser vista como código secundário, voltado a um nicho, e se transformar numa linguagem consolidada na sociedade imagética contemporânea.

## **Considerações Finais**

O presente estudo buscou demonstrar o potencial de teorias da comunicação enquanto instrumental para a análise de vídeos em 360 graus. A partir das contribuições de autores notáveis como Marshall McLuhan, Décio Pignatari, Pierre Lévy e Manuel Castells, pôde-se refletir sobre características que marcam essas produções e descrever o ambiente complexo onde estão localizadas, o *ciberespaço*.

Apoiando-se em princípios da Teoria da Informação, discussões empreendidas nesta investigação puderam ilustrar ruídos, técnicos e culturais, que parecem estar comprometendo a eficácia da transmissão de mensagens 360 graus de não-ficção. Entende-se que o panorama de problemas fornecido pode suscitar novas reflexões científicas dedicadas a apresentar outras fontes de erros, além de possíveis direções para solucioná-los. Ainda, compreende-se que os resultados apontados aqui validam a proposta de utilizar comentários do *YouTube* quando

de pesquisas voltadas a mensurar percepções de usuários acerca do processo de difusão das informações.

Diante de um contexto comunicacional onde, cada vez mais, produtores de conteúdos percebem-se como criadores de linguagens (Pignatari, 1981), é recomendável que pesquisas futuras referentes às narrativas em 360 graus apostem na realização de experimentações, de modo a colaborar para a consolidação dessa modalidade imagética emergente. Nesse sentido, percursos metodológicos baseados no *design* podem servir a esse propósito, auxiliando na criação de protótipos de linguagem para as produções audiovisuais esféricas.

## Referências

- Angeluci, A. C. B & Falandes, C. G. (2022). Hábitos imagéticos dos jovens: o auge dos stories e a inexpressividade das narrativas em 360 graus. *Revista Mídia e Cotidiano*, 16(1), 201-223.
- Barros, L. M. de. (2017, junho 6 a 9). *O giro lúdico na experiência estética audiovisual musical* [Apresentação em congresso]. 26º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Compós, Campinas, SP, Brasil. <https://proceedings.science/compos/compos-2017/papers/o-giro-ludico-na-experiencia-estetica-audiovisual-musical?lang=pt-br>
- Bosi, A. (1988). Fenomenologia do olhar. In A. Novaes (Org.), *O olhar* (pp. 65-88). Companhia das Letras.
- Castells, M. (2002). *A Sociedade em Rede*. Paz e Terra.

Català, J. M. (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. In P. Mora, G. Fernández, S. Romero & J. J. del Castillo (Eds.), *Fronteras expandidas: el documental en Iberoamérica* (pp. 17-39). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Claremont, B. (2019). *A beginner's guide to tiny planet photography* (Third edition). Austrália.

Couchot, E. (1993). Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In A. Parente (Org.), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (pp. 37-48). Ed. 34.

Falandes, C. G. (2020). *A Cultura da Imagem Digital na Vida dos Jovens: percepções sobre as narrativas em 360°*. Ria Editorial.

Falandes, C. G. & Renó, D. P. (2021). As narrativas imersivas no contexto da pós-fotorreportagem: o Hyperlapse 360 graus como uma nova poética da fotografia em movimento. In V. Gosciola & F. Irigaray (Orgs.), *Transmedia Storytelling* (pp. 135-158). Ria Editorial.

Falandes, C. G. & Renó, D. P. (2022). Narrativas imersivas durante la pandemia de Covid-19: Un análisis de videos 360 grados en YouTube. *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 84-97.

Felipe Boff. (2013, junho 1). *Entrevista com Marshall McLuhan (1977) - Legendado* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fvRMpS-aGLE>

Islas, O. (2014). McLuhan. Un pensador complejo. In D. Renó, L. Renó & C. Campalans (Eds.), *Nueva ecología de los medios y desarrollo*

*ciudadano* (pp. 29-48). Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas.

Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. Aleph.

Lévy, P. (1998). A Revolução contemporânea em matéria de comunicação. *Revista Famecos*, 5(9), 37-49.

Longhi, R. R. (2020). Interface e imagem complexa nas narrativas imersivas ciberjornalísticas. In R. Tietzmann, S. Kalil, C. R. G. Teixeira, J. D. S. Gamba & F. P. Queiroz (Orgs.), *Realidade virtual e comunicação: fronteiras do jornalismo, da publicidade e do entretenimento* (pp. 15-28). EDIPUCRS.

Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic.

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

Melo, R. de A. & Menezes, A. S. (2020). Realidade Virtual em 360° e Inovação: Potencialidades e Ausências nos Portais Correio 24 horas e NE10. *Mídia e Cotidiano*, 14(3), 219-242.

Nhacuongue, J. A. (2020). O objeto informação: entre teoria Matemática e teoria ator-rede. *Inf. Inf.*, 25(4), 71-97.

Pignatari, D. (1981). *Informação, linguagem, comunicação*. Editora Cultrix.

Pignatari, D. (2004). *Contracomunicação*. Ateliê Editorial.

Renó, D. P. (2020). Pós-fotorreportagem e os desafios das novas narrativas audiovisuais. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 13(2).

Rodrigues, L. C. S. (2021). *Olhar ao redor: pedagogia dos vídeos esféricos para o telejornalismo* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE]. Repositório Institucional UFPE.

Scolari, C. A. (2019). *Tweetland: nuevos formatos textuales en la cultura snack*. Observatorio de Cultura y Economía, República de Colombia.

Sidorenko Bautista, P. (2021, novembro 2). Uma viagem pelos universos virtuais (e publicitários) do metaverso. *Impacto TIC*. <https://impactotic.co/pt/viagem-pelo-metaverso/>

Sidorenko-Bautista, P., Herranz de la Casa, J. M. & Cantero de Julián, J. I. (2020). Use of New Narratives for COVID-19 Reporting: From 360° Videos to Ephemeral TikTok Videos in Online Media. *Tripodos*, 1(47), 105-122.



## **GAMIFICAÇÃO FOTOGRÁFICA: A LÓGICA DAS IMAGENS-FLUXO**

*Matheus Tagé*

A capacidade de reconstrução simbólica do real por meio da imagem passa por uma complexa problemática no contemporâneo. Se estabelecermos uma análise histórica acerca desta equação teórica, veremos que em 1927, o artista René Magritte já acentuava este estranhamento. Em sua reconhecida obra ‘A traição das imagens’ o belga apresentou uma imagem de um cachimbo com a frase ‘Ceci n’est pas une pipe’ (na tradução livre: ‘isto não é um cachimbo’).

Nesta provocação, podemos considerar um rompimento formal com a perspectiva da cristalização fotográfica enquanto registro da realidade. A ótica nos propõe uma reflexão fundamental; a construção de uma espécie de paradoxo limítrofe que separa a realidade da dimensão da imagem e o mundo concreto de suas representações visuais. Neste contexto, a ruptura com o caráter objetivo da imagem técnica, oferece uma prerrogativa para que se entenda que esta divisão de mundos também articula outras infinitas possibilidades.

Se condicionarmos o movimento do fotógrafo ao ato de caça; observaremos que todas as escolhas anteriores ao disparo caracterizam variáveis que fatalmente influenciarão na produção da imagem. Nesta primeira camada, a fotografia se descola de uma suposta objetividade, já que o fotógrafo enquadra, destaca, corta e edita o próprio olhar. A partir desta lógica, é possível pensarmos que a imagem é uma representação permeada por inúmeras questões, condicionadas pelo objeto, pela câmera, e – inevitavelmente – pelo fotógrafo. Para Flusser (2002), há um processo cultural que envolve a produção da imagem: o processo de caça.

O descolamento do conceito de registro objetivo é um fator inerente à materialidade da fotografia. Porém, no contexto contemporâneo, a problemática se expande por meio da velocidade e a noção da continuidade de expansão da imagem. Neste caso, a imagem passa a se fragmentar por conta de outros elementos, que vão muito além do fotógrafo. O conceito que tratamos por gamificação fotográfica articula uma provocação interessante para esta análise. Dentro do mundo virtual, o papel do interator é condicionado por sua agência com relação ao ambiente. A sensação de se colocar de forma ativa no mundo virtual é um processo que se desencadeia por meio da dinâmica de agência; de acordo com Murray (2003, p. 132): “A tradição pós-moderna do hipertexto celebra o texto indeterminado como uma liberação da tirania do autor e uma afirmação da liberdade interpretativa do leitor”. Seja registrando imagens por meio do Google Street View, drones, games, ou construindo memes a partir de imagens do real, neste contexto, a lógica do hipertexto se reflete a partir da possibilidade de descentralização na construção e agenciamento sobre as imagens no ambiente midiático.

Neste processo é possível estabelecer relações com os efeitos da nova ecologia dos meios e a fotografia. Esta dinâmica acontece não apenas por conta das possibilidades de produção de imagens, advindas dos novos mecanismos técnicos, mas também, pela estruturada teia midiática que permite sua remixagem e propagação. Isto propõe uma nova construção da representação, que de certa forma, altera sua estética ao mesmo tempo em que flexibiliza seus sentidos.

O espectador assume uma posição fundamental neste novo contexto. Ele consome informações e imagens, e em paralelo, tem a possibilidade de construir, adaptar e acoplar novas dimensões semânticas a ela. Quando o indivíduo toma como base uma imagem de uma reportagem, por exemplo, e descontextualiza sua função informativa, adicionando novas nuances textuais e imagéticas; ele é capaz de criar novas complexidades simbólicas a serem compartilhadas. Assim, o usuário assume uma autoria derivativa sobre a narrativa pré-estabelecida.

Este macroambiente midiático, em que tudo é possível, acaba por forçar as imagens fotográficas a um processo de esvaziamento. O descolamento de sua partitura original parece ser uma consequência concreta no espaço abstrato das redes. Da mesma forma, cada vez mais, nos afastamos também da realidade. As imagens-fluxo contextualizam uma problemática intrincada: a aceleração do distanciamento irreversível da essência conceitual de registro fotográfico.

## **Gamificação Fotográfica**

Do enquadramento do fotógrafo, que opera a mecânica fotográfica; ao jogador que captura um ângulo interessante dentro de um game. A linguagem fotográfica transcende o meio, e nos oferece novas

problemáticas a serem consideradas. É necessário contextualizar estes flertes estéticos entre linguagens e suas traduções intersemióticas e compreender, afinal, os dilemas que pontuam nossa percepção com relação à imagem técnica no contemporâneo.

Há que se discutir neste contexto, a problemática das imagens do presente. Para Joan Fontcuberta, dentro de sua perspectiva pós-fotográfica, o papel presentificador da imagem técnica passa a ter um significado mais líquido e efêmero. Nesta dinâmica, a temporalidade é extremamente complexa. O hibridismo, como variável, é proposto a partir das flexibilizações estéticas entre fotografia e vídeo – a imagem em movimento. É fundamental observarmos as influências do formato de documentário, do cinema e até de games, na consolidação de uma linha tênue entre ficção e realidade, que acaba por propor um questionamento profundo com relação às funções concretas da imagem fotográfica. Afinal, este processo de retroalimentação possibilita uma quebra do paradigma da representação.

Na lógica de Fontcuberta, as novas tecnologias digitais dissolvem cada vez mais a ligação intrínseca entre a realidade e a documentação fotográfica. De fato, há uma certa confusão sobre este conceito por parte de alguns críticos do termo ‘pós-fotografia’. Não se trata apenas de pensar a tecnologia em sua formatação mecânica, como a simples manipulação digital de uma imagem, a pós-produção ou edição. Na prática, este elemento tecnológico deve ser observado enquanto uma estrutura capaz de fornecer modificações estéticas na práxis fotográfica, que acabam articular uma flexibilização com relação à própria percepção documental. Portanto, não devemos pensar apenas no que as novas tecnologias possibilitam em termos de resultados; mas sim,

como modificam estruturalmente a ótica pragmática dos processos da cultura visual. Em outras palavras, devemos observar como esta dinâmica interfere diretamente na linguagem.

Ao observarmos a etimologia do conceito de linguagem fotográfica, é necessário contextualizarmos que, a convenção estética nos propõe compreender enquanto um conjunto de estratégias visuais, que embasam hierarquicamente as escolhas do fotógrafo. Qualificar perspectivas de enquadramento, escolhas e variações de fotometria, e até mesmo, através de qual objetiva, se reconstruirá a condição do gesto captado. Trata-se de um jogo. Uma sequência de escolhas que resultará - evidentemente de acordo com a subjetividade do fotógrafo - em variadas versões da realidade fotográfica. Ainda que se observe o conceito de fotografia sob a ótica de caça, tal como Vilém Flusser evidencia em suas contextualizações filosóficas; o processo ainda depende de escolhas, de alternativas e caminhos; e a imagem final será um resultado deste esforço despendido pelo fotógrafo, que irrompe sua realidade, a fim de presentificar a cena.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de um fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o caçador não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (Flusser, 2002, p. 29)

Este conceito de cultura, explicitado por Flusser, pode ser interpretado, dentro deste contexto, a partir do repertório imagético, midiático, artístico do autor da fotografia. Assim, o olhar do fotógrafo, que produzirá a imagem técnica, nunca é ingênuo, mas sempre permeado

por construções e experiências estéticas vindas de outras vivências visuais; tais como o cinema, pintura, e até mesmo outras fotografias.

Para Barthes (1980, p. 13), “A fotografia é inclassificável. Ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”, e neste imaginário, revela-se a dualidade temporal das imagens: a relação efêmera entre espaço e tempo, algo que nunca mais será o mesmo, a morte do tempo concreto; e em paralelo, o congelamento perpétuo, que cria um presente infinito para o processo visual retratado, a vida da imagem. Em meio a este processo que chamamos de registro, múltiplas camadas narrativas passam a tornar infinitos os limites da imagem técnica, e sua capacidade de representação. O historiador Peter Burke (2017, p.35) complementa: “as tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a fotografias e retratos”.

Nesta problemática, há que se considerar ainda, a presença do aparato técnico - a câmera e sua lente - que sequestra a realidade e a reconstrói na condição de imagem técnica; uma dinâmica que, por si só, enfatiza uma linguagem, e ainda estimula encenações, por mais verossímeis que sejam para quem passa em frente à objetiva, mas ainda assim, provoca a consciência da perpetuação imagética. Para Machado (2015, p. 65), “a câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença”. E neste ponto, entendemos que, entre a câmera e o objeto há uma teatralização da consciência, ainda que involuntária, que se assume no processo de materialização da imagem fotográfica. Porém, devemos considerar que o efeito de real da imagem técnica tende sempre a se sobrepor à percepção dos arranjos do aparato.

Nesta dinâmica, entre realidades e ficções no registro fotográfico, elaboram-se modelos dialéticos de sua formatação narrativa. Ao que podemos nos apropriar da teoria narratológica, e pensar a imagem a partir da dinâmica das estruturas narrativas: uma dialética entre estética e poética; isto é, entre forma e conteúdo. Nesta dimensão de análise de linguagem fotográfica, há que se considerar a narrativa, um resultado do processo entre a forma - enquadramento, fotometria, cores, incidência de luz, ambiência - e o conteúdo - os elementos, personagens, ações, tramas, contextos. Assim, podemos estabelecer a cristalização de um recorte do real.

Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação do fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato. O conteúdo não pode separar-se da forma; por forma, eu entendo uma organização plástica rigorosa através da qual, exclusivamente, nossas concepções e emoções tornam-se concretas e transmissíveis. Em fotografia, esta organização só pode ser o fato de um sentimento espontâneo dos ritmos plásticos. (Cartier-Bresson, 2015, p. 29)

Nesta forma da análise, teremos que discernir dois efeitos principais da imagem: Efeito de Presença e Efeito de Sentido. O primeiro efeito, a presença, determina a relação das sensações e emoções que a imagem nos provoca, a ambiência e atmosfera que a fotografia insinua. Já o segundo efeito, o sentido, demanda uma contextualização semântica por parte do receptor, que necessita entender o que acontece na cena. Em outras palavras, a dialética promove uma dinâmica entre o ‘como’ e ‘o quê’ acontece no fragmento de tempo da imagem fotográfica.

Uma proposta teórica contextualizada por Roland Barthes, no que categoriza como Punctum e Studium. Em sua teoria, Barthes (1980, p. 64) afirma: “a minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse dar um nome a esses dois elementos, cuja co-presença parecia criar uma espécie de interesse particular que eu sentia por essas fotos”. Devemos observar que a perspectiva barthesiana, provoca o posicionamento do sujeito – quem vê a imagem – do lado externo do registro. É um olhar de fora para dentro. Nesta problemática observamos que determinadas rupturas paradigmáticas podem nos provocar atração pela imagem; na lógica de punctum, quando sentimos uma ruptura com relação à experiência estética. Por outro lado, na lógica de studium, observamos quando a imagem repete modelos anteriores, e não nos provoca interesse pela padronização ou repetição de sua linguagem.

O problema que articulamos neste trabalho se dá por meio da consolidação das fragmentações a que a imagem se submeterá com o advento das novas tecnologias, de modo a interferir não somente em sua captação; mas também em sua aceleração e compartilhamento posterior. Neste processo, devemos articular uma teoria para entender de que forma a fotografia passa a ser pensada – como prática - e em paralelo, a rota para seu esvaziamento enquanto registro.

## **A Estética da Aceleração**

O roteiro do cotidiano do indivíduo contemporâneo parece algo padronizado. A primeira coisa que se faz ao acordar, é olhar o celular. O aparato, que também nos desperta, será o primeiro a nos atualizar com relação às informações do dia. Mensagens de trabalho, família, amigos tendem a nos sintonizar com o tempo presente; ao passo que,



nas redes sociais, as notícias e histórias do dia também se apresentam. Estas narrativas se aproximam primeiramente no formato de imagens, que posteriormente se repetirão.

Um crime, uma aprovação de lei, um incêndio, uma história dramática, enfim, qualquer que seja a manchete do dia, podemos acessar através da tela do aparelho. Plataformas como o Instagram, por exemplo, entenderam que nosso consumo de informações - sejam elas úteis, ou não - se dá por imagens. E por conta desta lógica, organiza o feed de acordo com perfil do usuário. Em um piscar de olhos, centenas de imagens, entre fotografias e vídeos, são comprimidas na tela. Podemos acessar uma ou outra, ler e interagir, mas em alguns segundos, as imagens desaparecem e são substituídas por novas. Assim, temos mais informações para consumir e acessar incessantemente.

A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso. (Fontcuberta, 2012, p. 30)

Este movimento assume uma problemática fundamental, pois acelera o tempo de consumo. Nós não conseguimos assimilar tudo tão rapidamente, e a efemeridade das imagens nos fornece a sensação de que elas são descartáveis; de modo que nunca mais as encontraremos. De toda forma, nem temos tempo para refletir sobre isso, pois novas imagens nos atingem, e voltamos ao mesmo processo cíclico de consumo. A lógica de aceleração nos remete ao conceito de imagem do passado, problematizada por Walter Benjamin. Naquele contexto, ainda analógico,

o filósofo argumentava acerca da irrecuperabilidade da representação do presente, temporalidade que se desprende do registro fotográfico.

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento... Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (Benjamin, 2010, p. 11)

Nesta dinâmica de ruptura temporal da imagem; seu período de assimilação é acelerado e neste processo, paradoxalmente, consumimos tudo de forma rápida, mas não conseguimos nos aprofundar em nada. Por estética de aceleração, me refiro a esta esquizofrênica dinâmica de imagens que favorece o consumo imediato; porém nos mantém sempre afastados do aprofundamento. Como se o usuário fosse mantido em um estado de suspensão contínua. Esta dinâmica organiza um estado de imanência com relação ao meio, um processo que Maffesoli (2012) articula como uma ligação, um laço perene entre o usuário e sua conexão com a materialidade do meio.

Existe, na verdade, um surrealismo vivido na utilização cotidiana dos meios de comunicação interativa. O virtual tendo ao mesmo tempo uma eficácia real, permitindo uma forma de gozo real, e elaborando um laço, estabelecendo uma liga, isto é, em seu sentido pleno, fazendo sociedade. (Maffesoli, 2012, p. 87)

Este processo provoca um descolamento com relação à realidade, uma vez que trabalhamos, caminhamos, fazemos compras, almoçamos; mas ao mesmo tempo, o ritmo acelerado do consumo de imagens nos mantém presos à tela. Consumimos sempre mais, e carregamos em

contrapartida, pouca informação acerca desta experiência. As imagens alcançaram no contemporâneo uma presença infinita; e ao mesmo tempo, a aceleração de seu uso passa a desempenhar uma dinâmica de esvaziamento semântico. A aceleração das imagens reflete uma proporção incômoda de esvaziamento, ao passo que, articula em nosso olhar uma paridade com relação a este processo. Se produzimos e consumimos desenfreadamente as imagens, de fato, suas representações esvaziadas já permeiam nosso olhar e nossa capacidade de decodificação - que se torna anestesiada pela infinita fragmentação de imagens-fluxo.

O que vemos só vale - só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (Didi-Huberman, 1998, p. 29)

Para Didi-Huberman, a dinâmica da imagem acontece pelo fato de que o olhar – e também, o ver - é um processo duplo. Olhamos imagens, mas o que nos olha de volta, no contemporâneo, é o seu próprio esvaziamento. A imagem se esvai em meio ao esquizofrênico contexto midiático, mas tenta dizer algo - como se clamasse por sua capacidade de registro. Tão logo, a representação é suprimida e reduzida a um pequeno fragmento dentro do fluxo infinito. Uma dinâmica de esvaziamento da imagem, conforme pontua Fontcuberta (2012):

Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para ser guardadas. Servem como exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem mental e/ou fisicamente. (Fontcuberta, 2012, p. 32)

O processo de gamificação destas imagens se dará por meio das estruturas que a permeiam; desde o processo de produção ao momento de consumo. Há um estranhamento entre a imagem e seu sentido, tendo como base a lógica a que se submete por meio das múltiplas aplicações e fragmentações que assumirão o protagonismo de sua forma. Para isso, discutiremos alguns processos fundamentais para construir um imaginário acerca do esvaziamento da imagem enquanto registro; e como a interação propõe um mecanismo que gamifica sua função, enquanto narrativa. Para isso, observaremos neste trabalho, a paradoxal aproximação com relação ao real, proposto por meio do Google Street View.

### **Fotografia de Rua: uma análise do Google Street View**

O esvaziamento em torno da fotografia, de seu sentido e função documental, se articula em torno de uma série de problemáticas que vão se metamorfoseando e transformando por meio das telas. Talvez um dos pontos mais paradoxais desta relação de estranhamento entre imagem e representação se dê por meio da discussão acerca da autoria das imagens em aplicativos como Google Street View, e em paralelo, o enquadramento interativo que este sistema propõe.

Cada uma destas imagens nos provoca a refletir acerca de sua verossimilhança com a realidade. O registro mostra que a mecânica de enquadramento da captura de tela do aplicativo é bastante flexível. Podemos constatar isto pelo fato de que as imagens parecem fragmentos estéticos bem equilibrados, com boa composição e enquadramento. No entanto, isto é uma fotografia? Ou ainda, isto é real?

A artista Jacqui Kenny, que mora em Londres e sofre de agorafobia – transtorno que a impede de viajar ou ir a lugares distantes

– construiu um trabalho fotográfico muito interessante. Ela registra cenas do mundo, por meio do Google Street View, e as publica no perfil de Instagram, Agoraphobic Traveler. As imagens possuem uma percepção estética apurada e contextualizam narrativas interessantes; a questão provocada por meio do trabalho evoca uma questão: afinal, de quem é a autoria das imagens?

### **Figura 1**

*Imagem produzida no Google Street View*



Jacqui Kenny (Agoraphobic Traveller, 2018)

Talvez possamos entender esta lógica a partir da sequência de telas que se organizam entre o real representado, e o receptor que consome a imagem. Constatamos que são elementos decalcados do real que o veículo de captação registra; em um segundo momento, há o aplicativo operado por meio da tela do computador ou celular; a interatividade ocorre por meio da navegação, feita pelo usuário – ou fotógrafo, talvez – que opera dentro desta realidade virtual, e seleciona um ângulo interessante. Assim, ele captura a tela – o que se aproxima do processo

de registro fotográfico – e finaliza o processo encaminhando a imagem para algum receptor. Ao abrir a imagem, podemos entender o abismo de distanciamento entre o receptor final – no caso, quem apenas vê a cena - e a realidade captada, transpassada por todas essas camadas de telas e tecnologias.

## **Figura 2**

*Imagem produzida no Google Street View*



Jacqui Kenny (Agoraphobic Traveller, 2016)

Ainda assim, devemos pontuar algumas questões. A imagem é feita em 360°, o que impede o profissional de captação do aplicativo, que faz o registro objetivo, de impor algum tipo de linguagem formal de fotografia. Há uma ruptura com o que Arlindo Machado propõe como ‘perspectiva artificial’; a lógica de enquadrar a cena dentro dos

limites do retângulo fotográfico. Neste sentido, nos afastamos do conceito teórico de fotografia, porém, as imagens ainda estão do campo do registro técnico. De certa forma, podemos concluir que mesmo não sendo uma fotografia, em sua contextualização formal, estas imagens se aproximam do real tanto quanto a própria fotografia. A razão é a sua intrínseca estética de objetividade.

### **Figura 3**

*Imagem produzida no Google Street View*



Jacqui Kenny (Agoraphobic Traveller, 2017)

A problemática se expande a partir do momento em que nos propusemos a capturar a tela dentro deste espaço de representação virtual da realidade. Esta segunda camada de materialização do real cria uma ilusão inerente à sua forma: a imagem parece se aproximar do conceito de fotografia. Porém, me parece que embora pareça, se opere, enquadre, e componha como fotografia; o afastamento do objeto real é tão intenso, que podemos considerar este fragmento uma variável dentro da lógica pós-fotográfica: uma imagem-fluxo.

## Considerações Finais

O objetivo central deste trabalho é estudar o processo de esvaziamento da lógica de sentido documental da imagem técnica. Ao que pensamos enquanto registro, a soma entre a cena da realidade, e o ato de transcodificar e captar o real por meio da técnica fotográfica. Este processo em si, já carrega uma problemática disfuncional; ao que devemos lembrar Jean-Paul Sartre (1987) que acentua a esta discussão, o problema que há em buscarmos na imagem a ideia de síntese, ou resumo, nesta procura, esquecemos que na verdade, a imagem é um ato.

A partir desta questão, podemos convergir a problemática que trabalhamos ao longo da construção de um imaginário acerca de produção fotográfica. Neste processo, podemos pontuar as lógicas práticas que permeiam o processo de captação da imagem, de modo que o fotógrafo e o equipamento possam traduzir o real, por meio da representação.

Para além desta dinâmica intrincada, com os novos paradigmas propostos em meio a um esquizofrênico ambiente midiático, este trabalho propõe observar de forma crítica, as novas formas de interação entre imagem e seu fluxo de construção de sentido. Neste entretempo, o prosumer constitui um novo agente na estruturação das imagens. Assim, a aceleração e as novas possibilidades de comunicação nos propõem uma nova lógica: a gamificação fotográfica.

Neste contexto, a diferenciação que antes intermediava a relação entre autor e espectador se rompe. Portanto, há um novo parâmetro comunicacional, de forma que, todos são autores, e paradoxalmente, ninguém é. A hipótese que se encontra neste novo padrão de representação, é o fato de que a imagem se torna imagem-fluxo.



Por fim, este trabalho visa elaborar olhares com relação a esta nova caracterização da fotografia, enquanto imagem-fluxo, e ao mesmo tempo, observar novas aplicações da linguagem visual, seja por meio da técnica envolvida, ou mesmo, da forma de interagir com os sentidos da informação por meio de novas imagens, ou por meio de manipulações e compartilhamentos digitais. O conceito documental se fragmenta, e no contemporâneo, as imagens-fluxo assumem a aceleração de consumo visual, tornando cada vez mais complexo o jogo entre a realidade das imagens, e as imagens da realidade.

## Referências

- Agoraphobic Traveller [@streetview.portraits]. (2016, dezembro 8). *Google street view scene - Two generations, Ulaanbaater, Mongolia.* . [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BNxJx9agTWA/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>
- Agoraphobic Traveller [@streetview.portraits]. (2017, março 18). *Google Street View Scene - Copiapo, Atacama Region, Chile.* . [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BRyoum4lc6-/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>
- Agoraphobic Traveller [@streetview.portraits]. (2018, abril 16). *Google Street View Scene - Chasing the Google car, playing football or just* [Fotografia]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/BhpIt\\_ZnU6J/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D](https://www.instagram.com/p/BhpIt_ZnU6J/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D)
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2010). *O anjo da história*. Assírio & Alvim.

- Burke, P. (2017). *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. Editora Unesp.
- Cartier-Bresson, H. (2015). *O imaginário segundo a natureza*. Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará.
- Fontcuberta, J. (2012). *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. Ed. G. Gilli.
- Machado, A. (2015). *A Ilusão Especular*. Gustavo Gili.
- Maffesoli, M. (2012). *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Forense Universitária.
- Murray, J. (2003). *Hamlet no holodeque: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Itaú Cultural, Editora Unesp.
- Sartre, J.P. (1987). *A imaginação*. Nova Cultural.

# **SÍMBOLOS E EFEITOS DE UM MOVIMENTO DE CONTESTAÇÃO: A MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO MILITANTE DOS ANOS 1960 E 1970**

*Luma Perobeli<sup>1</sup>*

Para Brenez (2006), a história do cinema é majoritariamente a história da indústria. A autora reflete sobre a importância de sair dessa lógica cultural dominante para que se possa olhar para as obras e seus autores, suas escolhas formais e plásticas, para as expressões simbólicas que marcam tempo, espaço, gente e governos. E que marcam também cada singular experiência estética do sujeito que interpreta as formas de um filme e é afetado por ele.

Na efervescência política de guerras e movimentos operários e estudantis dos anos de 1960, na França, a novidade do cinema direto

---

1. Mestranda em Comunicação na Univ. Federal de Juiz de Fora. Bolsista Capes. Membro do Grupo de Pesq. em Comunicação, Arte e Literacia Midiática (UFJF) e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. [lumaperobeli@hotmail.com](mailto:lumaperobeli@hotmail.com)

contribui para o surgimento de “práticas cinematográficas politicamente engajadas” (Roudé, 2017, p. 342). Cinema militante, de protesto, de contestação, de combate ou de contra-informação. Qualquer que seja o nome, carrega a característica – ou o desejo – do caráter de intervenção social, o argumento de uma visão crítica de mundo (Brenez, 2006). No Brasil e outros países da América Latina, os anos de 1960 e 1970 sobreviveram aos duros governos militares, presenciando protestos, resistências e movimentos contestatórios na música, cinema, teatro, pintura e outras artes.

Neste contexto, este trabalho objetiva analisar de que forma a música de abertura do filme *Classe de Lutte* (Marker, 1969) e a de encerramento de *Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006) contribuem para os efeitos que as obras desejam suscitar no espectador. Partimos da proposta metodológica de Gomes (2004) sobre análise poética para refletir sobre como os códigos sonoros são mobilizados junto dos visuais e narrativos para potencializarem sentidos de contestação e consciência social característicos do cinema militante.

Documentário criado pelo grupo Medvedkine de Besançon, na França, *Classe de Lutte* evidencia a dupla condição feminina vivida no século passado: a de ser mulher no mundo machista e patriarcal, e a de ser mulher militante na onda dos protestos dos anos 1960. Em *Você também pode dar um presunto legal*, o diretor Sérgio Muniz propõe a reflexão sobre a atuação do Esquadrão da Morte e do chefe do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo, o Dops, durante a ditadura militar no Brasil.

A escolha destas obras se deu por pertencerem ao mesmo período histórico, aos anos que presenciaram a efervescência de movimentos

operários e estudantes no mundo e a eclosão de ditaduras militares na América Latina. Esta pesquisa se justifica por retomar experiências estéticas do cinema das décadas de 1960 e 1970 que podem contribuir para o entendimento e reflexão de vivências e questões da atualidade.

### **As Formas no Cinema de Intervenção: 1960 e 1970**

Sempre reconhecendo as grandes diferenças entre as realidades representadas por *Classe de Lutte* e *Você também pode dar um presunto legal*, estas obras trazem em si um registro da história, um quê de denúncia sobre as condições de vida e modos de se relacionar nas sociedades da época, um terreno comum que permite fazer aproximações entre elas. Ambas pertencem, segundo Brenez (2006), ao período mais inventivo formalmente da história, que tem como marco os Estados Gerais do Cinema, iniciado em maio de 1968 em meio às lutas operárias e estudantis na França. Tratava-se de um grupo de aproximadamente 1.500 pessoas, profissionais ou não do cinema, interessadas em “filmar politicamente” (Comolli, 2008), em participar de todos os aspectos da prática cinematográfica, como produção, realização e difusão.

Outra experiência coletiva deste período foram os *Ciné-tracts*, empreendimento também com iniciativa de Chris Marker (tal como *Classe de Lutte*) que consistia em filmar fotografias de maio de 1968 e situações do mundo daquele momento e criar colagens visuais mudas, quase sempre em preto e branco, de aproximadamente três minutos. Brenez destaca o que instruíra o manual destas obras: “os cine-folhetos devem ‘contestar-propor-chocar-informar-interrogar-afirmar-convencer-pensar-gritar-ri-denunciar-cultivar’, a fim de ‘suscitar a discussão e a ação’” (Brenez, 2006, p. 43).

Outra importante iniciativa do cinema coletivo francês foi o *Cinélutte*, fundado alguns anos mais tarde, em 1973, por membros já envolvidos em atividades militantes (Fagioli, 2019). Diferente dos coletivos citados anteriormente, porém, neste havia a reflexão sobre a necessidade dos cineastas também participarem das filmagens realizadas, e não só os operários. Naquele momento, segundo Fagioli (2019) e Grant (2016), duas tendências coexistiam: a do cineasta que delegava a câmera aos trabalhadores para que estes escrevessem sua própria história, tendo uma efetiva “tomada de palavra” no ato de filmar; e a do intelectual que não garantia a autonomia dos operários ao se envolver em lutas pouco conhecidas por ele (ainda que se esforçasse pelo movimento, seu ponto de vista não era de dentro da causa). Dilema que tratava não só de tendências de estilo, mas de reflexos de um tempo e espaço, consequências de um pensamento da época “que considerava a estética e a cultura domínios da burguesia, não acessíveis aos trabalhadores” (Fagioli, 2019, p. 85).

Por outro lado, segundo Fagioli (2019),

independente da escolha de passar ou não a câmera aos trabalhadores, nota-se uma preocupação que atravessava o trabalho de todos os coletivos cinematográficos, a saber, a visibilidade das lutas. As divergências surgiam apenas ao escolher a forma de fazê-lo. As questões consideradas essenciais pelos membros do *Cinélutte* se referiam às relações que os realizadores estabeleciam com o mundo, com as pessoas filmadas. Portanto, são questões que perpassam não apenas o trabalho do coletivo, mas todo um pensamento em torno do cinema militante não apenas como aquele que produz um conteúdo militante, mas também como aquele que expõe essa militância no próprio fazer cinematográfico. (Fagioli, 2019, p. 85)

Para Brenez (2006), não só em terras francesas, mas essa mesma preocupação e estilos cinematográficos atravessavam os continentes e irrigava as particularidades de cada país e contexto social, dadas as devidas adaptações necessárias.

os filmes de contra-informação são redigidos como traços, com testemunhos vividos no estilo argumento desenvolvido, grafismo construtivista, uso do título branco (*banc-titre*), montagem curta, música pop, iconografia da luta e urgência do aqui e agora. Cada coletivo adapta tais *stylèmes* [estilos] a seus próprios objetivos: investigação no local, panfleto documentado ou demonstração teórica. (Brenez, 2006, p. 43)

Os objetivos destes filmes contribuem para a própria definição do tipo de cinema do qual estamos falando, arte que traz na sua essência o desejo de intervenção social, que preconiza, como reflete Comolli (2008) sobre a condição ideal espectadora do documentário, um sujeito que ao observar é reposicionado do lugar da recepção para o lugar da indeterminação, que ao acompanhar a obra “é solicitado a se transformar no decorrer da sessão, passando de um lugar de conforto a um lugar de perigo, evoluindo de uma espera passiva inicial para um engajamento mais ativo” (Comolli, 2008, p. 142).

Com base em exemplos franceses, soviéticos, cubanos ou argentinos, as experiências do cinema de intervenção das décadas de 1960 e 1970 têm origem política. Teor combativo que parte de uma cultura da resistência, do cinema do agora e das mãos do povo, o historiador do imediato. Como dizia René Vautier, em Brenez (2006, p. 40), “não é preciso deixar os governos escreverem a história”. Além disso, este cinema que a narrativa oficial não autoriza tem como princípio o diálogo

entre as imagens, cenas que costuram a realidade e possibilitam que questões formais importantes sejam levantadas para se pensar uma época. A autora afirma que esse tipo de cinema

só existe para formular as questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem? Seja a imagem de um acontecimento (a morte de um homem, uma guerra, um massacre, uma luta, um encontro...), como montá-la, em que contexto posicioná-la em perspectiva? A que outras imagens opõe-se ela? Da perspectiva da história, quais são as imagens que faltam e quais serão as imagens indispensáveis? A quem dar a palavra, como tomá-la se nos é recusada? Por que, ou dito de outra maneira, que história desejamos? (Brenez, 2006, p. 40)

Se Godard pensava sobre as imagens, suas relações, potências e limites, Brenez (2006, p. 44) parte desta “mais vasta iniciativa de questionamento da imagem” para refletir sobre as expressões simbólicas audiovisuais que marcam a sociedade ao representá-la nas telas. Diante daquilo que afeta qualquer dos cinco sentidos, que atinge, faz refletir, atravessa corpos e existências e contribui para a construção do sujeito, “argumentar uma visão crítica do mundo”, como afirma Brenez, faz-se necessária.

Gomes (2004) discute sobre a obra de arte enquanto material expressivo configurado para se tornar objeto e, então, texto carregado de significância a partir dessa atividade de visão crítica do apreciador. Segundo o autor, em sua dimensão sensorial a expressão causa sensação; no aspecto afetivo, produz sentimento; e, no âmbito cognitivo, desperta sentido em quem a observa.



A interação entre a obra de arte e o sujeito que a aprecia é a ocasião em que um conjunto de efeitos se realiza no apreciador. O ato de apreciação realiza uma espécie de *beijo na Bela Adormecida*, despertando a vida que já ali estava, dormente e incompleta. No ato de apreciar, informação, sensação e emoções vêm a efeito e, então, uma cifra, um código, um signo, uma elaboração se transformam plenamente em expressão, um material se converte em obra, operando sobre a estrutura cognitiva, sensorial e anímica de um sujeito humano. (Gomes, 2004, p. 57)

De acordo com o autor, na interpretação de uma obra temos, primeiro, a percepção do que se está diante; depois, a apreciação daquele material que executa no apreciador os seus efeitos, isto é, o momento da interação entre subjetividade espectadora e obra; e, por último, a atividade analítica que consolida a reflexão sobre as estratégias, dispositivos e programas que geraram as sensações, sentimentos e sentidos do ato de apreciar.

Seguindo esta metodologia proposta por Gomes (2004) sobre a poética do cinema, este trabalho busca refletir sobre os recursos (ou programas, como chama o autor) que geram os efeitos de uma obra, especialmente no que se refere aos elementos musicais, que contribuem de forma consoante aos visuais e narrativos de cada filme. Como ressalta Penafria (2009), por este tipo de análise vamos, primeiro, identificar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, as sensações, sentimentos e sentidos de cada obra, para, depois, refletir sobre as estratégias utilizadas que levam a tais efeitos. De acordo com a autora, sob a perspectiva de Gomes,

Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (em geral, filmes experimentais), ou como

uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema), ou como composição poética se os efeitos que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (em geral, filmes com forte componente dramática). (Penafria, 2009, p. 6)

Sobre cada filme serão analisadas duas sequências, eleitas pela crença de que representam a contribuição das músicas na estratégia de produção dos efeitos desejados. Em *Classe de Lutte*, o foco estará no início (até o tempo 6'52'') e na entrevista final (a partir de 34'18''). Em *Você também pode dar um presunto legal*, as sequências eleitas estão entre os tempos 2'45'' e 10'56'', e de 34'36'' até o final.

### **Por Qualquer Pessoa do Mundo, por Qualquer Casa**

De duas regiões da França, Besançon e Sochaux, os grupos Medvedkine nasceram da efervescência político-militante de maio de 1968 a partir do encontro de operários com o cineasta Chris Marker. A ocasião se deu pela produção do documentário *Até logo, eu espero* (*À bientôt, j'espère*), feito em Besançon por Marker e Mario Marret. Filmado durante a greve na fábrica têxtil Rhodiacéta, em março de 1967, após finalizado foi exibido aos trabalhadores protagonistas do filme e da greve, que criticaram a obra sob a alegação de não terem sido representados adequadamente. Desde então, incentivados pelo próprio Marker, “passam a receber aulas de cineastas como Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Rene Vautier, entre outros, com a intenção de produzir seus próprios filmes – o que ocorre em seguida, sob o abrigo da produtora de Marker, S.L.O.N.” (Esteves, 2020, p. 162).

A primeira experiência cinematográfica do grupo se inicia em 1969 com o media-metragem *Classe de Lutte*, do grupo Medvedkine de Besançon. O filme, com 39 minutos de duração, relata o princípio de uma seção sindical da CGT (Confederação Geral do Trabalho) na fábrica de relógios Yema, em 1968. A iniciativa é de Suzanne Zedet, operária da relojoaria recém chegada na militância que tenta mobilizar os outros trabalhadores da fábrica. Sua luta se dá em meio às desconfianças dos dirigentes sindicais e constantes intimidações patronais.

O filme pode ser entendido, sobretudo, como uma composição comunicacional, isto é, um filme “de mensagens”. Mais do que gerar sensações e sentimentos, é uma obra que objetiva trazer sentidos ao espectador pelo discurso que deseja traduzir: o de que a luta é importante e decisiva para a conquista de direitos e condições dignas de trabalho e vida. Para isso, utiliza cenas do embate patronal versus sindicalizados no convencimento de outros trabalhadores e uma entrevista com Suzanne sobre a atuação sindical operária naquele momento. As dimensões sensoriais e afetivas ficam a cargo, principalmente, do começo do filme, das cenas que geram sensações e sentimentos que o decorrer do filme vai intensificar.

O trecho inicial (até o tempo 03’08”) apresenta a protagonista do filme e o contexto em que está inserida. A traz em cenas que mostram o trabalho militante e sua família, e símbolos que remetem à luta sindical, como faixas, dizeres, ruas, pessoas, máquina de datilografia, produção de material impresso e equipamentos de filme. Suzanne é apresentada ao som de *La Era Esta Pariendo un Corazón* (1968), de Silvio Rodríguez, música que trata da necessidade de todas as pessoas agirem por um mundo melhor. Seu ritmo gradual, que começa de forma

compassada (transmitindo calma) e passa para frases de pronúncia aberta, duradoura e amplificada (como se atingisse todas os trabalhadores do mundo), envolve o observador ao acompanhar a figura de Suzanne, mostrada forte, de andar seguro e expressão determinada.

## Imagem 1

### *Suzanne como símbolo da militância*



*Nota.* Frames extraídos do documentário *Classe de Lutte* (Marker, 1969).

“Devo deixar a casa e a cadeira. A mãe vive até que o sol morre. E é preciso queimar o céu, se necessário. Por viver. Por qualquer homem do mundo. Por qualquer casa.”, diz canção de Silvio Rodríguez. Enquanto a letra fala da necessidade de todos se levantarem da cadeira para agirem, o som é posto em relação com a figura de Suzanne: em pé, andando, altiva e sorrindo, como se fosse a verdadeira representante da atitude esperada pela canção. Não sem antes, porém, a primeira imagem de

Suzanne, cabisbaixa e sentada, remeter à passividade falada no início da música. O áudio fica novamente em diálogo com as imagens posteriores (já não simultâneas, retomadas do filme *Até logo, eu espero*), pois a narração cantada, de uma postura passiva que depois se transforma em movimento, é anunciada na tela por uma Suzanne (de novo sentada) tímida, desconfortável e interrompida pelo marido, mas que depois se revela na luta (de pé), discursando sobre a união da classe trabalhadora (como vemos nas imagens seguintes à entrevista).

O tempo das imagens que mostram a protagonista cabisbaixa é menor que o tempo dedicado a revelar a vitalidade da mesma. Se a priori a mulher está sentada, quieta, com expressão séria e indiferente, logo depois aparece em pé, falando, sorrindo e determinada. Tais estratégias contribuem para que até esse momento (tempo 6'52"), sensações prazerosas e sentimentos de alegria possam ter surgido no espectador, que foi conduzido por esta figura de Suzanne apresentada ao público. Na entrevista final de Suzanne (a partir do tempo 34'18"), vemos a protagonista refletindo sobre a luta de classes e as artimanhas patronais para atenuar a luta operária e a cultura na vida do trabalhador. Apesar de composta por uma estratégia clássica do cinema documentário – entrevista com *voz over* – é uma cena que reforça os efeitos gerados no decorrer do filme: de sensações prazerosas que causam (e advêm de) sentimentos de alegria e sentidos de empoderamento com relação à luta trabalhadora. Ao mesmo tempo que fala de si, Suzanne reforça que a militância é para todos e que não se deve ter medo das estruturas. A personagem também ilustra a metáfora de que “qualquer homem do mundo” (como anuncia a música de abertura), que qualquer cidadão e cidadã deve reivindicar a cultura historicamente relegada aos mais pobres.

## Imagem 2

*Suzanne ri em cena imediatamente posterior à que está quieta e indiferente*



*Nota.* Frame extraído do documentário *Classe de Lutte* (Marker, 1969).

“Me fale de Picasso”, diz a “voz de deus” do entrevistador. A partir daí, a câmera se abre para dar conhecimento a quem assiste de um quadro que está ao lado de Suzanne. Na tela, duas representações femininas. De um lado, uma mulher militante que protesta nos anos 1960 por melhores condições de vida sob os olhares desconfiados de uma sociedade machista e patriarcal. De outro, a representação cultural – e indissociável – do que ela reivindica. Por meio da metalinguagem, o filme sugere que “tomar a palavra” que o ato de filmar simboliza significa disputar a narrativa da história proletária e também resgatar a dimensão cultural de suas vidas, suas por direito. Assim, combinando recursos cinematográficos com consciência política, e programas sensoriais com afetivos e cognitivos, *Classe de Lutte* transmite que a luta operária é também a luta por acesso à cultura, dimensão negada a uma classe que, a depender do patrão, só vive para o trabalho.

### Imagem 3

*Entrevista final de Suzanne reforça os efeitos gerados no decorrer do filme*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Classe de Lutte (Marker, 1969).

### Apesar de Você, Amanhã Há de Ser Outro Dia

*Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006) é um documentário militante que reflete sobre as atividades do Esquadrão da Morte, grupo em exercício durante os anos de ditadura civil-militar no Brasil, cujas violências cometidas foram conhecidas em 1968 sob o comando de Sérgio Fernando Paranhos Fleury, delegado do Dops de São Paulo. Com duração de 39 minutos, o princípio central do filme é dar a conhecer a repressão cometida contra os chamados “inimigos do Estado”, pessoas que fugiam dos padrões sociais daquele momento, independente se cometendo crimes ou apenas questionando o regime de exceções estabelecido.

Com direção de Sérgio Muniz, que também assina o roteiro junto com Francisco Ramalho, a obra é um compilado de diferentes fontes. Contrariando os filmes de entrevista dos anos 1960 e 1970, o média-metragem recorre ao *voz over* e a trechos de jornais e revistas, fotografias, locução de rádio e registros da TV e do teatro para construir

a narrativa. Devido ao momento de instabilidade e insegurança para Muniz e os demais considerados “terroristas”, a gravação foi iniciada em 1970, interrompida, e concluída mais de 30 anos depois, em 2006, depois de um longo trabalho de resgate do material. No *início* do filme, quase três minutos de texto em tela *são* dedicados a situar e explicar ao espectador esse contexto de feitura e dificuldade de preservação.

Como *Classe de Lutte*, o filme de Sérgio Muniz é majoritariamente de natureza cognitiva, em que o propósito é revelar alguma coisa sobre a realidade. O diretor revela, inclusive, imagem nunca antes divulgada pela TV brasileira (ou internacional) sobre a condecoração do delegado Fleury pela Marinha do Brasil, como mostra no tempo 30’29”. As canções contribuem com tom irônico a mensagem que o filme deseja passar: a de que um sistema baseado na tortura do outro não vale a pena em nenhum aspecto, seja ele econômico, social, de saúde ou segurança pública. Assim, as melodias ouvidas contribuem para os efeitos suscitados, como sensações de horror, sentimentos de reprovação e sentidos de crueldade, pois quando o diretor opta por relatar com detalhes os métodos de tortura adotados pelo Esquadrão da Morte sob uma música alegre, que remete a carnaval e futebol, o cineasta, na verdade, quer chamar a atenção do espectador para o quão absurda é aquela situação.

É o que se vê, por exemplo, na primeira sequência (2’45” a 10’56”), em *que* trechos de jornais sobre a morte do bandido Roncador aparecem em tela. Os recortes dão a conhecer a violenta postura adotada pelos membros do Esquadrão, que nesta ocasião lançaram 400 bombas de gás lacrimogêneo e monóxido de carbono sobre o sujeito, além de terem 100 policiais empenhados em disparar suas metralhadoras contra



aquele acorpo. Junto dos recortes que relatam o feito heróico do Esquadrão – do ponto de vista de seus membros –, ouve-se a canção *Eu te amo, meu Brasil*, composição de Dom e Ravel sob a interpretação de Os Incríveis: “O Céu do meu Brasil tem mais estrelas. O Sol do meu país, mais esplendor. A mão de Deus abençoou. Em terras brasileiras vou plantar amor. Eu te amo, meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil”. Enquanto a morte de Roncador é incessantemente buscada pelo Esquadrão, ao fundo os ideais nacionalistas ilustram o fuzilamento de um homem nesse Brasil tão especial e cheio de amor que a música traz. Uma contradição entre imagem e som, pois, irônica, certamente influenciada pela cultura tropicalista. “A discussão em relação à arte didática e popular, que se desenvolveu ao longo de toda a década de 60, foi colocada em cheque pelo Tropicalismo em 68, que trouxe experimentação formal, humor e ironia para a cultura popular”, afirma Ramos (2007).

Logo na sequência destas cenas, a música *Camisa 12*, de Jorge Ben Jor, faz referência ao futebol brasileiro, valorizando o país, o esporte e os jogadores. Colocada em relação à *voz over* que narra a postura dos policiais, entretanto, acaba por satirizar a valentia, a competência e a dignidade desses membros do Esquadrão da Morte: “São homens fera, todos na vanguarda. Esperando e sorrindo, a hora de atacar. Com simplicidade, amor, garra e humildade”.

As imagens seguintes também se dedicam a explicitar o cenário de ditadura militar daquele momento lembrando técnicas usuais que poderiam acontecer a quem não manifestasse obediência e devoção inquestionável ao regime. “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A dureza do lema retrata a violência que poderia ser causada sob o menor sinal de

subversão. O Estado, representado pela figura do Delegado Freury, leva a cabo o lema não só pela obrigação imposta ao cargo que exerce, mas também por seu sadismo e prazer em torturar. Em nome de uma suposta economia que melhorava a vida da população, civis adotaram os discursos ditatoriais e passaram a naturalizar o que outrora consideravam absurdos, como torturas e assassinatos, também ficando aficcionados pela morte, forma de um subversivo pagar pela ameaça que representa à sociedade.

#### Imagem 4

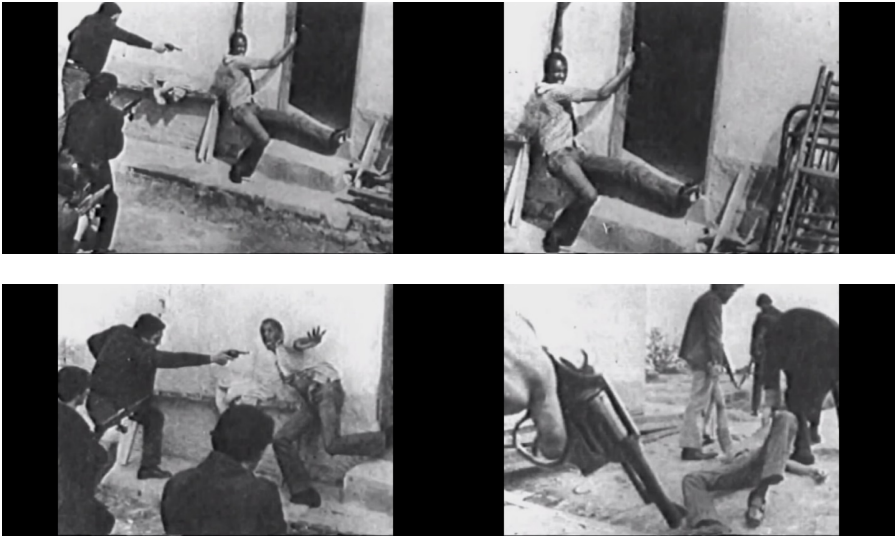
*Lemas nacionalistas naturalizavam obediência esperada dos cidadãos*



*Nota.* Frames extraídos do documentário *Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006).

## Imagem 5

*Como no futebol, edição dinâmica e comparada das imagens, com repetições e diferentes ângulos*



*Nota.* Frames extraídos do documentário *Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006).

Por meio dos trechos de jornais e revistas, o filme sintetiza a ditadura brasileira na violência com que as pessoas “eram deixadas” do país. Enquanto a fixação dos militares pelo controle e sofrimento alheio *é transmitida* pelos casos relatados, as músicas que entoam essas cenas são usadas para reforçar a perversidade do regime. Continuando a menção sobre futebol, já que o momento era de exaltação do esporte devido à vitória do Brasil na Copa do Mundo FIFA de 1970, no tempo 9’46” o que se vê é a “chacina do marginal Nego Sete” e o que se ouve é a narração de um gol de Jairzinho, jogador da seleção brasileira. A morte é colocada como espetáculo. A cena compara a tortura humana

a um jogo de futebol, aludindo que um assassinato de um homem é tão glorioso quanto um gol marcado em uma partida. A edição dinâmica e comparada, com repetição de imagens em diferentes ângulos (como no futebol), é acompanhada pela narração acelerada e calorosa de um jogo, atribuindo ao fuzilamento do homem a emoção e prazer geralmente associados ao futebol, paixão nacional.

### Imagem 6

*Trecho da música Apesar de você (1978), de  
Chico Buarque*



*Nota.* Frames extraídos do documentário *Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006).

Ao final do documentário, a música *Apesar de você* (1978), de Chico Buarque, é a única música em que não há ironia ou sarcasmo atribuído à narrativa, e por isso mesmo sua potência no aspecto formal da obra. “Apesar de você. Amanhã há de ser. Outro dia. Eu pergunto a você. Onde vai se esconder. Da enorme euforia. Como vai proibir. Quando o galo insistir. Em cantar. Água nova brotando. E a gente se amando. Sem parar”, diz trecho da canção. Ela se refere à Fleury e à figura autoritária que representa, já que se associa à imagem de Lafayette Galvão, ator que interpreta o delegado, defendendo-se e dizendo que

temos coisas mais importantes para nos preocupar do que reviver acusações antigas. Ele olha para a câmera como quem fala para a população, que tem voz na música de Chico Buarque cantada logo depois. Como resposta e sem ironias, por meio da letra “o povo” clama pela esperança de que necessita para seguir em frente depois de tanta opressão, perseguição, tortura e tirania do Estado contra seu povo.

## Considerações Finais

Olhando para os aspectos formais dos documentários *Classe de Lutte* (Marker, 1969) e *Você também pode dar um presunto legal* (Muniz, 1970/2006), este trabalho objetivou analisar de que forma a música de abertura do primeiro e a de encerramento do segundo contribuem para os efeitos que o filme deseja suscitar no espectador. Partimos da proposta metodológica de Gomes (2004) sobre análise poética para refletir sobre como os códigos sonoros são mobilizados junto dos visuais e narrativos para potencializarem as sensações, sentimentos e sentidos gerados.

Por meio das estratégias que aqui buscamos apontar, de associações musicais e imagéticas para a construção da narrativa, vê-se que o diálogo das cenas e áudios em *Classe de Lutte* e, de modo contrário, o descompasso do conteúdo marcado pela ironia presente em *Você também pode dar um presunto legal* são as maneiras que os realizadores encontraram para chamar a atenção do público e fazê-lo compreender a mensagem capturada no ato da apreciação.

Neste sentido, *La Era Esta Pariendo un Corazón* (1968), de Silvio Rodríguez, e *Apesar de você* (1978), de Chico Buarque, não de forma isolada, dão o tom interventor e militante que suas obras merecem. Considerando o contexto em que estão inseridas, podem convocar

o sujeito que assiste a se deslocar do lugar da passividade para o lugar da reflexão e da atitude.

Enquanto sensações de horror, sentimentos de reprovação e sentidos de crueldade podem ter sido suscitados pela obra de Muniz pelas cenas de assassinatos, representações de tortura e relatos detalhados de violência e opressão, no filme do grupo Medvedkine de Besançon os efeitos que antecedem a postura crítica do espectador são opostos: sensações de prazer, sentimentos de alegria e sentidos de que a luta é importante.

O clima de hostilidade presente na obra do Esquadrão da Morte permanece na sociedade atual, também devido à ascensão de grupos para-militares e civis conservadores. Como no documentário, o clima hostil que vê prazer na morte do outro é igualmente camuflado de nacionalismo e amor à pátria. Nos dias de hoje, a jovem democracia brasileira tenta se manter erguida frente às investidas de sistemas selvagens econômicos e políticos que naturalizam o desrespeito e flertam com o fascismo, tal como anuncia a *voz over* do final desta obra. Mas, como lembra Muniz, se “o ventre que gerou Fleury e o governo nacional militarista é o mesmo e ainda está fecundo”, é a vitalidade militante de Suzanne que devemos buscar para viver.

## Referências

- Brenez, N. (2006). História das formas, 1960-2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, 3(3), 36-57.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão e documentário*. Editora UFMG. <https://bit.ly/3drs319>

- Esteves, L. G. (2020). Mundivisão proletária No Cinema Dos Grupos Medvedkine. *Intexto*, (50), 161-77. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202050.161-177>
- Fagioli, J. (2019). Notas em torno do cinema militante de 1960 e 1970. *Cad. Benjaminianos*, 15(1), 79-102. <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.15.1.79-102>
- Gomes, W.S. (2004). Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In M. Pereira, R. Gomes, & V. Figueiredo (Eds.), *Comunicação, representação e práticas sociais* (pp. 93-125). Editora PUC.
- Grant, P. D. (2016). *Cinéma Militant: Political filmmaking & may 1968*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/gran17666>
- Marker, C. (Diretor). (1969). *Classe de Lutte* [filme]. Groupe Medvedkine de Besançon. <https://www.dailymotion.com/video/x22d7az>
- Muniz, S. (Diretor). (1970/2006). *Você também pode dar um presunto legal* [Filme]. Sérgio Muniz. <https://vimeo.com/271145574>
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SOPCOM*. <https://bit.ly/3cdZdun>
- Ramos, C. L. (2007). *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. <https://bityli.com/EHoJZssx>
- Roudé, C. (2017). “Fazer filmes políticos politicamente” na França do pós-1968: Slon e Iskra, coletivos militantes. *Nava*, 2(2), 341-353. <https://bit.ly/3JXMXe3>

## **PARTE 3 - OUTRAS ARTES**



# RESPONSIVIDADE E RESPONSABILIDADE EM *SI SE CALLA EL CANTOR*, DE HORÁCIO GUARANY: UMA LEITURA CRÍTICA-BAKHTINIANA DA CANÇÃO

*Andressa Zoi Nathanailidis<sup>1</sup>*  
*Paula Maria Lima Galama<sup>2</sup>*

A Argentina, ao longo do século XX, atravessou uma série de golpes militares decorrentes da aliança da elite composta por proprietários de terra, grandes exportadores, banqueiros e corporações estrangeiras, em aliança com os militares, a fim de se manterem no controle político-econômico nacional (Sander et al., 2006).

Em 28 de junho de 1966, Juan Carlos Onganía, tenente-general do exército e representante de um movimento autodenominado “Revolução

- 
1. Doutora em Letras/ Hab. Est. Literários, pela Univ. Fed.do Espírito Santo (UFES). Prof. do Dep. de Línguas e Letras (DLL), do Centro de Hum. e Naturais (CCHN), da Univ. Federal do Espírito Santo (UFES). [andressa.nathanailidis@ufes.br](mailto:andressa.nathanailidis@ufes.br)
  2. Doutora em Música pela University of Kentucky. Prof. da Fac. de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” (Fames). [paula.galama@fames.es.gov.br](mailto:paula.galama@fames.es.gov.br)

Argentina”, assumiu a presidência do país. Seu governo foi caracterizado por diversas repressões: dissolveu partidos políticos, forneceu poderes de caráter legislativo a uma junta de comandantes-chefes, perseguiu professores, estudantes, sindicalistas e líderes estudantis; além de ter instituído a censura, incluindo a apreensão de livros (Beired, 1996, p. 66).

Durante a vigência deste governo, consolidava-se na Argentina o “Nuevo Cancionero”, movimento estético - literário, que defendia a arte como instrumento de comunicação capaz de conscientizar e instigar a população à ação política, tornando-a conhecedora acerca da realidade do país; suas potencialidades folclóricas e culturais, suas dores, esperanças, injustiças, violências, relações de exploração etc. (Díaz, 2004).

Mercedes Sosa, nascida na cidade de San Miguel de Tucumán, cidade onde foi assinada a independência da Argentina, em nove de julho de 1935, assinou o “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. Durante toda a sua carreira foi defensora dos direitos civis, da luta dos trabalhadores e tornou-se um dos símbolos do movimento estético-literário desencadeado pelo documento. Através de suas interpretações, as obras folclóricas argentinas ganharam os Estados Unidos e a Europa, principalmente as registradas por Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, seu conterrâneo e Horácio Guarany. De autoria deste último, interpretou (e gravou) uma de suas mais célebres canções, *Si se Calla El Cantor*, levada ao público pela primeira vez no álbum “El Potro” (1970), de Guarany.

Com o intuito de compreender o lugar de fala assumido pelos artistas de então, adotamos como objeto de estudo a supracitada canção, representativa deste movimento e por diversas vezes performada por Mercedes Sosa.

Por meio de uma leitura crítica, buscamos apresentar o potencial de engajamento inerente às produções desse período. A fim de viabilizar a presente leitura, nos valem da perspectiva dialógica sustentada pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Bakhtin (2003) discorre acerca da interconexão dos fazeres estéticos em relação à vida e afirma que a estética deve expressar a “tonalidade emocional e volitiva do espaço-tempo artístico, organizado a partir de um centro emocional e volitivo-humano” (2003, p. 348). A presente análise está ancorada no aprofundamento desta concepção de ordem dialógica, de modo que buscaremos compreender o ethos-criativo de *Si se calla El Cantor*. Dentre as obras a que recorreremos estão: *Estética da Criação Verbal* (2003) e *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010).

## **Por uma Visão Dialógica da Canção**

### ***Mikhail Bakhtin***

O ensaio *Arte e Responsabilidade* (2013), datado de 1919, é o primeiro o texto conhecido de Mikhail Bakhtin. Publicado pela primeira vez no boletim do Sindicato dos Trabalhadores de Arte de Nevel, tal texto propõe uma reflexão acerca da cultura humana e do significado decorrente da criação artística.

Ao interpretar a cultura como algo que se sedimenta sobre três domínios fundamentais (a ciência, a arte e a vida), Bakhtin revela que a experiência existente neste âmbito, muitas vezes, ocorre de maneira fragmentada. De acordo com o autor, a arte, quando apartada de um senso responsável, que diz respeito à postura interna do criador ao meio social que está inserido, mostra-se sob uma forma ‘patética’ e insuficiente,

incapaz de responder às questões da vida. É presunçosa e mecânica e seus elementos unificam-se no espaço-tempo por relações de ordem externa. Bakhtin defende a existência de um sentido que se constitui no interior do indivíduo, pela articulação singular de sua experiência no mundo, aliada a seu conhecimento e sua criatividade.

Para o filósofo, embora arte e vida se constituam em instâncias diferentes, devem ser para o homem algo singular. Argumenta que o nexos interno entre os elementos do indivíduo ocorre pela unidade de sua responsabilidade, ao que diz:

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (Bakhtin, 2011, p. XXXIV)

Bakhtin argumenta que é mais fácil criar sem responder pela vida (e viver sem considerar a arte). No entanto, acredita que, ambas, arte e vida, assumem responsabilidades mútuas, sustentando que a inspiração não deve ser uma justificativa para a irresponsabilidade.

Tal noção, de responsabilidade, surge novamente – e de maneira um pouco mais aprofundada – no texto *Para uma filosofia do Ato responsável*, publicado pela primeira vez em 1986, sob o título russo

*Ki filosofii postupok.* Trata-se de um texto inacabado, que Mikhail Bakhtin (1895-1975) redigiu ainda na juventude, nos idos de 1920. Foi publicado em língua portuguesa, apenas, no ano de 2010.

Na introdução do referido texto, Ponzio (2010, p. 10) discorre acerca do termo “postupok” e seu significado. De acordo com ele, trata-se de um vocábulo passível de ser compreendido como “ato”.

postupok é um ato de pensamento, de sentimento, de desejos, de fala, de ação, que é intencional e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever de responder, responsavelmente, a partir do lugar que ocupa, sem álibi, sem exceção.

*Para uma filosofia do Ato responsável contempla* duas seções, “Introdução” e “Primeira Parte”. O texto parte de uma abordagem fenomenológica voltada à discussão da singularidade dos sujeitos e da responsabilidade assumida por estes em relação à constituição e transformação dos contextos sociais.

Bakhtin (2010, p. 43) discorre sobre a existência de dois mundos que se apresentam, geralmente, cindidos e incommunicáveis: o da cultura e o da vida. O mundo da cultura, de caráter abstrato, é aquele em que se objetiva o ato da atividade individual de cada sujeito. Já o mundo real, aquele em que tal ato ocorre de forma singular e irrepetivelmente.

Em contraposição aos ideais propostos por Kant, relativos às proposições teóricas do campo cultural, Bakhtin afirma ser problemática esta cisão. De acordo com o autor, o empenho teórico por representar o vivido mostra-se universalizante e apartado do contexto original e, por

ser tal realidade “outra”, é também insuficiente na tentativa de abranger o “ser” em sua totalidade, estando este em permanente estado de “devir”.

Nesse sentido, defende o estabelecimento de uma unicidade entre esses dois mundos, buscando a consolidação de uma filosofia embasada não apenas em abstrações acerca da vida, mas que considere, sobremaneira, o evento em si, historicamente real e singular para cada sujeito. Desta forma, Bakhtin (2010, p. 79), compreende haver— por parte de cada sujeito— o dever de estabelecer articulações entre o mundo concreto, seus sentimentos e pensamentos; de agir de forma participativa perante o mundo.

Sendo as instâncias da filosofia e da estética constitutivas da vida, aqueles que exercem suas atividades nesses campos devem assumir a responsabilidade ética de unificar as esferas do mundo cultural e da vida, ao que afirma Bakhtin:

Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento de evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos. O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir; deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida. (Bakhtin, 2010, pp. 43-44).

Cada sujeito, Ser- único, singular, deve agir participativamente no mundo e responder ao mesmo, valendo-se da linguagem em sua

dimensão dinâmica e instrumental, na expressão própria de valores e ideologias. Ao se utilizar da linguagem, o sujeito assume uma postura perante seu meio, sendo impossível tratarmos da existência de ações neutras ou ingênuas. Segundo Bakhtin (2010):

pelo simples fato de que eu comecei a falar dele, já entrei em uma relação que não é indiferente, mas interessado-afetiva, e por isso a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressa também com sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode evitar de ser entoada, a entonação é inerente ao fato mesmo de ser pronunciada) a minha atitude avaliativa em relação ao objeto – o que nele é desejável e não desejável – e, desse modo, movimenta-o em direção do que ainda está por ser determinado nele, tornar-se movimento de um evento vivo. (Bakhtin, 2010, pp. 85-86).

Arte e Responsabilidade e Para uma Filosofia do Ato são textos basilares nos quais se encontram as noções iniciais da teoria do dialogismo, desenvolvida por Bakhtin em suas obras subsequentes. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992) o autor repudia a concepção da língua enquanto forma, afirmando que os signos atuam como “*campos de luta*”, atendendo a situações específicas. Segundo Bakhtin, a linguagem é um processo dinâmico que ocorre pela interatividade entre os sujeitos, ao mesmo tempo que os constitui. Para o autor, “é preciso supor além disso um certo horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito” (Bakhtin, 1992, p. 112).

A cada conteúdo proferido, é estabelecida a interação entre emissores e receptores, ficando instituída, pois, a comunicação.

Independentemente de qual seja a enunciação, esta sempre estará dirigida e determinada “pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação bem precisa, a situação dá forma à enunciação”. (Bakhtin, 1992, p. 113)

Bakhtin retoma o conceito de neutralidade em *O autor e o Herói*. Novamente, discorre ser a neutralidade algo impossível. “Ninguém jamais provará seu álibi no acontecimento da existência. Quando esse álibi serve de premissa para a criação e para o discurso, nada de responsável, de sério e de significativo pode produzir-se” (Bakhtin, 1992, p. 219).

Segundo o autor, cabe a todo artista assumir uma visão exotópica perante a vida. Deve haver, por parte do artista, um exercício de empatia perante “o outro”. Ele deve se colocar à margem de si mesmo, o que o possibilitará a compreensão do “outro” e de si “próprio”.

Conhecendo a forma com a qual “o outro” enxerga o mundo e a si próprio, o artista, sob uma perspectiva de certo distanciamento, aplica sobre este “outro” um excedente de visão, desvelando-o e fornecendo a ele um ambiente conclusivo, erguido a partir de seus saberes, vontades e sentimentos. Segundo Bakhtin:

O artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior – no ponto em que ela não existe para si mesma, em que está voltada para fora e requer uma atividade situada fora de si mesma e do sentido. A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema. Mas essa exotopia aos outros e ao seu mundo não é, claro, senão uma maneira específica e fundamentada de participar do acontecimento existencial. Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora, é esta a tarefa do artista. É assim que o artista e a arte em geral



criam uma visão do mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. E essa determinação exterior (interiormente exterior) do mundo, que encontra sua mais alta expressão e validação na arte, acompanha sempre nossa visão emocional do mundo e da vida. (Bakhtin, 1992, p. 205)

Sob a perspectiva bakhtiniana, cabe ao artista a absorção subjetiva do mundo, a percepção de cada unidade vocal que compõe sua polifonia, as necessidades e demandas da concretude; e, pelo sentimento decorrente dessa afetação, criar uma estética significativa e responsável, capaz de corresponder às dinâmicas sociais- estética esta que será difundida por meio de seu lugar-de-fala privilegiado. Deste caminho decorrerá uma arte responsável, capaz de reverberar sentidos a partir de si mesma, perante a vida e perante os espectadores que com ela se identificarão. Na próxima seção serão apresentados alguns dados biográficos referentes à Mercedes Sosa e Horácio Guarany, bem como o histórico da referida canção. Tais dados, ao nosso ver, são imprescindíveis para a compreensão efetiva da obra.

## **Sobre os Autores e a Canção**

### ***Mercedes Sosa***

Na construção dos dados biográficos de Mercedes Sosa nos valem das pesquisas de Christensen (2020) e Souza (2021), que abordam documentos e documentários em quantidade, para retratar, biograficamente, a vida de Mercedes Sosa. A primeira envolve um espectro narrativo sobre a vida da cantora e seu envolvimento com os eventos da ditadura argentina, e a segunda aborda sua biografia a

partir de sua influência como “Voz da América Latina”. A elaboração da biografia de Horácio Guarany foi construída embasada nas pesquisas de Musgas (2020), Califa (2021), Vila (2014) e Souza (2017), que entre outros aspectos abordam sua ligação com o Partido Comunista. Também tomamos como base os pressupostos de Bakhtin (2015) sobre o discurso e sua relação com o objeto quando diz que:

todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece, ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele já está envolvido por opiniões comuns, pontos de vista, avaliações alheias, acentos. O discurso voltado para seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso dos discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros; e tudo isso pode formar com fundamento o discurso, ajustar-se em todas as suas camadas semânticas, tornar complexa sua expressão, influenciar toda sua feição estilística. (Bakhtin, 2015, p. 48)

A citação acima se aplica na filtragem de fatos, narrativas e documentos, para delinear com base nos trabalhos acima mencionados, perfis biográficos que sustentem a descrição biográfica da cantora e do autor da obra, ambos ativistas, cada um à sua maneira. Este enunciado, então, passa a ter uma dimensão histórica.

A voz de Mercedes Sosa teve um impacto fundamental no movimento “Nuevo Cancionero”. Seus amigos, fãs e colegas artistas se referiam a ela como uma “presença mística” que influenciava fortemente a todos. “La Negra”, como era carinhosamente chamada, gravou mais

de 40 álbuns e se tornou famosa na Europa após ter vivido na Espanha e na França entre 1979 e 1982, em exílio (Christensen, 2020).

Mercedes Sosa ficou conhecida como a “Voz da América Latina” por ter dedicado sua vida à música e à política, sendo ativa participante dos debates culturais na América Latina, tomando para si, através do canto, diversas narrativas de defesa dos direitos humanos, da mulher, da cultura, das minorias e dos povos originários. A representação feminina, tão presente nas lutas de classe, era incorporada por ela, que trazia para o palco os anseios das “vozes de baixo”. Sua voz sempre esteve onde havia a manifestação, o levante, a necessidade de representatividade, especificamente na América Latina.

Nasceu em São Miguel de Tucumã em 09 de julho de 1935 e faleceu em Buenos Aires em 04 de outubro de 2009. Seu velório, no *Salón de los Pasos Perdidos*, no Congresso argentino, seguiu tão repleto de sua música quanto sua vida: ao som de *Alfonsyna y el Mar*, de Ariel Ramirez, obra eternizada em sua voz que agora era ouvida nas vozes de seus admiradores e fãs (MrTorito10, 2009).

Em 1946, quando Perón subiu à cena política na Argentina, criou os festivais provinciais e deu ao folclore argentino uma divulgação massiva. Como resultado, a popularização do folclore foi crescente e em um desses festivais, na província de Tucumán, Mercedes Sosa se apresentou pela primeira vez, em um teatro concedido à UES - *Unión de Estudiantes Secundarios*. Segundo seu filho, Fabián Matus, no documentário intitulado “Mercedes Sosa: la voz de Latinoamérica” (Filmes do YouTube, 2013), inscreveu-se em um concurso na rádio LV12, de Tucumán, o que fez às escondidas, por não ter a aprovação de seus pais.

Quando completou os 15 anos, incentivada por suas amigas, minha mãe se inscreveu em um concurso de cantores na rádio LV12 de Tucumán. Meus avós nunca o teriam aprovado, assim que o fez às escondidas, enquanto eles viajavam a Buenos Aires. (Filmes do YouTube, 2013)

Após vencer o concurso e, como prêmio, ganhar um contrato de dois anos com a rádio (Christensen, 2020), Mercedes Sosa logo foi convidada a participar de um grande festival que reuniu grandes cantores e artistas. Passa, então, a ter o apoio dos pais, admiradores da ideologia peronista, o que, com certeza foi importante no início de sua carreira, considerando que ainda era menor de idade. (Souza, 2021). Este seria o ponto inicial de sua trajetória. No convite para este festival lê-se: “‘Gladys Osorio, juvenil expresión del cantar nativo’. Essa designação para a atividade artística de Mercedes nos permite perceber a forma com que o projeto ideológico do folclore se sedimentava: uma força que vem da terra, da nação, do povo argentino” (Souza, 2021, p. 87).

Mercedes Sosa se casou com Manoel Oscar Matus em 05 de julho de 1957, um compositor e violonista apaixonado pela música latinoamericana, e com grande interesse pela esquerda. Em 20 de dezembro de 1958 nasce seu primeiro filho, Fábian. Vivendo com grande dificuldade financeira, mudaram-se para Buenos Aires. Fazendo trabalhos diversos para sobreviver, enfrentou a depressão e começou a duvidar da estabilidade de seu relacionamento, embora Oscar Matus seja o produtor de seus dois primeiros álbuns: “La voz de la zafra” (A voz da colheita - 1962), e “Canciones con fundamento” (Canções com fundamento - 1965).

Com a queda do governo peronista em 1955 e com o crescente movimento para um novo enfoque da música folclórica, surgiu o movimento do *Nuevo Cancionero*, que foi assinado em 11 de fevereiro de 1963 por Mercedes Sosa e outros onze artistas (Christensen, 2020), na sede do círculo de jornalistas de Mendoza.

O Novo cancionero é uma coisa feita... criada pelo pai de Fabián [Oscar Matus]. O pai de Fabián disse a Armando [Tejada Gomes]: ‘é necessário que nós façamos um movimento, como o do Cine Argentino e que seja...este...que seja uma coisa boa, bem feita, com um documento, um manifesto’.(Filmes do YouTube, 2013)

A partir de então se torna mais consciente das necessidades e fragilidades femininas se tornando uma porta-voz dos direitos das mulheres. Por esse trabalho, recebeu em 1995 o Prêmio UNIFEM das Nações Unidas (Christensen, 2020). Em 1967 começou a fazer shows internacionais e após seu divórcio casou-se com seu empresário Francisco Pocho Mazzitelli, em 1968.

A cena política na América Latina, que já vinha preocupante, começava a mudar e o golpe militar no Chile em 1973 trouxe uma grande perda para Mercedes Sosa: Victor Jara foi assassinado por sua oposição à censura chilena. O álbum “Hasta la victoria” (Até a vitória - 1972), com temas sociais e políticos, é uma resposta de

Mercedes Sosa a esse acontecimento. Na Argentina, as músicas que canta são proibidas e seus discos não podem mais ser vendidos.

Em 1974 Mercedes Sosa foi convidada pelo Partido Comunista para ir a Cuba. Este convite iria aos poucos levá-la ao exílio. Embora sua filiação ao Partido Comunista tenha sido muito breve, e por influência de seu primeiro marido, Mercedes Sosa passou a ser vista como co-

munista, inimiga da direita mas também da esquerda, que a viam como uma comunista dissidente (Christensen, 2020). Havia dúvidas de que seu nome estivesse na lista negra do governo, mas descobertas feitas em 2013, com a divulgação de documentos secretos, revelaram uma lista de inimigos com 331 nomes de escritores, intelectuais, jornalistas, artistas e músicos. Estas pessoas eram consideradas as mais perigosas por suas posturas marxistas. Entre elas, estava o nome de Mercedes Sosa (Christensen, 2020). Seu segundo marido se tornou seu grande apoiador e nele Mercedes encontrou amparo para lidar com todas as dificuldades, mas sua morte, em 22 de fevereiro de 1978, vítima de um tumor cerebral, a levou novamente à depressão. Logo em seguida, durante um show beneficente para os estudantes da universidade de La Plata, Mercedes Sosa é presa por 18 dias, quando então decide deixar a Argentina e seguir para Paris, em 2 de fevereiro de 1979. Em seguida, muda-se para a Espanha onde reside pelo resto do seu exílio. Em 1979 subiu ao palco do primeiro show da Anistia Internacional, em Londres. 20 anos depois, estaria neste mesmo palco, onde o general Augusto Pinochet estava sendo sentenciado por seus crimes.

Sua volta à Argentina em 1982, apesar de suas preocupações, é com celebrações populares, e logo se põem a cantar, embora ainda não esteja fora de perigo. Recebeu ordens de deixar a Argentina e retornar à Espanha, mas o fez por pouco tempo, retornando à Argentina definitivamente em 1982.

### ***Horácio Guarany***

Nascido em 1925, Eráclito Catalín Rodríguez veio ao mundo em algum lugar nas montanhas de Santa Fé. Filho de um índio guarani

que atuava como lenhador na empresa *La Florestal Del Norte*- empresa inglesa atuante na extração de quebracho e tanino para a curtição de couro- teve uma infância extremamente pobre e marcada por privações. Seu pai, um índio guarani, recebera o sobrenome de um patrono, Rodríguez.

Com a chegada da crise na década de 1930, sua mãe mudou-se com os filhos menores para Alto Verde, onde tinham alguns parentes. Ali passou sua infância e adolescência, trabalhando de peão em um boliche. Cresceu tendo em seu entorno pessoas que exerciam suas profissões no período da noite: músicos, improvisadores, prostitutas, etc. Aos 17 anos, Eráclito vai para Buenos Aires para tentar a vida como cantor. Trabalhou como lavador em bares e começou a cantar em cantinas.

Por ter sido acometido pela malária, começou a trabalhar em navios com um irmão. Foi marinheiro e estivador e durante cinco anos passou por embarcações diferentes. Mas, tinha um comportamento rebelde. Participou de greves e isso, possivelmente, fez com que não permanecesse na profissão. Após três meses sem trabalho, casualmente encontra alguns amigos num parque e começa a acompanhá-los cantando algumas canções. Ao final da apresentação, o compositor paraguaio Herminio Giménez convida-o a cantar na sua orquestra. Iniciava ali sua carreira como músico (Musgas, 2020).

Ao se tornar artista, Eráclito optou pelo nome Horácio Guarany, em homenagem ao povo indígena guarani. A adoção deste nome deu-se ao frequentar o Paraguai, onde começou, inclusive, a cantar no idioma guarani, segunda língua oficial daquele país. (Musgas, 2020; Souza, 2018).

Segundo Pablo Vila (2014), no final da década de 1940,

Guarany era vocalista de um conhecido grupo folclórico que tocava principalmente canções paraguaias, sem qualquer conteúdo político. Os membros eram exilados paraguaios residentes na Argentina, e alguns deles membros do Partido Comunista do Paraguai, partido ao qual o Guarany aderiu em 1955. Depois de alguma discussão partidária sobre a filiação, o Partido Comunista Argentino reivindicou e Guarany mudou-se para o setor argentino da organização política.

Em 1956, o solista da Ópera de Pequim cantou uma música de Guarany, no Teatro Cólón. Neste mesmo ano, Guarany gravou seu primeiro álbum. Na ocasião do lançamento, não pôde ouvi-lo, pois estava viajando para representar a Argentina no Festival Internacional da Amizade, evento para o qual havia sido enviado pelo Partido Comunista Argentino. Quando retornou de viagem, sua música fazia muito sucesso. A partir dali, Horácio começou a escrever muitas canções com mensagens políticas claras, bem sintonizadas com a ideologia do Partido Comunista da época. (Musgas, 2020; Vila, 2014).

O início dos anos sessenta foi um período de muito sucesso para Guarany. Era a chamada “Década de Ouro” do folclore argentino. Tal período rendeu ao compositor muitas atuações tal como explica Musgas (2020, p.19):

Ele trabalhou em diferentes rádios e continuou gravando discos. Em 1961 participa da organização do primeiro festival folclórico de Cosquín. Foi o início da década de ouro do folclore argentino. Apresenta um programa de TV no Uruguai e musicaliza o poema Martín Fierro. Feito isso, participa de uma turnê com uma companhia teatral apresentando a obra. Em alguns locais atravessou problemas devido a sua militância e por integrar o partido comunista. Com o tempo, as contratações começaram



a ser suspensas e tiveram que suspender a turnê. Invasões à sua casa passaram a ser corriqueiras.

Segundo Pablo Vila (2014), Guarany afirmava que já compunha canções e poemas com conteúdo político desde o final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Pablo Vila (2014) discorre ainda que, mais do que qualquer outro membro da esquerda do movimento militante da canção, Guarany representa o papel clássico de “cantor oficial do partido”. Não só porque sempre esteve presente em congressos, celebrações e afins do Partido Comunista (geralmente admitindo explicitamente sua ligação), mas também porque sua produção lírica estava intimamente relacionada com o que o partido defendia em diferentes momentos; e porque suas performances lembravam mais um líder político do que as de um cantor popular.

Não por um acaso, Horácio Guarany foi um dos primeiros compositores da América Latina a musicar poemas escritos pelo cubano Nicolás Guillén, durante o auge da Revolução Cubana. Em um dos textos, a letra pedia aos soldados cubanos que se unissem aos guerrilheiros do país. “No sé por qué piensas tú” (“Não sei como você pensa assim”)/ *Tú eres pobre, lo soy yo* (“você é pobre, eu também sou”)/ “Soy de abajo, lo eres tú” (“Vim de baixo, como você”).

No ano de 1975, Horácio Guarany sofreu atentados em sua casa, por parte da banda paramilitar Triple. Tal banda, dirigida por López Rega, havia assassinado algumas personalidades da época, a exemplo de Atílio López, Silvio Frondisi, Ortega Peña, Padre Mujica, entre outros. Diante disso, um amigo o convenceu a fugir para a Venezuela, depois México e por fim, exilar-se na Espanha, onde ter-

minou vivendo em uma aldeia de pescadores, após ter passado por Madrid (Musgas, 2020).

Regressou à Argentina em 1978, e mesmo tendo voltado a receber ameaças e sofrer atentados, decidiu permanecer. Neste período, poucos o chamavam para trabalhar, as pessoas tinham medo de contratá-lo. Com a retomada da democracia, Guarany voltou aos grandes cenários. Apresentou-se em canais de televisão e realizou apresentações voltadas ao grande público. Em seus últimos anos, tinha o sonho de terminar um teatro que construía na esquina de sua casa, para que artistas locais pudessem mostrar seu trabalho. Faleceu em 2017 e, em seus últimos dias, abandonou a temática social (Califa, 2021; Musgas, 2020).

De acordo com Vila (2014), várias das canções presentes na extensa carreira de Horácio Guarany eram apropriadas para o programa político do Partido Comunista da época e passíveis de serem utilizadas como “slogan de luta”, dentre elas cita “Si se calla el cantor” (“Se o cantor se calar”).

Para Vila (2014, p. 321), Horácio Guarany foi o compositor que incorporou ao seu repertório o maior percentual de composições em que o cantor é o protagonista e a canção um objeto destinado à luta para a mudança social. O autor cita uma fala de Horácio Guarany, em entrevista, na qual ele explica que a origem da canção “Si se calla el cantor” foi uma experiência de censura sofrida nos idos da década de 1970:

Assim que chegamos em Orán, uma hora antes do show, um oficial militar me disse: “não, você não pode se apresentar”. E tive que sair de Orán tendo que pagar todos os músicos. Havia uma série de proibições desse tipo. Assim, escrevi Si se calla el cantor. Todo mundo me aconselhou a não falar. “Por que você fala, estúpido? Mas, se o cantor, que tem o microfone

não fala, então que tipo de cantor você é? Então escrevi “Si se calla el cantor”

“*Si se calla el cantor enaltece o cantor*” e eleva sua função de trovador a de manifestante e dirigente sindical, apontando caminhos possíveis a serem seguidos pelos ouvintes (Vila, 2014). Considerando a importância da referida canção, passaremos à leitura crítica dessa obra, na próxima seção, buscando identificar a presença do traço “ético” e “responsável”, proposto na teoria de Bakhtin, em sua composição e performance.

### **Leitura Crítica de *Si Se Calla El Cantor***

O título da canção “*Si Se Calla El Cantor*” institui uma relação de causa e consequência, que se repete como uma espécie de estribilho, ao longo de todo o corpo da letra, assumindo o cantor em sua posição social de fala que dá voz aos oprimidos, humildes e operários.

*Si se calla el cantor  
calla la vida  
Porque la vida, la vida misma es todo un canto  
Si se calla el cantor  
muere de espanto  
La esperanza, la luz y la alegría*

O eu-lírico, já à primeira estrofe, compreende a vida como uma canção, ou mesmo vida que silencia diante da possível ausência do cantor (*Si se calla el cantor/ calla la vida/ Porque la vida, la vida misma es todo un canto*). Um sentido metafórico é instituído nos versos seguintes pela utilização da personificação (*Si se calla el cantor/ muere*

*de espanto el esperanza, la luz y la alegría*). Percebe-se no ato criativo composicional, a utilização de substantivos que sugerem referências à coletividade, ao contexto social (“*esperanza*”/ “*luz*”/ “*alegría*”). O silêncio do performer, portanto, é visto pelo eu lírico como a causa possível do igual silenciamento de perspectivas de futuro inerente às massas que lhe seguem.

A segunda estrofe também tem início com a expressão condicional “*Si se calla el cantor*”.

*Si se calla el cantor  
se quedan solos  
Los humildes gorriones de los diarios,  
Los obreros del puerto se persignan  
Quién habrá de luchar por su salario*

A consequência imediata, desta vez, no entanto, faz-se de maneira mais explícita. Diante do possível abandono de uma figura digna de atributos heróicos — destacamos, nesse sentido, a importância do papel exercido pelo cantor — são condenadas ao abandono as classes oprimidas. A preocupação com a alteridade faz-se nítida. Mais uma vez, pela enunciação construída em metáforas, a vulnerabilidade das classes trabalhadoras é explicitada pela canção. A referência àqueles que militam por meio dos boletins e jornais da classe operária se faz na canção a partir da imagem do pardal, pássaro simples, “humilde”, desprovido de grandiosas belezas (“*los humildes gorriones de los diarios*”). A voz lírica prossegue presumindo que, diante do silenciamento do cantor, os estivadores, “operários do porto” deverão apelar para a fé, fazendo o sinal da cruz (“*Los obreros del puerto se persignan*”), ao que pergunta:

*“Quién habrá de luchar por su salario”/ Quem haverá de lutar por seu salário?*

Os questionamentos prosseguem à terceira estrofe, em que o performer, sob modo declamatório profere em voz lírica:

*Qué ha de ser de la vida si el que canta  
No levanta su voz en las tribunas  
Por el que sufre, por el que no hay  
Ninguna razón que lo condene a andar sin manta’*

A responsabilidade do cantor, mais uma vez, é enfatizada pela canção, que se constitui de modo assertivo e engajado, à semelhança de um manifesto político. Sem a presença daquele que canta, viver, para os humildes, passa a ser estar em condições de fragilidade, estar sem “voz” diante do jogo social em que pairam diversas forças políticas, estar sem representação nas “tribunas” do cotidiano. Em prol daqueles que sofrem e que injustamente são condenados à reivindicação perpétua de seus direitos básicos (*“Por el que sufre, por el que no hay/ Ninguna razón que lo condene a andar sin manta”*), o cantor deve, segundo a voz-lírica, assumir uma postura ética, que lhe confere o lugar de porta-voz das camadas oprimidas.

Na quarta estrofe, mais uma vez iniciada com o condicionante *“Si se calla el cantor”*, a voz lírica correlaciona o silenciamento da função artística ao cessar da beleza da vida, heterogênea e diversa. Ao que diz:

*Si se calla el cantor muere la rosa  
De qué sirve la rosa sin el canto  
Debe el canto ser luz sobre los campos*

*Iluminando siempre a los de abajo*

A metáfora da rosa parece referenciar a multiplicidade das classes oprimidas que, de acordo com a performance lírica, mostram-se completamente dependentes dessa voz que canta. Por isso, prosseguem os versos em tons imperativos (*“Deve o canto ser luz sobre os campos/ Iluminando sempre os que estão abaixo”*). Ao longo da canção percebe-se a referência aos diversos trabalhadores oprimidos: os operários dos portos, os que militam nos jornais, os que estão nos campos... A luta de classes mostra-se evidente em cada verso, devendo o artista se responsabilizar, estando ao lado daqueles que sofrem.

Este “estar abaixo” é estar em condições de preterição face aos interesses econômicos e midiáticos oriundos das vozes hegemônicas, cabendo, portanto ao cantor, a responsabilidade da proteção e da defesa.

Na quinta estrofe, a voz lírica expressa o desejo de que o cantor jamais se cale, um desejo que pode ser compreendido como um estímulo a todos os cantores, para que prossigam com sua função de artistas engajados, envolvidos com as questões políticas-sociais de seu meio. O eu-lírico constata, nesse sentido, ser o silenciamento algo nocivo e covarde.

*Que no calle el cantor porque el silencio  
Cobarde apaña la maldad que oprime,  
No saben los cantores de agachadas  
No callarán jamás de frente al crimen*

Percebe-se que o eu-lírico é enfático ao atestar que o silêncio, em sua covardia, oculta maldades opressoras. Crítica, nesse sentido, os “cantores de agachadas”, que não tomam partido perante as causas

sociais e desconhecem o quanto esse distanciamento é prejudicial à luta pela equidade de uma sociedade mais justa. No último verso dessa estrofe, mais uma vez, enfaticamente, o performer canta a voz-lírica, identificando-se com aqueles que (“*jamais se calarão diante do crime*”).

O desejo de um despertar para “práxis ativas” apresenta-se, mais uma vez em evidência, à sexta estrofe.

*Que se levanten todas las banderas  
Cuando el cantor se plante con su grito  
Que mil guitarras desangren en la noche  
Una inmortal canción al infinito*

A voz lírica acredita ser o cantor o elemento capaz de incitar uma possível revolução. (“*Que se levanten todas as bandeiras/ Quando o cantor permanecer chorando/ Que mil guitarras sangrem à noite/ Uma imortal canção ao infinito*”). Cantar as mazelas faz-se uma forma de enfrentamento e despertar da união das massas. A estética aliada à ética fazem da canção um documento histórico indelével e contestador das narrativas oficiais.

A canção chega ao fim com a sétima estrofe, em que a voz lírica profere, em um único verso, sua existência dialógica e preocupada com a (s) alteridade (s): “*Si se calla el cantor... Calla la vida*” (*Se o cantor se cala, cala-se a vida*).

## **Considerações Finais**

A canção de protesto “*Si se calla el cantor*” pode ser associada diretamente ao “ato responsável”, teorizado por Mikhail Bakhtin.

A experiência de viver a Argentina de tempos ditatoriais, a identificação com as demandas das classes trabalhadoras e a própria atuação enquanto artista daquele tempo, possibilitou a Horácio Xavier a criação de uma canção compromissada que nasce a partir da existência de outras vozes, responsabilizando aqueles que detêm um lugar privilegiado perante o contexto social em que vivem.

O olhar exotópico de Xavier percebe, de um lado, a indiferença de alguns artistas que permanecem apartados da luta política-social que ocorre em seus espaços de origem, e, de outro, identifica-se com as classes trabalhadoras e suas demandas. Xavier transforma a experiência vivida em matéria prima

para uma canção ética e engajada, que se apresenta como uma potencial ferramenta de luta pela justiça social em seu país. Lembremos, nesse sentido, o que discorre Jacques Rancière: “a política e a arte [...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2009, p. 59).

Eternizada nas inúmeras performances de Mercedes Sosa, a canção se constitui como um grande questionamento aos valores hegemônicos, pautados por interesses burgueses, vindos de um pequeno grupo que detém o poder. Texto carregado de ideologias, *Si se Calla El Cantor* configura um exemplo da unicidade possível de acontecer entre vida e arte, no interior do artista. Reflete a postura humanista e engajada do compositor Horácio Xavier e da cantora Mercedes Sosa, conscientiza e se estabelece como resistência, permanecendo atual, inclusive, nos dias de hoje.



## Referências

- Califa, O (2021). *Canto rebelde. La canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70*. Editorial Marea.
- Christensen, A.(2020). *Mercedes Sosa: uma lenda*. Editora Tektime.
- Bakthin, M. (2010). *Para uma filosofia do ato responsável*. Pedro & João Editores.
- Bakthin, M. (2003). *Estética da Criação Verbal*. Editora Martins Fontes.
- Bakthin, M. (2013). *Arte e responsabilidade*. Estética da criação verbal. Martins Fontes.
- Bakthin, M. (2010). *Questões de literatura e de estética* (6ª ed). Editora Hucitec.
- Beired, J (1996). *Breve História da Argentina*. Editora Ática.
- Díaz, C. F. (2004). *Una vanguardia em el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política em la emergencia del “Nuevo Cancionero* [Trabalho apresentado]. II Congresso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española.
- Filmes do YouTube. (2013). *Mercedes Sosa: A voz da América Latina* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kjgS6MDHZjA>

- MrTorito10. (2009, outubro 05). *Artistas despiden cantando a Mercedes Sosa “Alfonsina y el mar”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uzaQQ1lPe2U&list=PL5PuhOi-6caR5wHIxHNztg xvP8OlgdkSm&index=6>
- Musgas, S. I. (2020). *Memórias Del Grito: Horacio Guarany* [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidad Nacional de Córdoba]. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/18301/Memorias%20del%20Grito%20Horacio%20Guarany.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ranciére, J (2009). *A Partilha Do Sensível: estética e política* (2a ed). Editora 34.
- Sader, E., Jinkings, I., Nobile, R., & Martins, C.E. (orgs) (2006). *Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. Editora Boitempo.
- Souza, N. (2017). *A construção contraditória do discurso identitário no cancionero de Soledad Pastorutti no contexto do Folclore Argentino* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos]. [https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/9655/SOUZA\\_Nathan\\_2018.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/9655/SOUZA_Nathan_2018.pdf?sequence=4&isAllowed=y)
- Vila, P. (2014). *The Militant Song Movement in Latin America*. Lexington Books.

# **AS CRÍTICAS DE YAN MICHALSKI NO JORNAL DO BRASIL (1970) E O DIÁLOGO COM A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

*Ana Paula Dessupoio Chaves<sup>1</sup>  
Daiana Sigiliano<sup>2</sup>*

A compreensão da história do teatro brasileiro é possível, em grande medida, pela presença dos periódicos e de suas seções destinadas aos assuntos teatrais, podendo-se afirmar que tanto o teatro quanto o jornalismo sempre se beneficiaram de tais diálogos. A inquietação da presente pesquisa parte de um contexto em que as críticas tiveram um papel fundamental na imprensa e no próprio cenário teatral. Dessa forma, a crítica transformou-se ao longo do tempo, especializando-se e acompanhando as necessidades de mudanças advindas da cena teatral.

- 
1. Doutoranda e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Cidade & Memória (Comcime) (UFJF). [anadessupoio@gmail.com](mailto:anadessupoio@gmail.com)
  2. Doutoranda e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática (UFJF) e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. [daianasigiliano@gmail.com](mailto:daianasigiliano@gmail.com)

Diante disso, partiremos das décadas de 1960 e 1970, período de transformações significativas na tríade que envolve o teatro, a crítica teatral e o jornalismo. O Brasil vivia sob a ditadura civil-militar e o país foi marcado pela intensa atuação da censura. Uma geração de artistas foi privada do direito ao trabalho criativo e outra, de espectadores, foi impedida de escolher, de acordo com seu livre arbítrio, o tipo de teatro que desejava frequentar (Michalski, 1979). Por outro lado, mesmo diante de um contexto com muitas dificuldades, também foram estabelecidos importantes tentativas de resistência cultural.

A crítica teatral, a partir da década de 1940 até meados da década de 1960, seguia o modelo moderno, proposto por Décio de Almeida Prado, marcado por textos com caráter didático, informativo, privilegiando não tanto a discussão estética aprofundada, mas, antes, uma abordagem histórica, situando o autor e a peça em seus contextos literário e social. Além disso, a crítica apresentava um aspecto engajado e militante. O projeto visava a trazer certa organização para a escrita e, de alguma forma, parâmetros que deveriam nortear uma atividade que também se apoiava na subjetividade. No entanto, os pressupostos tradicionais já não dariam conta das novas linguagens experimentadas em cena e nem das transformações no campo do jornalismo.

Para isso, iremos olhar para as críticas teatrais escritas por Yan Michalski, que foram publicadas no *Jornal do Brasil* (1964-1982)<sup>3</sup>, levando em conta seu papel na experiência estética. Postulo a ideia da experiência estética como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade. Na referida época, o crítico

---

3. De 1963 a 1982, Yan Michalski publicou 3.598 críticas no *Jornal do Brasil*.

contava com a possibilidade de divulgação de até três artigos sucessivos sobre um mesmo espetáculo. Em algumas críticas, inclusive, havia a presença de fotografias.

A escolha pelo crítico não foi em vão. Após debruçar em seus escritos, o que inquieta são os pressupostos com os quais Yan Michalski olhava as criações cênicas e a presença do grau de abertura com o qual ele se permitia acompanhar as transformações teatrais. Durante o período em que o projeto de crítica teatral moderna foi implementado, o teatro vinha de uma tradição, tinha uma evolução mais ou menos linear – os pontos de referência aos quais o crítico se reporta eram, portanto, conhecidos. Em virtude disso, a pergunta que temos feito é: quando há o novo, a ruptura, como o crítico trabalha, onde vai buscar seus pressupostos?<sup>4</sup> Desse modo, como foi a transição da crítica teatral moderna jornalística para a contemporânea?

Mais do que um exercício de confrontação de ideias, de reflexão, entendemos a crítica como um dispositivo de disseminação de sentidos. Entendemos que, por mais racional e objetiva que se pretenda, a avaliação do crítico, está, de algum modo, relacionada à sensibilidade e a uma situação cultural e histórica determinada. Ao revisitar as críticas teatrais de Yan Michalski, aparecem questões interessantes para se entender a relação do jornalismo com o teatro, a política e a experiência.

Em 1985, Michalski participou do *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, organizado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Em sua palestra, propõe uma reflexão sobre a trajetória nos vinte anos

---

4. A pergunta dessa pesquisa foi criada a partir da entrevista feita pela jornalista Teresa Montero Otondo com Décio de Almeida Prado, intitulada *O teatro à luz do testemunho crítico* publicada no jornal *Estado de São Paulo* em 07 de fevereiro de 1987.

de regime autoritário, que ele registrara no exercício de suas atividades jornalísticas, dividindo-as em três fases significativas de determinadas tendências teatrais. Na primeira fase, de 1964 a 1968 (precisamente até o dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do Ato Institucional n. 5 – AI 5), ocorreria um verdadeiro confronto entre o teatro e o regime político, o que não impediriam o surgimento de renovações artísticas, influenciadas sobretudo pela revolta estudantil de maio de 1968 e vários aspectos do movimento contracultural, então em expansão.

Na segunda fase, de 1969 a 1973, a ação da censura é levada ao extremo e “a liberdade do teatro é reduzida a um mínimo necessário para sobreviver”, não podendo contar com o apoio da imprensa. Surgiria, porém, nesta fase, uma geração de dramaturgos importantes que, manifestando-se em linguagem “metafórica”, consegue driblar a censura, como: Antônio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, entre outros. A terceira fase, de 1974 a 1978, apontaria para “uma luz no final do túnel”, segundo o crítico, começando pela posse do Orlando Miranda na direção do SNT, em 1974, de acordo com o desejo unânime da classe teatral, aceito pelo então ministro da educação e cultura, Ney Braga (Michalski, 1984).

No artigo, optamos por analisar as críticas de Michalski publicadas em 1970. Será uma oportunidade de observar o confronto entre o teatro e o regime político, o que não impediriam o surgimento de renovações artísticas, influenciadas, como descrito anteriormente, pelo maio de 1968 e pelo movimento contracultural em expansão. O diálogo com os registros de Yan Michalski amplia as possibilidades de compreender e analisar o passado da crítica teatral, afinal “o autor não elabora seus argumentos fora do mundo em que habita” (Barbosa, 2016, p. 10).

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, perpassamos por aspectos da nova crítica teatral, também chamada de crítica moderna, que teve como seu primeiro representante Décio de Almeida Prado e se consolidou a partir dos anos 1950, promovendo uma profunda ruptura com os críticos da geração anterior. Em seguida, abordaremos a trajetória de Yan Michalski como crítico no *Jornal do Brasil* e, no último tópico, verificaremos os vestígios da experiência estética nos textos do crítico.

### **Crítica Teatral Moderna**

Considerada um marco do início do Teatro Brasileiro Moderno, a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski e encenada pelo grupo amador Os Comediantes, processa, de acordo com Bernstein (2005, p. 45), um corte histórico ao romper com a estrutura formal estabelecida. Além disso, introduz um novo procedimento de trabalho, no qual as funções – cenografia, iluminação, direção, interpretação – eram atribuídas de modo claro. No campo da crítica, é também um ponto decisivo, pelas estruturas que se criam nesse momento entre o velho e o novo teatro e entre a velha e a nova guarda dos críticos. Dessa forma, a crítica também ajuda a eleger o espetáculo como um marco, um campo mítico de algo que antes ainda não era feito no teatro brasileiro. Yan Michalski, no livro *Ziembinsky e o teatro brasileiro* (1975), considera que:

A temporada de 1943 dos Comediantes, e dentro dela, especialmente, a estréia de *Vestido de Noiva*, têm hoje a força de um mito. A sua entronização com o ponto de partida do moderno teatro brasileiro é, obviamente, o resultado de uma atitude simplificadora. Se é evidente que nenhum movimento renovador tem suas origens limitadas a um único espetáculo, ou mesmo a um ciclo de espetáculos, e que o destaque dado a *Vestido de*

Noiva na memória do teatro nacional contribuiu para diluir injustamente funções pioneiras exercidas por outras realizações, antes ou depois de 1943, não deixa de ser verdade que este tipo de “divisor de águas” tem sua utilidade para tornar clara a evolução do pensamento e da prática teatral do país. E que o generoso esforço dos Comediantes, fundamentalmente fertilizado pela injeção, por intermédio de Ziembinsky, de conhecimentos até então ignorados no Brasil, marcou profundamente toda a trajetória subsequente do nosso teatro, transformando-o num inevitável referencial. (Michalski, 1995, p. 75)

O depoimento de Michalski reforça a importância da montagem de *Vestido de Noiva* no processo de modernização da cena teatral brasileira. Paralelamente ao espetáculo, surge uma geração de críticos modernos. De acordo com Christine Junqueira (2002), eles eram provenientes das faculdades de Filosofia, implantadas nos anos 1930, em São Paulo (1934) e Rio de Janeiro (1938). Flora Sussekind (1993) revela que, em meados da década de 1940, percebe-se na crítica brasileira uma tensão entre dois modelos de crítico: o primeiro pautava-se na imagem do “homem de letras”, do “bacharel”, cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; o segundo modelo, o crítico universitário, ligava-se à “especialização acadêmica”, cujas formas predominantes seriam o livro e a cátedra.

Décio de Almeida Prado<sup>5</sup> recorda que os críticos da época escreviam sobre tudo, eram polígrafos, e ressalta que a vida universitária, por tender para a especialização, fez com que cada novo crítico escolhesse um campo de ação.

---

5. Décio de Almeida Prado foi aluno da terceira turma da Faculdade de Filosofia de São Paulo da USP.



Nós vivemos um momento de transição. Por um lado, éramos solicitados por esse espírito universitário, mas, por outro, havíamos crescido ainda dentro de um ambiente no qual os escritores escreviam muito para o jornal também. E o jornal aceitava, procurava até, esse tipo de colaboração. E todos nós nos tornamos assim, jornalistas, procurando conciliar a cultura universitária com uma maneira de escrever que não fosse muito hermética, que pudesse ser lida por qualquer pessoa. Depois disso os caminhos parecem ter separado – de um lado o jornalismo propriamente dito e, do outro, os estudos universitários, e as publicações acadêmicas. Nós fomos um elo de passagem entre uma coisa e outra. (Prado in *O Estado de São Paulo*, 07 de fevereiro de 1987, p. 03)

Houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre a literatura e a grande imprensa. Da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-scholar teria se originado o perfil do crítico moderno no Brasil, ressalta Sussekind (1993, p. 30). Décio de Almeida Prado foi uma figura emblemática nesse processo e seu trabalho vai influenciar uma geração de críticos. Décio está ligado com a Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP e, no final dos anos 1930, começa a escrever na *Revista Clima*. Ele não tinha formação teatral, mas assistia muitas produções fora do país e trouxe um pouco do espírito francês. Posteriormente, em 1946, começa a escrever para o jornal *Estado de São Paulo* até 1968. É testemunha de um período longo do teatro brasileiro.

A crítica moderna do século XX proposta pelo Décio de Almeida Prado influencia toda uma geração. Desenvolve-se um programa crítico, que acredita na renovação do teatro brasileiro e na encenação como ideia de conjunto. Defende-se um teatro de origem francesa, a valorização de um teatro dramático, do desenvolvimento do texto. Reforça-se a ideia

de que o teatro é arte superior e não apenas um lugar para se divertir. Era uma crítica atenta e cúmplice aos valores modernos.

Outro dado importante foi a criação, em 1958, do Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT), formado por uma nova geração que pautava sua atuação em defesa da crítica, afirmando seu lugar. A organização tinha caráter associativo e “definia a figura do crítico como um colaborador indispensável à formação de um teatro de qualidade, cuja função não deveria ser a de mero apreciador de espetáculos, mas também a de um orientador da opinião pública” (Junqueira, 2005, p. 59). Assim, a crítica adquire força enquanto ferramenta de análise e registro, superando os tradicionais critérios de gosto e introduzindo análises minuciosas dos elementos estruturais dos espetáculos.

O Círculo Independente dos Críticos Teatrais orientava a prática de seus integrantes na defesa da seriedade e autonomia da profissão, “reivindicando a atividade de crítica para redatores exclusivos e devidamente especializados dentro das redações, capazes de desenvolver seu trabalho através de análises verídicas e objetivas sem o compromisso restrito à divulgação de uma agenda de espetáculos” (Filho, 2018, p. 50). Aliás, o CICT foi fundamental para o engajamento da nova forma de fazer crítica, que atuou como colaboradora indispensável na consolidação do teatro brasileiro moderno. Os críticos que faziam parte do Círculo já possuíam uma formação especializada e se apoiavam na introdução da figura do diretor cênico, valorizava a atividade coletiva dentro da companhia e o trabalho de atuação era pautado no esforço e no estudo do ator (Ferreira, 2012).

O Círculo era integrado por Henrique Oscar, Paulo Francis, Bárbara Heliodora, Brício de Abreu, Renato Vieira de Melo, Yan Michalski,

entre outros. Muitos desses críticos vieram da Associação Brasileira de Críticos Teatrais<sup>6</sup>, a qual estavam vinculados Mário Nunes, Lopes Gonçalves, Paschoal Carlos Magno e Augusto Maurício. O conflito entre a nova e a antiga geração de críticos atingiu seu ápice durante a reeleição, em 1958, do candidato Lopes Gonçalves, apresentando a presidência da ABCT. O resultado da votação tornou evidente a quebra já existente entre os críticos e a ampliação do CICT que não pretendia suplantiar a ABCT, porém, contestava os critérios e apadrinhamentos vigentes pela fundação.

Yan Michalski anuncia, em 24 de dezembro de 1965, que os colunistas de teatro da nova crítica carioca, demonstrando saber fazer não só a crítica, mas também a autocrítica, dissolveram o CICT. As causas que contribuíram para o encerramento das atividades teriam sido: a saída e a entrada de alguns associados, quebrando a coerência da tomada de posição e de pontos de vista essenciais para o CICT; a estagnação das atividades culturais por falta de tempo dos integrantes e a transformação do CICT, em sua última fase em um órgão distribuidor de prêmios. Porém, foi fundamental o empenho e o engajamento

---

6. A Associação Brasileira de Críticos Teatrais foi fundada em 1937, com a finalidade de congregar todos os críticos teatrais. Tinha como objetivo pleitear leis e sugerir medidas para o progresso do teatro brasileiro. Entretanto, sua atuação ficava em torno de atividades sociais e de divulgação. Até meados da década de 1940, a maioria das críticas dos jornais da época não possuía assinatura, apareciam somente as iniciais ou um pseudônimo. O texto era normalmente curto, em torno de 15 a 20 linhas, e não costumava se opor ao espetáculo. O tom aproximava-se da crítica social e os critérios empregados iam do bom gosto, passando pela beleza e elegância das atrizes ao brilho dos canários, quase sempre uma comédia ou uma revista. Na realidade, os críticos apuravam muito pouco sobre as peças em cartaz e as peças que tinham um caráter mais subjetivo não possuíam uma análise substancial. Esse tipo de crítica de caráter praticamente social e publicitário perdurou até os anos 1950 e retratava o perfil típico dos membros da ABCT.

da nova crítica, como colaboradora indispensável na consolidação do teatro brasileiro moderno.

Importante salientar que a nova crítica, apesar de sua forma irreverente e contundente, também sabe reconhecer o valor dos artistas da velha guarda, quando estes estavam ligados e influenciados pelos conceitos do Teatro Moderno. Posteriormente, em meados da década de 1960, o que a nova geração de atores e críticos repudiavam, ou seja, o Teatro Ligeiro<sup>7</sup>, a Chanchada<sup>8</sup> e o Teatro de Revista<sup>9</sup>, seria reelaborado com a renovação estética cultural, protagonizada principalmente pelo Teatro Oficina, criado por José Celso Martinez Corrêa.

No próximo tópico, iremos olhar para as produções do crítico Yan Michalski como um personagem que conviveu com esse processo, soube dialogar com as inovações e ousadias com relação a criação cênica e, ao mesmo tempo, não negou a importância desse movimento de crítica teatral moderna, aos poucos superado, mas que, na respectiva época, deu passos decisivos no rumo da consolidação da crítica teatral jornalística.

- 
7. A vertente do teatro ligeiro abarcava gêneros de teatro popular que possuíam um ritmo bastante ágil na escrita, com entradas e saídas de personagens, falas curtas, entre outros recursos. Assim, no século XIX, com o crescimento urbano e a demanda por novas formas de expressão nas maiores cidades do Ocidente, desenvolveram-se diversos gêneros do teatro ligeiro, como: o vaudeville, a mágica, o café-cantante, o *music-hall*, a comédia musical, a opereta e a revista.
  8. Chanchada é o espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular.
  9. O teatro de revista originou-se na França, no século XVIII, com o objetivo de revisar acontecimentos, sob um olhar crítico e cômico. A revista alcançou forte popularidade no século XIX, tornando-se um gênero de sucesso mundial em meados desse século.

## **A Trajetória de Yan Michalski no *Jornal do Brasil***

Yan Michalski (1932-1990), que tem por nome original Jan Majzner Michalski, nasceu em Czeszochowa, na Polônia. Em consequência do nazismo e da II Guerra Mundial, veio morar no Brasil, em 1948, e naturalizou-se brasileiro, em 1956. De 1954 a 1957, Yan Michalski vive sua primeira experiência como crítico de teatro e de cinema no *Journal Français du Brésil*, jornal da colônia francesa do Rio de Janeiro. Em 1958, formou-se em Direção Teatral na Fundação Brasileira de Teatro, diplomando-se com a primeira turma. Depois, trabalhou de 1963 a 1968, na revista de literatura e arte *Leitura*, a convite do redator-chefe Renard Perez (Junqueira, 2002).

De 1955 a 1963, trabalhou como ator, assistente de direção e diretor no Tablado e em diversos grupos amadores, semiprofissionais e profissionais no Rio de Janeiro. Além disso, foi professor assistente do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio (1970-1982) e presidente da Associação Carioca de Críticos Teatrais (1974-1976). Em 1978, venceu o Concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro com o texto *O Palco Amordaçado*, um ensaio sobre o teatro no Brasil durante a ditadura militar. Também traduziu diversas peças polonesas e livros sobre a teoria e crítica das artes cênicas. Em 1982, fundou, no Rio de Janeiro, a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL).

Para o artigo, focaremos em sua trajetória como crítico teatral (1964-1982) no *Jornal do Brasil*, veiculado no Rio de Janeiro, onde continuou a colaborar como repórter especializado até 1984. Os textos eram publicados no Caderno B, criado pelo jornalista e artista gráfico Reinaldo Jardim, então editor do Suplemento Dominical. O Caderno B chegou ao público em 15 de dezembro de 1960 e se destacou como

inovador por reunir matérias sobre cultura escritas por jornalistas, escritores e intelectuais, além de incorporar mudanças gráficas e de diagramação. Adotando uma postura de vanguarda, o Caderno passou a servir de modelo para os demais suplementos de cultura da imprensa brasileira. Piza (2003, p. 37) destaca que o impresso se tornou o “precursor do moderno jornalismo brasileiro”.

Além da presença de colunas que traziam informações acerca do cinema, do teatro, da música, o conteúdo ganhou tom de crítica e de debate. Na década de 1960, o tom dado ao conteúdo dos textos, que compuseram o Caderno B nesse período, já não era apenas informar os acontecimentos culturais, mas também formalizar opiniões sobre eles. A formalização da crítica ganhou força pela inserção das colunas assinadas.

Barbara Heliodora, que havia sido crítica teatral do jornal *Tribuna da Imprensa*, de novembro de 1957 a fevereiro de 1958, em março de 1958, é convidada por Geraldo Queiroz para escrever uma coluna semanal sobre teatro no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Em junho de 1961, também assume a coluna diária de crítica teatral do Caderno B, nela permanecendo até maio de 1964, quando se retira para dirigir o Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Yan Michalski, antes de iniciar sua trajetória como crítico titular do *Jornal do Brasil*, substituiu Bárbara Heliodora como crítico interino, em 1963, diversas vezes: a primeira, durante o carnaval; a segunda, entre junho e novembro, durante uma viagem de Barbara Heliodora à Europa; e a terceira, entre janeiro e março de 1964, devido a uma viagem de Barbara Heliodora, que sai da coluna para dirigir o SNT e não retorna mais a escrever para o jornal (Junqueira, 2002, p. 148).

A partir disso, Yan Michalski a substituiu em definitivo, permanecendo na função de titular da coluna de crítica teatral do *Jornal do Brasil* até 1982, quando se aposenta.

Quando, em 1963, fui fazer minha estréia como crítico do *Jornal do Brasil*, ouvi solene sermão do então secretário do Caderno B, Nonato Massim, sobre a responsabilidade que eu estava assumindo. Ele me dizia que a página 2 do Caderno, que na época reunia diariamente as diversas colunas especializadas em arte e cultura, era uma espécie de menina dos olhos do jornal: que por ela haviam passado alguns dos mais brilhantes expoentes do jornalismo brasileiro; que a empresa era particularmente exigente na escolha dos colaboradores dessa página de enorme prestígio; e, portanto, que eu teria de caprichar muito para mostrar-me à altura dessa admirável tradição. (Michalski, 1984, p. 10)

Macksen Luiz<sup>10</sup> (2000), conta que Yan Michalski depois de fazer as correções e ajustes nos textos, transcrevia na máquina de escrever, “a princípio manual, só depois elétrica, de onde retirava laudas sem nenhuma rasura, impecáveis, e que continham textos tão límpidos quanto a clareza de sua análise, igualmente impecável” (Luiz, 2000, p. 02). Ainda complementa dizendo que a rotina do crítico revela o traço forte da sua prática intelectual: o rigor.

Yan Michalski, em suas primeiras críticas, ainda como interino e sem assinar, escreve, em março de 1963, uma série de quatro artigos de crítica, publicados em sequência, sobre o espetáculo *A Mandrágora*, de Maquiavel, dirigido por Augusto Boal e encenado pelo Teatro de Arena de São Paulo e no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. “O tratamento

---

10. Macksen Luiz é crítico teatral e iniciou sua carreira em 1974 no jornal *Opinião*. Durante mais de duas décadas foi o único especialista em teatro no *Jornal do Brasil*.

dado às críticas torna evidente a intenção do crítico em estimular a formação da platéia e estabelecer a transmissão de cultura e teatro a um leitor, provável espectador” (Junqueira, 2002, p. 157). Em sua coluna, Michalski não resumia sua atividade à análise dos espetáculos, mas se dedica também às tendências no teatro, ao mercado e, iniciada a ditadura militar, à política e censura no teatro. Além de estar aberto à experiência cênica, também estava atento às manifestações estrangeiras de vanguarda.

## **A Experiência e a Sensação**

O termo experiência, derivado do latim *experientia*. Foi utilizado em seu sentido mais amplo para designar um tipo de conhecimento adquirido por uma prática, um estudo, uma observação. Em seu livro *Arte como Experiência* (2010), John Dewey demonstrou de forma mais abrangente a relação entre a experiência da arte e da vida, que acabam por fazer parte de uma mesma memória. Nesta linha de raciocínio, ao abordar o evento espetacular, é impossível negar a vivência individual do espectador dentro de um ambiente sociocultural.

Dessa forma, ao transpor a perspectiva de Dewey (2010) para o estudo em questão, podemos pensar que a produção do crítico teatral é processada na sociedade em que ele habita. A experiência relatada na crítica é condicionada pelo contexto sociocultural ao mesmo tempo em que exerce influência sobre este. “Para perceber, o espectador ou observador tem que criar sua experiência” (Dewey, 2010, p. 137). A formação, a vivência do crítico com o universo teatral proporciona a compreensão da experiência com a montagem como uma experiência



singular e subjetiva que pode ser individual ou coletiva, mas que definitivamente vai na direção da singularidade.

Quando um crítico vai assistir a uma peça teatral, as lembranças são, de certa forma, secundárias e a distância retrospectiva nunca tornaria melhor o que o crítico assistiu ao vivo, o “aqui e agora”. O teatro é a arte do encontro entre os atores e a plateia, em que há uma presença dos corpos, em tempo real. É claro que as lembranças do espetáculo ficam profundamente gravadas na memória do crítico e, posteriormente, ganham vida ao serem registradas e publicadas. No entanto, cada tipo de lembrança vai causar uma sensação e algumas delas podem revelar o incômodo, a surpresa, a euforia, por exemplo. Destacamos o papel da emoção para o reconhecimento de uma experiência como significativa, ou seja, que possui um realce maior com relação às experiências comuns. Para materializar essas sensações, muitas vezes, a teoria, a racionalidade, os conceitos não são suficientes. Defendemos que o diálogo do crítico passa a ser com a subjetividade atrelada à experiência, que é única e individual. A experiência é organizada de modo a produzir sentidos para as transformações teatrais assistidas. Falar de experiência, portanto, permite abarcar uma vasta gama de aspectos recebidos e interpretados também pela subjetividade do crítico.

Alguns críticos vão se colocar a uma distância segura do objeto, sempre protegido e sustentado por teorias e conceitos. Já Yan Michalski apresenta em suas críticas o embate do crítico entre sua formação teórica e a necessidade de uma reformulação conceitual que aparece como um elemento dinamizador de sua relação com as obras que analisa. É neste confronto de suas ideias prévias com as várias concepções artísticas assistidas que se flexiona sua própria linguagem teatral. Para analisar

a presença da experiência nas críticas de Yan Michalski, selecionamos críticas que foram publicadas durante o ano de 1970, no *Jornal do Brasil*. O material encontra-se reunido no livro *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*<sup>11</sup> e a sistematização pode ser vista na figura a seguir, com os dados do título da crítica, data de publicação, nome da peça e do diretor.

**Figura 1**

*Críticas teatrais – 1970*

| <b>Críticas teatrais - 1970</b>                     |                           |                                          |                        |
|-----------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------------|------------------------|
| YAN MICHALSKI                                       |                           |                                          |                        |
| O Balcão:<br>Teatro visto<br>na vertical            | 17 DE JANEIRO             | O Balcão                                 | VICTOR GARCÍA          |
| Sonhos no<br>Império da<br>Assíria (I) e (II)       | 13 E 14 DE MAIO           | O Arquiteto e<br>o Imperador<br>da Síria | IVAN DE<br>ALBUQUERQUE |
| A vida vibra no<br>"Cemitério" (I),<br>(II) e (III) | 16, 17, 18 DE<br>SETEMBRO | Cemitério de<br>Automóveis               | VITOR GARCÍA           |
|                                                     |                           |                                          |                        |

Elaborada pelas autoras (2022).

Segundo Michalski (1985), a temporada de 1970 deu prosseguimento às tendências que se manifestaram no ano anterior, porém,

11. Optamos por trabalhar com as críticas inseridas no livro, pois nele já há uma curadoria dos textos que foi feita pelos críticos Fernando Peixoto, Mariângela Alves de Lima, Bárbara Heliodora, Aldomar Conrado e Macksen Luiz.

com resultados artísticos mais modestos. Foi um ano de grande pressão política e social, em uma continuidade do panorama de 1968 e 1969, o teatro viveu um dos momentos de maior crise de sua história. Nesse período, São Paulo dominou o panorama com um número superior de lançamentos teatrais “graças à ajuda da Comissão Estadual de Teatro, enquanto um órgão semelhante recém-criado na Guanabara não conseguia trazer uma contribuição equivalente à atividade teatral carioca” (Michalski, 1985, p. 43).

Na crítica *O Balcão: o teatro visto na vertical*, Michalski discorre sobre a peça *O Balcão* – de Jean Genet, dirigida por Victor Garcia. O crítico diz que a montagem estava agitando a cena cultural de São Paulo, esgotando os ingressos e virando motivo de discussão. Para ele, *O Balcão* era o primeiro espetáculo brasileiro que se constituía em uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico. A inovação tecnológica presente no espetáculo fez Michalski se lembrar do início da década de 1940, com a montagem de *Vestido de Noiva*, que introduzia nos palcos brasileiros o estilo expressionista já difundido na Europa em torno de 1920. “De um atraso de 20 anos em 1940, partimos para realizar em 1970, uma montagem que pertence à mais avançada vanguarda no mundo” (Michalski, 1970a, p. 02).

Como o uso da tecnologia era relativamente ainda uma novidade nos palcos teatrais brasileiros, Michalski narra a dificuldade em transfigurar em escrita todo aquele fenômeno. “É muito difícil descrever a montagem de maneira que dê ao leitor uma idéia do impacto que o espectador recebe, de saída, ao ingressar no recinto e, posteriormente, durante as quase três horas de incessantes surpresas” (Michalski, 1970a,

p. 02). Nota-se uma certa generosidade do crítico ao admitir a dificuldade em relatar determinadas sensibilidades propostas no palco.

Michalski (1970a, p. 02) ainda comenta que a descrição sumária feita na crítica, “dá uma ideia muito incompleta do mecanismo da encenação”. Então, ele exterioriza seu testemunho a partir da própria experiência. Para Dewey (2010), a experiência estética está diretamente ligada à ideia de tensão. Há uma troca de energias, uma busca de equilíbrio, só encontrada na conclusão da experiência. Ao compartilhar esses sentimentos de instabilidade, o crítico também cria uma aproximação com o público leitor, quase uma espécie de pacto.

## Figura 2

*Fotografias da peça Balcão inseridas na crítica*  
*O Balcão: o teatro visto na vertical*



Michalski(1970a)

Na tentativa de dar a dimensão do jogo da arquitetura e da tecnologia no espetáculo, o crítico descreve minuciosamente cada detalhe da cena, com a intenção de fornecer ao leitor ferramentas para que consiga criar um imaginário daquele fenômeno. As fotografias inseridas na crítica serviam para auxiliar os leitores a visualizarem parte da peça. Michalski conta que o “estranho dispositivo” por si só é responsável por uma grande parte do fascínio do espetáculo:

do fundo do poço, a humanidade – representada por um grupo de atôres despidos – parte, envolta numa luz fantasmagórica, para a silenciosa escalada vertical dos 20 e poucos metros da torre, subindo lentamente pelos postes da estrutura, em busca de um céu abstrato, até chegar ao nível dos espectadores e confundir-se com eles. Desafio quem quer que seja a me convencer de que não sentiu um arrepio diante de tamanho impacto de beleza. (Michalski, 1970a, p. 02)

Em *Sonhos no Império da Assíria (II)* discorre sobre *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Arrabal, montagem do Teatro Ipanema, dirigida por Ivan de Albuquerque. Para o crítico, a peça é um ato de coragem, de entrega e de inteligência, como há muito tempo não se via no teatro carioca. Na visão de Michalski (1985), no livro *O teatro sob pressão*, a montagem representa uma anárquica metáfora sobre a solidão do homem e a simultânea necessidade e impossibilidade do amor. O Ipanema cristalizava um estilo próprio de encenação, que manteria como uma espécie de marca registrada por alguns anos e conquistaria, sobretudo, entre os jovens, um público fiel, identificado com a sua visão do mundo.

Na crítica, Michalski destaca que *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* “é uma peça difícilima, que não tem condição de funcionar

apenas na base de uma competente execução artesanal”. Logo, mais uma vez, o crítico estabelece uma relação de sinceridade com o leitor/espectador e coloca as reações provocadas nele após ter contato com a peça e já avisa sobre a intensa experiência que a montagem provocou. Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma posição, uma postura que constitua e configure a percepção (Pereira, 2012). Não como uma intencionalidade, uma premeditação, uma antecipação racional do que está por vir, mas como uma disposição contingente, uma abertura circunstancial ao mundo. Na crítica Michalski alerta:

Quem quiser ir ao teatro para fazer boa digestão após o jantar deve procurar outro programa. Quem não se incomodar em ter a digestão perturbada, a respiração cortada, as batidas cardíacas aceleradas e o cérebro brutalmente desafiado a funcionar, gostará deste O Arquiteto e o Imperador da Assíria (Michalski, 1970b, p. 02).

A singularidade e o valor do texto de Michalski estão no investimento que faz na descrição do que vê, de dar ao leitor uma noção mais exata possível da linguagem, do texto, do uso do espaço. Em entrevista para os *Cadernos de Teatro do Tablado*, Michalski conta que um aspecto para estimular a escrita era um tipo de diálogo que se tentava estabelecer com o leitor no sentido de dar elementos para uma fruição mais completa do ato de ir ao teatro e, sobretudo, estimulá-lo a comparar a sua própria reflexão crítica com a reflexão crítica do crítico. “Claro que isso nem sempre acontece acho que aí se cumpre uma função realmente importante” (Michalski, 1981, p. 10).

As questões abordadas por Michalski, na primeira crítica sobre *Cemitério de automóveis*, publicada em 16 de setembro de 1970, diz que o melhor serviço que o crítico pode prestar ao potencial espectador da produção, que acaba de inaugurar o Teatro Rute Escobar, no Rio de Janeiro, “talvez seja (além de recomendar-lhe, de saída, uma visita ao belíssimo espetáculo) o de chamar sua atenção para o fato de que não se trata aqui simplesmente de uma peça chamada Cemitério de Automóveis, e sim de quatro peças”, (Michalski, 1970c, p. 02). Na passagem destacada, o crítico assume uma função pedagógica, veiculando informações sobre a dramaturgia do espetáculo que ajudam a iluminar algumas dúvidas que poderiam surgir sobre *Cemitério de automóveis*.

Contra o meu hábito, senti a necessidade de dar ao leitor êste esquemático roteiro do enredo, na esperança de facilitar-lhe o contato com a obra. Mas êste contato só será plenamente proveitoso, e só revelará tôdas as riquezas dessa inesquecível realização teatral, se o espectador não ficar excessivamente prêso ao desenrolar dos acontecimentos mecanicos. (Michalski, 1970c, p. 02)

Ainda com relação à montagem, Michalski diz que assistiu ao espetáculo duas vezes em São Paulo e duas vezes no Rio, sempre com renovada emoção, ou seja, compartilha uma sensação corporal com o leitor. Então, de certa forma se distancia de um tipo de análise mais estruturada na razão e objetividade – algo bem característico da crítica moderna. Michalski narra que traz na crítica não só as impressões sobre a montagem, mas também sobre o público. O crítico teve a impressão “de que parte do público concentrava sua energia no esforço de descobrir uma inexistente unidade de trama, a tal ponto que ficava parcialmente

impedida de participar da beleza poética do empreendimento, e da unidade orgânica” (Michalski, 1970c, p. 02).

Já no terceiro texto sobre a peça, intitulado *A vida vibra no cemitério (III)*, publicado em 18 de setembro de 1970, Michalski aponta que vale a pena chamar a atenção do espectador para a expressividade do trabalho que Victor Garcia realiza, pura e simplesmente, como artista plástico. Considera que o espetáculo foi literalmente esculpido no espaço. Ainda complementa:

O próprio espaço cênico, se o contemplarmos separadamente do espetáculo, já é uma obra de arte de estranho impacto visual, que se intensifica imensamente a partir do momento em que esse espaço passa a ser habitado por seres vivos, por luz em movimento (uma das iluminações mais pictóricas que eu já tenho visto), por roupas e panos de estranho colorido (a notar a contribuição do pintor José Tarcísio na execução dos figurinos e adereços), por ruídos. Poucas pinturas são capazes de me proporcionar o mesmo choque de beleza visual que sinto ao ver os três músicos de Cemitério escalando as carcaças de automóveis penduradas no teto. (Michalski, 1970d, p. 02)

No trecho o crítico usa algumas vezes o adjetivo “estranho”, que pode ser definido por excêntrico, extraordinário, fora do comum, algo que causa um sentimento incômodo: uma sensação estranha. Ao avaliar a representação, diz que é “selvagem, acrobática, violentamente grand-guignolesca, e ao mesmo tempo, com um toque de ingenuidade e pureza infantis” (Michalski, 1970d, p. 02). Podemos reconhecer, nesta passagem, o grau de liberdade e flexibilidade com que Michalski transitava pelas obras com as quais se propunha fazer um debate artístico. Ao analisar as críticas, vemos um apego aos fundamentos tradicionais, em outros, um desapego deles, colocando-se em clara posição de “não-saber”.



No entanto, não se abandona a tentativa de transformar em linguagem o que foi sentido e apreendido ao ter contato com o espetáculo.

## **Considerações Finais**

As reflexões aqui propostas não têm a intenção de serem “considerações finais”, mas, na verdade, são o início de uma pesquisa. Transcrever para o papel as inquietações, curiosidades sobre um tema nos faz ter dimensão das ideias propostas para a discussão. Procurei registrar o desenvolvimento da experiência presente na fortuna crítica de Yan Michalski. Para chegar ao assunto, perpassamos pelas particularidades da escola de crítica teatral moderna, pela experiência de vida e de formação do crítico, principalmente, no período em que atuou no *Jornal do Brasil*, e, por fim, a análise dos textos.

Duas situações precisam ser consideradas sobre esse período de trabalho de Yan Michalski. A primeira é que as críticas escritas eram publicadas em um impresso, mais especificamente no *Jornal do Brasil*. Então, mesmo com certa liberdade de falar dos espetáculos, havia uma certa estrutura a ser cumprida. Michalski esclarece que era preciso entregar o texto no dia seguinte, de manhã e “com uma limitação de 60 linhas, e sabendo que eu tenho que fazer uma coisa que tem de ser assimilada por alguém realmente leigo” (Michalski, 1981, p. 13). Outra situação é que Michalski foi herdeiro de Décio de Almeida Prado e vivenciou a crítica moderna. Mesmo diante de certas amarras, soube encontrar brechas nessas situações e uma delas seria o compartilhamento da experiência.

Para Michalski (1981), a função da crítica consistiria em oferecer ao leitor recursos para uma fruição mais consciente que o levasse

à conclusão de que um teatro mais exigente, que ele normalmente teria tendência de evitar, poderia ser tão ou mais gratificante quanto as comédias comerciais que ele normalmente teria tendência de procurar. Seus textos são documentos históricos que, longe de valorar a obra, registram em palavras uma estética que, sem a competência do crítico, estaria condenada à fugacidade.

Michalski (1981, p. 18) revelou, em entrevista, que “eu nunca parto dos critérios pré-estabelecidos. Eu tento me colocar aberto diante de cada espetáculo e escrever em função do que esse espetáculo me disse”. O crítico estava aberto as grandes transformações, que para ele não se colocavam, portanto, essencialmente no terreno da estética teatral ou da temática abordada pelos autores e sim, no da organização da vida teatral, bem como no da mentalidade e dos hábitos de quem faz teatro e de quem a ele assiste.

Ao deslocar o olhar das décadas de 1960 e 1970 e transportar para os dias de hoje, vemos que esse recurso utilizado por Michalski é uma das características da crítica teatral contemporânea: a disponibilidade para narrar as sensibilidades, a capacidade de ser afetado. Para Danielle Small (2015), no cenário atual da crítica, não existiria mais parâmetros objetivos para o julgamento do crítico, nem para a credencial exigida por seu tipo de exercício, valendo mais a força criativa e a sensibilidade, bem como sua capacidade imaginativa e ensaística. Então, os pressupostos formais e categóricos perderam espaço, pois a crítica muda, a reboque das mudanças sociais, das mudanças advindas da forma de se fazer teatro e até mesmo da sua fruição.

Gumbrecht (2014) vai dizer que “ser o primeiro” significa ter feito ou realizado algo em que ninguém antes havia pensado ou obtido

êxito, razão por que a expressão implica uma distinção entre “aquilo que ocorreu anteriormente” e “aquilo que ocorreu pela primeira vez”. Nessa pesquisa, não vem ao caso dizer que Michalski foi o primeiro crítico a se abrir para a experiência, mas, na verdade, de constatar que era um crítico com sua formação pautada na crítica moderna, que soube ir se desprendendo dela, no entanto, sem negá-la. Foi aos poucos quebrando o distanciamento da crítica com o leitor a partir desses outros compartilhamentos da própria fruição.

Michalski, no ponto de vista desta pesquisa, estava na fronteira que pode ser definido como o “limite de”: como o limite daquilo que era possível até agora, daquilo que era até então considerado possível ou mesmo como o limite de algo que aconteceu antes (Gumbrecht, 2014). Ao trazer Gumbrecht para a discussão, entendemos que uma fronteira é quando algo novo e diferente começa. Michalski passou pela fronteira da crítica teatral moderna, esteve no entrelugar. Provavelmente, Michalski cruzou este “limite de” e não estava consciente de sua transgressão. Então, o acontecimento do atravessar-a-fronteira é estabelecido retrospectivamente por contemporâneos ou pela posteridade. A hipótese que defendemos é que Michalski estava na fronteira que se estendeu entre dois mundos diferentes: o da crítica teatral moderna e da crítica teatral contemporânea e, ao mesmo tempo, colocou estes mundos próximos um do outro. A sensibilidade de Michalski conseguiu captar os indícios de renovação e de caminhos nem sempre muito fáceis de perceber.

## Referências

Barbosa, M. (2016). *Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX*. Mauad X.

Bernstein, A. (2005). *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. Instituto Moreira Salles.

Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins Fontes.

Ferreira, V. A. (2012). *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50* [Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Filho, F. G. (2018). Notas sobre o papel (e o lugar) do crítico teatral. *Revista Passagens*, 9(1), 50-58. <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/39728>

Freitas, N. (1995). Notas sobre Yan Michalski como crítico teatral. *O percevejo - Departamento de Teoria do Teatro/ Escola de Teatro da Unirio*, 3(3), 53-58.

Gumbrecht, H. U. (2014). *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Unesp.

Junqueira, C. (2002). *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro* [Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro].

Junqueira, C. (2005). A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro moderno. *Folhetim*, 21, 56-65.

Luiz, M. (2000, Abril 16). Emoções contidas e rigor. *Jornal do Brasil*, pp. 2-3.

Michalski, Y. (1970a, Janeiro 17). O Balcão: o teatro visto na vertical. *Jornal do Brasil*, p. 2. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=242&pagfis=178943](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=242&pagfis=178943)

Michalski, Y. (1970b, Maio 14). Sonhos no Império da Assíria (II). *Jornal do Brasil*, p. 2.

Michalski, Y. (1970c, Setembro 16). A vida vibra no “cemitério” (I). *Jornal do Brasil*, p. 2.

Michalski, Y. (1970d, Setembro 18). A vida vibra no “cemitério” (III). *Jornal do Brasil*, p. 2.

Michalski, Y. (1979). *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Avenir.

Michalski, Y. (1981). Entrevista. *Cadernos de Teatro*, 90, 10-19. O Tablado.

Michalski, Y. (1984). O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro*, 100. O Tablado.

Michalski, Y. (1985). *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Zahar.

Michalski, Y. (1986). *Coleção: Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro* (Vol. 7). INACEN.

Michalski, Y. (1995). *Ziembinsky e o teatro brasileiro*. Hucitec.

Pereira, M. V. (2012). Contribuições para entender a experiência estética. *Revista Lusófona de Educação*, 20, 109-121. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/2566>

Piza, D. (2003). *Jornalismo Cultural*. Contexto.

Prado, D. (1987, Fevereiro 7). Entrevista a Teresa Montero Otondo: O teatro à luz do testemunho crítico. *Jornal Estado de São Paulo*, p. 57.

Roubine, J-J.(1998). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Zahar.

Small, D. A. (2015). *O Crítico Ignorante: uma negociação teórica meio complicada*. 7 Letras.

Sussekind, F. (1993). *Papéis colados*. UFRJ.

# DESEQUILIBRAR-SE NAS LINHAS E POR ELAS CAMINHAR: EXPERIMENTAÇÕES CARTOGRÁFICAS DE FRONTEIRA

*Gabriel Teixeira Ramos<sup>1</sup>*

Este trabalho tem como objetivo mais geral investigar modos contemporâneos de questionar as linhas esquadrinhadas que tentam capturar os corpos e seus deslocamentos, articulando, para isso, o objeto territorial situado no perímetro do Quadrilátero Cruls, que configura o Distrito Federal, a partir de uma mirada de fronteira. Tal constatação parte da reflexão mais abrangente de que as linhas retas, por meio do uso dos esquadros, podem ser uma possível síntese de um certo pensamento colonial-moderno<sup>2</sup>, orientado por premissas cujo objetivo é demarcar

- 
1. Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor e Pesquisador na Universidade Federal de Goiás. [ramosgabriel@ufg.br](mailto:ramosgabriel@ufg.br)
  2. Cabe ressaltar que a visão “colonial-moderna” aqui apresentada trata de uma lógica hegemônica fundada no ato dominador colonial e não em suas fraturas, como observamos em outros projetos de modernidade no Brasil que aparecem, principalmente, pelo campo da arte e da literatura, como na Semana de Arte Moderna de 1922, e revigoradas manifestações tardias, como o tropicalismo nos anos 1960.

algo com começo e fim, abertura e fechamento, indicando onde – mas, sobretudo, como – se projeta.

As linhas esquadrinhadas – tomadas nesta reflexão como de fato utilizadas pelos esquadros – parecem ser, portanto, a confirmação do que se deve apartar, separar, segmentar, dispor, organizar, hierarquizar; e, somado a isso, eficientemente, contribuir para o melhor aproveitamento das divisões. Mais do que separar, trata-se, principalmente, de como as linhas o fazem, pois partem-se dos esquadros para afirmar ser à retidão o melhor traçado.

Podemos inferir que as linhas retas da modernidade avançam a todas as etapas da invasão dos portugueses nas terras além-mar: as linhas do mapa que vão se atualizando ao passo do desenvolvimento das rotas; as linhas das capitanias; das bandeiras; daquelas à fundação das cidades coloniais. Atualizam-se com o gesto da Independência do Brasil (1822) e a demarcação de um país a ser urbanizado entre fins dos séculos XIX e XX, esquadrinhando-se nele, primeiramente, as ferrovias, e, depois, as rodovias, apartando, por fim, quem não pode sobreviver dentro das grandes linhas, mas às suas margens.

Nesse sentido, pensamos em linhas esquadrinhadas não enquanto metáforas, logo, elas não são operadas deliberadamente, mas pela política como feita por linhas retas, já que elas vêm sendo operadas do lado de dentro: do dominante; dos saberes e dos poderes hegemônicos; da língua e dos que falam; dos que esquadrinham; e dos que decidem sobre a vida de todos. Logo, a reflexão que tem nos mobilizado nos últimos tempos passa a ser como pensar do lado de fora das linhas retas: dos dominados; dos não-saberes e dos contrapoderes; das outras línguas; dos que escutam; dos que são esquadrinhados. Estes são aqueles que, durante



muito tempo e ainda nos dias de hoje, têm sido os que não participam da política porque não podem ou não têm tempo. Pensam, sabem, falam, escutam, produzem: mas para quem? Assim, o ato de pensar em um processo que questione o que se narra por imagens — especificamente sendo de nosso interesse, mapas e filmes — tem sido uma operação possível, já que a invisibilização é a premissa do esquadrinhamento. Desse modo, apresentaremos os pormenores e o início desta pesquisa que se desdobra a partir da tensão entre cartografias dominantes (desde as da Missão Cruls) e caminhadas no local.

### **Mapas Hegemônicos: o destino da capital em meio à militarização e ao racismo**

A visualização hegemônica dos mapas é uma reprodução de como as sociedades se constituíram, pelas formas, escalas, símbolos e pelo que eles contêm. Se tomarmos o globo terrestre a partir da clássica e dominante Projeção de Mercator (1569) —, atualizada em distintos mapas, como os utilizados pelo sistema da Google —, observamos que esse modo de ver o mundo contém inúmeras distorções, desde os tamanhos e as hierarquias, em que são colocados na parte superior os países mais ricos, a mapear, e, na inferior, os mais pobres, a serem mapeados. Se tomarmos a própria ideia de ocidente e oriente, podemos destacar seu surgimento pelo modo imaginado de uma vista superior e de formas de visualização longitudinais.

Os mapas hegemônicos não só reproduzem, traduzem e reconfiguram relações de poder, como mobilizam e desmobilizam territórios. Eles foram concebidos de maneira dominante por nações mais ricas, conformando sua leitura principal não tanto ao globo, mas à superfície

plana e às variações em termos de posição, representação e expressão gráfica (Occidental e Oriental; Norte e Sul Global; Velho e Novo Mundo; direita e esquerda; centro e periferia etc.). Os mapas foram forjados, em boa medida, por guerras e conquistas territoriais, e, portanto, por um pensamento militarizado. Todo mapa de uma conquista territorial parte de uma visão de expropriação de terras. No caso do Brasil, isso se observa desde a invasão portuguesa e tomada das terras dos indígenas que aqui habitavam, em 1500; e, quase quinhentos anos depois, atualizando-se na tomada do território do planalto central, onde, supostamente, tudo era “desertão” e sertão (Filho, 2011)<sup>3</sup>, tornando-se o Distrito Federal, onde foi tecida a capital do país, Brasília.

Sem o ouro e a prata da América, sem a ocupação de suas terras para o plantio da cana-de-açúcar, do café, do tabaco e tantas outras especiarias, sem a exploração do trabalho indígena e escravo, a Europa não se faria nem moderna, nem centro do mundo. Desta forma, é no violento processo de dominação e exploração da América que se localiza um dos principais fatores da profunda transformação que o cenário mundial sofre em finais do século XV e início do século XVI. Com o extermínio de populações inteiras, a escravidão, a servidão, a (des)posseção de terras, a exploração das riquezas naturais, encontram-se nos fundamentos das relações sociais e de poder que instituem América, Europa e o sistema-mundo moderno que se ergue (Porto-Gonçalves & Qüental, 2012, p. 5).

Em 1891, ao ser promulgada a nova constituição do país, transformando-se numa república federativa com o nome de Estados Unidos

---

3. O autor vai construir uma série de hipóteses sobre a ideia de “sertão”, inclusive, como derivada de “desertão”. De um modo geral, cabe ressaltar que em todas elas há “O ‘locus’ cujo sentido é o interior das terras ou do continente” e que “pode ou não vir implicado à ideia de aridez ou de área despovoada” (Filho, 2011, p. 87).

do Brasil, aparece oficialmente, pela primeira vez, em seu artigo 3º, a vontade explícita de que a capital do país fosse transferida para o planalto central, destinando-se uma área de 14.400 km<sup>2</sup> para tal. Determinou-se que a área deveria ser explorada por uma missão, que, posteriormente foi legada a Luis Cruls, astrônomo e militar belga, diretor do Observatório Nacional e professor da Escola Superior de Guerra.

## Figura 1

### *Membros da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, 1892*



*Nota.* Fonte/acervo: Cruls, 1894. Foto: Héliog Dujardin.

A comissão foi formada por diferentes sujeitos (astrônomos, médicos higienistas, farmacêuticos, geólogos, botânicos, mecânicos) e as ferramentas levadas tratavam de temas de reconhecimento e levantamento de campo (círculo meridiano, teodolitos, sextantes, micrômetros, luneta astronômica, bússolas, aneroides etc.) e ainda instrumentos de

medição e aferição meteorológicas, que auxiliavam a compreender o clima da região (Cruls, 1896b). No entanto, embora haja a diferença de campos disciplinares, tratava-se sobretudo de um grupo de militares e sanitaristas, evidenciando a inexistência de profissionais do campo de ciências sociais ou humanas, como antropólogos ou historiadores. Isso se destaca ao longo do texto, já que os exploradores não procuraram interlocutores propriamente nos locais, a não ser de modo bastante objetificado para alcançar informações específicas.

A viagem partiu do Rio Paranaíba, em Minas Gerais, com o destino à região dos pirineus, atual Pirenópolis (GO), alcançando o planalto central ao longo de oito meses. Assim, o relatório focou apresentar a construção de um quadrilátero aproximado, pois, na realidade, suas porções leste e oeste se aproveitam de dois rios existentes, respectivamente, o Preto e o Descoberto. As linhas retas ao norte e ao sul, portanto, abstraem-se da realidade e configuram uma espécie de delírio cartográfico, pela construção desejosa de um quadrilátero.

Em termos gerais, destacamos dois pontos na perspectiva de construção da expedição e da argumentação para as condições de habitabilidade no planalto central: a organização, marcada pela lógica militar, traduzida numa ideia de quadrícula “despovoada” (e, por que não, de apartamento para uma capital); e a cientificidade, marcada pelo estudo do clima. Ambos possuem a racialidade como objeto central. Notamos a todo momento passagens que visam evidenciar que o clima local se assemelharia ao europeu, já que a expedição foi estrategicamente realizada em uma época mais fria, servindo como boa justificativa aos europeus. Cabe enfatizar, primeiramente, o fato do relatório ter sido publicado bilíngue, em português e francês; e que, àquela altura,

os europeus eram motivados a vir para o Brasil com oferta de terras e oportunidades por parte do governo brasileiro, na continuação da política imigratória iniciada na independência em relação a Portugal (1822) e intensificada com o início da República (1891), em meio a um desejo de fundação de um novo povo brasileiro, com a vinda além de alemães e italianos, e fortalecida frente à difusão de ideias de eugenia em fins do século XIX.

A estratégia de apartar a nova capital do Brasil pela demarcação delirante das linhas aparece como mais uma manifestação de uma possível síntese de certo pensamento colonial-moderno, orientado por premissas de demarcar e indicar o que (e do que) se deve apartar, confirmando a histórica obstinação de diferenciar homem e natureza. Isto é muito notório na forma “caixa arquitetônica”, cujas linhas retas parecem alcançar tal qual um produto matemático que há tempos funcionou “como a invenção do homem que o equipara a Deus, porque ela concebe um mundo abstrato de formas e números, criado quase que do nada e que não encontra correspondência na realidade objetiva e concreta” (Oliveira, 2001, par. 2).

O ato moderno de projetar, logo, é praticamente uma ode às linhas retas e deriva de um pensamento a criar limites e demarcar o início e fim dos lugares e das coisas, a limitar, ou seja, “desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente” (Gagnebin, 2014, p. 35). Esta premissa seria a tarefa do pensamento ocidental visando estabelecer fronteiras, sendo elevado ao extremo na dominação sobre os outros a partir do Norte global.

No Distrito Federal, as linhas que configuram o quadrilátero são alcançadas oitenta anos depois pelo ato modernista brasileiro de Lucio Costa, a traçar uma cruz – um encontro das coordenadas – no solo do planalto central do Brasil e dela configurar a nova capital, com seu projeto vencedor do Concurso para o Plano Piloto de Brasília, 1956. As ideias de apartamento, limite e colonialidade são marcos da arquitetura moderna e ressoa fortemente no ato projetual de Lucio Costa, havendo praticamente uma relação de passagem ou de atualização do traço colonial para o moderno, desde a construção da trajetória do arquiteto até o modo como vai projetar Brasília.

A síntese colonial-moderno produzida por Lucio Costa tornou-se a principal referência historiográfica sobre a formação da arquitetura brasileira, sendo repetida e reafirmada em inúmeras análises posteriores. Deste modo, passou a representar mais do que uma narrativa sobre a arquitetura, tornando-se um dos mais poderosos instrumentos ideológicos do programa nacional-desenvolvimentista que se concretizou durante o regime protofascista de Vargas, e que seria adotado por todos outros governos subsequentes, tanto democráticos quanto ditatoriais, de JK ao golpe de 1964. (Tavares, 2022, p. 49)

As linhas retas permitem concretizar e efetivar o mapa cartográfico hegemônico – formado por linhas de meridianos, latitudes e longitudes – como modo de dominação de um território. Podemos inferir que as linhas retas da modernidade avançam a todas as etapas da invasão dos portugueses nas terras além-mar: as linhas do mapa que vão se atualizando ao passo do desenvolvimento das rotas; as linhas das capitânias; das bandeiras; daquelas à fundação das cidades coloniais. Atualizam-se com o gesto da Independência do Brasil (1822) e a

demarcação de um país a ser urbanizado entre fins dos séculos XIX e XX, esquadrinhando-se nele, primeiramente, as ferrovias, e, depois, as rodovias, apartando, por fim, aqueles que não podem sobreviver dentro das grandes linhas, mas às suas margens. Nesse sentido, posicionamos que não pensamos em linhas esquadrinhadas enquanto metáforas, logo, elas não são operadas deliberadamente, mas o contrário: a política como feita por linhas retas, já que elas vêm sendo operadas do lado de dentro: do dominante; dos saberes e dos poderes hegemônicos; da língua e dos que falam; dos que esquadrinham; e dos que decidem sobre a vida de todos.

### **Práticas Cartográficas Imediatas no Território**

Pensando em modos de (des/re) mobilizar outras narrativas possíveis para essas linhas imaginárias que configuram o Distrito Federal, recuperamos uma reflexão de Sperling (2016) sobre práticas cartográficas: manifestações estéticas que se guiam por uma política do ato de cartografar a partir de outros meios. Em uma delas, categorizada pelo pesquisador como “trajetórias-narrativas”, onde há “o corpo do cartógrafo implicado e em deslocamento pelo espaço” (Sperling, 2016, p. 87). Incluem-se nela os artistas-viajantes que surgiram no bojo de transformações urbanas ocidentais, por fluxos ou contra-fluxos, a partir de manifestações de fins do século XIX e ao longo do XX.

Sperling aponta personagens e práticas ligadas, em maior ou menor grau, a movimentos vanguardistas do início do século XX, seja em alusão ou em meio a eles, como os situacionistas, entre os anos 1950 e 1960, que surgem da fusão de movimentos de distintas tendências vanguardistas daquele contexto, como a Internacional Letrista, o

Movimento Internacional Para Uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres. Principalmente a partir das “derivas” e do desenvolvimento da “psicogeografia”, os situacionistas realizavam o caminhar a enfrentar poeticamente o ideário moderno das cidades, fruto do predomínio disciplinar do urbanismo.

Apontamos ainda artistas que propõem o deslocamento cartográfico em práticas e trajetórias, como Cildo Meireles e as obras relacionadas aos movimentos, em especial, *Cordões – 30km de linhas estendidos* (1969), que apresenta possibilidades de sínteses cartográficas, a partir da criação visual de um emaranhado de linhas justapostas a um mapa da estrada Rio-Santos.

Conhecido por suas investidas geoespaciais, em 1969, o artista caminhou por uma estrada de terra que viria a se tornar a Rio-Santos, à época, em fase de execução, em trecho do litoral sul do Rio de Janeiro. O amontoado de linhas o acompanhou e a operação em conjunto – novoelo, mapa e maleta de viagem – configura outra dimensão cartográfica, sendo incorporado o movimento da viagem, pois, com o novoelo desenrolado, a trajetória ganha protagonismo.

Já no cenário da *Land Art*, Richard Long surge como mais um artista que incorpora a narrativa de sua trajetória, a se utilizar do espaço físico e de linhas em diversas obras, como em *Sahara Line* (1988). Long apresenta o ato de caminhar como gestualidade de criação, em especial, no período das obras conceituais, em fins dos anos 1960. Como crítica direta à pintura, o ato de caminhar não possui uma expressão claramente “criadora”, e igualmente banal, por outro lado, a linha criada pela caminhada é a própria cartografia, ou seja, uma criação singular.



Também a partir da caminhada e de outras narrativas, o coletivo italiano *Stalker*<sup>4</sup>, liderado por Francesco Careri, desde meados dos anos 1990, vem penetrando vazios urbanos que evidenciam as transformações pelas quais as cidades passam em função da lógica do capital. A partir de caminhadas, em suas experiências teórico-práticas, o *Stalker* reinterpreta espaços fechados, como enclaves, em práticas de deriva (inspirada nos situacionistas), que os configuram como ilhas de um arquipélago. A ideia de deriva, logo, se torna mais evidente, já que a caminhada vira uma prática em meio à imensidão das cidades.

Por fim, lembramos ainda a articulação próxima a isso que Francis Alÿs, outro artista-viajante, realiza em suas intervenções artístico-geográficas, e políticas, como em *The Green Line* (2004), um videoarte em que caminha deixando escorrer uma lata de tinta verde aberta ao longo da fronteira de Jerusalém (também conhecida como “Linha Verde”), definida em mapa pelo então ministro da Defesa, Moshe Dayan, no final da guerra entre Israel e a Jordânia, em 1948.

Tais práticas cartográficas enfrentam lógicas dominantes e estratégicas a partir de confrontações, colocando outras posições por meio de narrativas críticas e em boa medida realizam outras operações, articulando-se, por meio da incorporação no território, outras formas de compreender tais locais.

---

4. Algumas obras dos pesquisadores podem ser encontradas em Stalker Lab ([stalkerlab.net](http://stalkerlab.net)) e no Osservatorio Nomade ([osservatorionomade.net](http://osservatorionomade.net)). Acessos em 15/08/2020. O trabalho escrito de Careri também é bastante profícuo, principalmente, a partir das obras *Walkscapes* (Careri, 2002) e *Caminhar e parar* (Careri, 2017).

## O Caminhar, o Desequilibrar e o Cortar as Linhas

Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade (Jacques, 2012, p. 19).

A categoria dos caminhantes, ou “errantes urbanos”, constitui-se a partir de uma “experiência errática”, incidindo sobre uma “possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia de empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade” (Jacques, 2012, p. 19).

### Figura 2

*Primeiras incursões na região do quadrilátero Cruls*



Arquivo pessoal.

Nos últimos meses, temos iniciado pequenas caminhadas exploratórias tal qual “errantes” pelas linhas que demarcam o quadrilátero Cruls, buscando, em primeiro momento, entender como pode ter sido imaginado aquele território para depois atuarmos como uma proposta de intervenção urbana (Careri, 2002). Especulamos caminhos, paisagens, sensações e percepções e objetivamos construir peças audiovisuais de performance que tensionem o lugar da linha imaginada pela perspectiva aqui apresentada. Além disso, estudamos os mapas, produzimos alguns desenhos do mapa do quadrilátero e o articulamos com suas linhas que formam os lados por meio de barbantes, visando traçar poeticamente um caminho que se perde, se desequilibra e se corta no tempo.

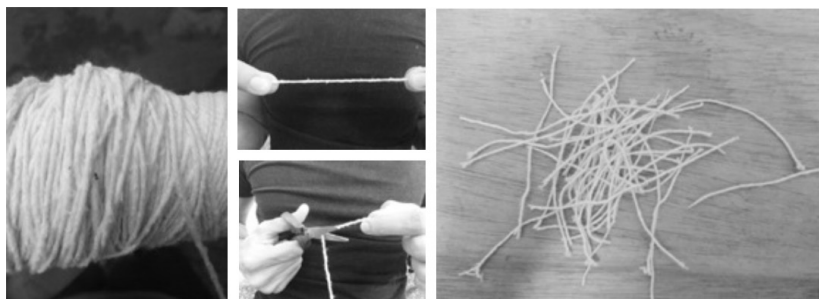
A proposta é fazer isso ao longo do próximo ano, objetivando reativar percursos outros possíveis, em anotações próprias e estabelecendo paradas para possibilidades outras (Careri, 2017). Apostamos que o experimentado e incorporado (Jacques, 2008) em imediato em um determinado território acontece, sobretudo, por incontáveis e incessantes planos de vetores, em que neles diversas linhas se alinham, chocam-se, cruzam-se, multiplicam-se, reverberam-se, entremeiam-se, em intensas e contínuas disputas. Este vaivém se assemelha a um emaranhado por vezes possível, por outras, impossível, de se amarrar, costurar, atar e desatar pontos e nós.

Cada ato de desatar e reatar de nós é uma decomposição e composição de um mundo. Desequilibrar-se nas linhas também é desatar e reatar nós. Se nos apoiarmos em Deleuze e Guattari (2011), podemos assumir esse emaranhado como formado por linhas duras, maleáveis e de fuga. As primeiras seriam onde “tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, bem como a passagem de um segmento

a outro” (Idem, p.73), em que há o controle, a normatização e o enquadramento. As segundas, de maneira incontrolável, carregam “impulsos e rachaduras na imanência de um rizoma, ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados” (Deleuze & Guattari, 2011, p. 78). Apresentam, assim, fissuras instantâneas e são da natureza de uma micropolítica. As terceiras são do campo da “ruptura” e provocam mudanças bruscas, até imperceptíveis. São nelas, segundo os filósofos, em que há o ato de criação, pois são nelas que “se traça algo real, compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 158).

### Figura 3

*Estudos em performance de cortes em vários pedaços dos lados do quadrilátero*



Arquivo pessoal.

Se cada modo de fazer-conhecer é um novo mundo, podemos assumir que ele será codificado e decodificado a todo instante e, conseqüente, haverá a feitura e o desmanche de outros mundos. Cada codificação pode ser construída a partir de uma narrativa desse novo mundo, entremeada a jogos de interesses, relações, estratégias, intenções.

Entretanto, é preciso considerar que essa codificação, antes de se tornar algo supostamente estático como um mapa, é realizada a partir de um processo, de linhas que compõem esse mapa, constituindo-se como um modo de fazer, que chamamos cartografia. Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos — sua perda de sentido — e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (Rolnik, 1989).

Embora linhas sejam demarcadas estrategicamente, há fugas, podendo uma linha surgir como conexão, atravessamento, passagem, união, espalhamento, mas como movimento. Outros lugares podem se formar pelo movimento e não somente por aquilo que os delimitaria. Ou seja, a consistência do movimento pode eclodir um lugar. Para Ingold, o personagem “peregrino” é “exemplificado no mundo como uma linha de viagem” (Ingold, 2015, p. 221) e “o transporte”, por sua vez, não se trata de “um desenvolvimento ao longo de um modo de vida quanto um carregamento através, de um local a outro, de pessoas e bens”. No transporte, finaliza, o viajante não se move. É como a linha de Paul Klee, “a sua linha saiu para uma caminhada” (Ingold, 2015, , p. 222).

Assim, algumas questões se desenham: do que se trata o corte da linha? O corte teria a capacidade de romper as conexões? O corte é um processo de transformação da linha. O corte age como fissura, mas não como destruição. Cortar linhas não significa acabar com um

processo, mas encaminhar um outro rumo àquela linha. A linha como um percurso. O percurso como um acoplamento de cortes. A linha cortada fez a linha como que quatro partes de aproximadamente 1200km de largura fossem rompidas. O que são 1200km de linha despedaçados? Assim, podemos chegar à questão: quanto uma prática cartográfica pode desmobilizar relações de poder?

## Referências

- Careri, F. (2002). *Walkskapes: o caminhar como prática estética*. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2017). *Caminhar e parar*. Gustavo Gili.
- Cruls, L. (1896b). *Relatório Parcial da Comissão de Estudos do Planalto Central do Brasil*. Typo-lith.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2011). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 1). Editora 34.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Escuta.
- Filho, F. D. A. (2011). Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). *Fronteiras da Geografia. Ciência Geográfica*, XV(1).
- Gagnebin, J. M. (2014). Limiar: entre a vida e a morte. In J. M. Gagnebin (Orgs.), *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. Editora 34.

Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Vozes.

Jacques, P. (2008). *Corpografias Urbanas* [Trabalho apresentado]. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.

Jacques, P. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA.

Kastrup, V., & Passos, E. (2013). Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal, Rev. Psicol.*, 25(2), 263-280.

Oliveira, L. B. (2001). A persistência da caixa. *Vitruvius*. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.009/918>

Porto-Gonçalves, C., & Quental, P. (2012). Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina. *Polis*, 31, 1-28.

Rolnik, S. (1989). *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade.

Sperling, D. M. (2016). Você (Não) Está Aqui: Convergências no Campo Ampliado das Práticas Cartográficas. *Indisciplinar*, 2(2), 77–92.

Tavares, P. (2022). *Lucio Costa era racista? Notas sobre raça, colonialismo e a arquitetura moderna brasileira*. n-1 edições.

# **A ANTROPOFAGIA DO PIERRÔ: REPRESENTAÇÕES MODERNISTAS BRASILEIRAS DO PERSONAGEM DA *COMMEDIA DELL'ARTE***

*Rafael Otávio Dias Rezende<sup>1</sup>  
Gabriele Oliveira Teodoro<sup>2</sup>*

O Pierrô, personagem da *Commedia dell'Arte* italiana, é atualmente entendido como um dos símbolos do carnaval brasileiro. Embora seja de origem europeia, a figura do romântico palhaço de semblante triste foi incorporada à nossa tradição. No início do século XX, o carnaval passou a ser percebido como uma grande expressão de identidade nacional, sendo retratado tanto na pintura, quanto na literatura. Em um levantamento realizado para este estudo, observou-se que diversos

- 
1. Mestre em Comunicação. Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora e bolsista do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. [rafaelodr@yahoo.com.br](mailto:rafaelodr@yahoo.com.br)
  2. Mestre em Artes. Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. [gabrieleteodoro@estudante.ufjf.br](mailto:gabrieleteodoro@estudante.ufjf.br)



artistas desse período – incluindo poetas e pintores do Modernismo brasileiro – apresentaram em suas obras essa figura popular do teatro italiano do séc. XVI.

Em 2022, a emblemática Semana de Arte Moderna, marco da revolução modernista no Brasil, completa seu centenário. O Modernismo foi uma revolução estética nas artes que abalou as antigas crenças culturais, questionando as mesmas e sugerindo profundas transformações. O termo tem sido utilizado para designar um grupo bastante extenso de movimentos artísticos que foram surgindo desde o século XVIII até meados do século XX (Braga, 2006).

Unidos em prol do rompimento com o tradicionalismo e na busca pela arte de vanguarda, esses artistas negavam referências antigas e incorporavam a quebra de paradigmas no fazer artístico. Os modernistas consumiam a arte europeia e a traduziam para o nosso contexto.

Desde o primeiro século de colonização portuguesa no Brasil, os habitantes desta terra foram popularizando, adaptando e, por fim, se apropriando de modelos europeus de brincar o carnaval, construindo aos poucos a percepção desse evento como uma característica de identidade nacional. Esse intuitivo ato antropofágico<sup>3</sup> não passaria despercebido pelos modernistas. Exemplo dessa relação entre os artistas do movimento

---

3. Segundo Machado (2020), a “Antropofagia é um complexo ritual ameríndio de guerra, que envolve vingança e, como derradeira etapa do processo, a ingestão da carne do inimigo virtuoso. A Antropofagia não é canibalismo, porque é uma prática ritualística. O canibalismo, por sua vez, é a antropofagia por fome. Ou seja, os modernistas se apropriaram da expressão como forma de ressignificação do termo utilizado geralmente de forma pejorativa, a partir do ponto de vista civilizatório europeu, que via os indígenas como bárbaros. Também serviu como explicação para o ideal dos artistas desse movimento, que era o de se apropriar (ou “engolir”) das influências europeias, e transformá-las (ou “regurgitá-las”) em uma arte originalmente brasileira, a partir da combinação de outros elementos e temas da cultura indígena e afro-brasileira.

e o carnaval é o retrato que a pintora Anita Malfatti fez do escritor Mário de Andrade em 1922, intitulado *Retrato de Mário de Andrade I*.

No período da feitura do retrato, ambos estavam especialmente interessados no Expressionismo<sup>4</sup>. De acordo com o crítico de arte José Avancini (1998), o Expressionismo serviu de modelo e inspiração, inclusive na temática das obras relacionadas ao projeto de modernização cultural nacionalista. Segundo o jornalista Jason Tércio (2019), em sua análise, o poeta é retratado com um semblante de Pierrô, boca entreaberta, como se perplexo com o mundo que ele tentava entender e interpretar.

Assim, a partir da metodologia do Estudo de Caso (Yin, 2001), o artigo propõe investigar as formas pelas quais os modernistas brasileiros, em um processo antropofágico, incorporaram o Pierrô em suas produções, refletindo o processo de nacionalização do personagem e o interesse e interação desses artistas pelo carnaval brasileiro. Com o auxílio do mapa das mediações, proposto pelo pesquisador e teórico Jesús Martín-Barbero (2001), e esquematizado por Maria Immacolata Lopes (2018), será analisada, em especial, a obra em que Anita Malfatti retrata Mário de Andrade como um Pierrô.

## **Antropofagia Carnavalesca**

Em paralelo à busca dos modernistas por uma arte legitimamente brasileira, a população nas ruas, bares, cafés e teatros foram integrando modelos europeus de brincar o carnaval, construindo aos poucos a percepção desse evento como uma característica de identidade nacional.

---

4. Vanguarda cultural surgida na Alemanha no início do século XX.

Segundo o pesquisador Felipe Ferreira (2004), ainda no século XVI, a colonização portuguesa trouxe ao país a tradição do entrudo. Posteriormente, a partir de meados do século XIX, surgiram diversos outros agrupamentos carnavalescos, como os bailes de máscaras, de inspiração italiana e francesa; as sociedades, também ancoradas no padrão civilizatório francês; os cordões, com referências culturais ameríndias e africanas, dentre outros. Com isso, também os primeiros personagens tradicionais da folia seriam importados, sobretudo, da Europa, a exemplo do Pierrô, da Colombina, do Arlequim e do rei Momo, bem como as fantasias populares de caveira, diabo, dentre outras.

Conforme o antropólogo Hermano Vianna (2012), apenas na primeira metade do século XX que o Brasil construiria uma percepção mais sólida – mas sempre tensionada e em constante processo de negociação – de elementos que constituíssem uma sólida percepção de nacionalidade, visto à época como um problema para a efetivação da unidade da pátria. Dentre eles, o carnaval firmou-se como espaço privilegiado nesse debate, tornando-se não apenas a festa que representava o país, mas também contribuindo para a transformação do samba como gênero brasileiro por excelência e relevante na construção de personagens-símbolos que definiriam a nação para o mundo, traduzidos nas figuras do Zé Carioca (o malandro) e Carmem Miranda (a baiana estilizada), popularizadas entre os anos 1930 e 1940.

Entre políticos, intelectuais e diversos segmentos sociais, também os modernistas teriam participado desse processo. “A visão modernista vai incorporar esse sentido de desafoço do cotidiano a ideia do Carnaval como uma forma de resistência ‘antropofágica’ do povo brasileiro às

imposições externas. Uma espécie de liquidificador capaz de transformar tudo em loucura carnavalesca” (Ferreira, 2004, p. 252).

Para enxergar a importância da cultura afro-brasileira, os modernistas paulistas contaram com a contribuição do poeta francês Blaise Cendrars. De acordo com Ferreira (2004, p. 331), várias partes do mundo passaram a valorizar o mestiço nas primeiras décadas do século XX, especialmente influenciados por causa do interesse francês pela cultura africana. Cendrars seria um desses franceses, tendo desembarcado no Brasil, em 1924, com a intenção de ter contato com as referências negras presentes no país. Assim, como aponta Vianna (2012), ele viajou com os modernistas para conhecer a Minas Gerais colonial, aos quais os artistas brasileiros posteriormente agradeceram ao francês por terem “descoberto o Brasil” com o seu incentivo.

Também participaram dessa integração artistas eruditos, como o compositor francês Darius Milhaud e o maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos. Ao ficarem amigos, Villa-Lobos apresentou a música popular brasileira a Milhaud que, de tamanha admiração, compôs canções inspiradas no Brasil ao retornar à França. Donga, outro sambista renomado, também teria colaborado para o intercâmbio cultural ao conhecer Milhaud e Cendrars. Embora muitos sambistas fossem “iletrados e até analfabetos” (Simas & Lopes, 2015, p. 69), a consideração e o respeito entre os músicos eruditos e populares eram mútuos.

Como se vê, não [existia] nenhuma hierarquia erudito/popular. Ao contrário, a música popular e os músicos populares são tratados com grande respeito e seriedade (também em relação a aspectos da técnica musical), como se pudessem – como acabaram fazendo – ensinar coisas importantes e difíceis a qualquer músico erudito. (Vianna, 2012, p. 104)

O samba se torna, então, uma “espécie de denominador comum musical entre vários grupos” (Vianna, 2012, p. 120). Isso ocorre após séculos de trocas de contatos e ideias, que percorrem os mais diversos espaços da então capital do Brasil. Conforme Ferreira (2004, p. 251), seriam as festas e espaços populares da cidade que iriam gerar e incentivar o desenvolvimento das ideias modernistas na capital do país, tal como em cafês, na Festa da Penha, na casa da Tia Ciata e nos carnavais. Nunca houve, entre todos esses fluxos de indivíduos e pensamentos, processos fixos e centralizados. Segundo Vianna (2012), as relações entre esses grupos nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis.

a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. [...] Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre negociáveis. (Vianna, 2012, pp. 151-152)

Assim, o projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira, que tanto preocupava intelectuais, políticos e uma parcela da elite nas primeiras décadas do século XX, se concretizava a partir da percepção de que a mestiçagem seria o caminho para a elaboração de uma arte não imitativa daquela já consagrada na Europa. O carnaval se tornaria uma festa-síntese desses processos de mediação social e cultural,

sobretudo no instante em que – a partir de referências europeias, indígenas e africanas – consolidava formas de manifestação, ritmos musicais e personagens próprios, legitimamente brasileiros. Já nos anos 1920, Oswald de Andrade refletiria em seus textos essa relevância. No *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924), o poeta diz que “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”. Já no *Manifesto Antropófago*, escrito em 1928, Andrade considera que “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. Indo do Pierrô ao malandro, da valsa e da polca ao samba, o Brasil se fazia modernista através do seu carnaval.

### **Um Pierrô Modernista - análise da obra *Retrato de Mário de Andrade I***

Além de Oswald de Andrade, vários intelectuais associados ao modernismo tiveram o carnaval como inspiração. De acordo com o pesquisador Alberto Pucheu (2009), a festa popular, assim como a figura do Pierrô, eram recorrentes nas obras de Mário de Andrade. Um exemplo é o poema *Carnaval Carioca*, escrito depois de sua participação na folia carioca em 1923. Dedicado a Manuel Bandeira e publicado em 1927, o texto extenso e complexo reforça o discurso modernista carnavalizado.

Naquele ano, Andrade relatou empolgado sua experiência à Bandeira: “Meu Manuel...Carnaval![...] uma aventura curiosíssima” (Andrade & Bandeira, 2000 [1923], p. 85). O gosto pelo assunto era compartilhado com o colega, pois Manuel Bandeira também abordou em várias obras o carnaval e o personagem da *Commedia dell’Arte*. No *Poema de Uma Quarta-feira de Cinzas*, parte do livro *Carnaval* (1919), escrito por Bandeira, um triste Pierrô representa os amantes abandonados.

O pesquisador Victor Palomo (2020) aponta em sua publicação *Samba, Suor e Cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista*, outros poemas modernistas que abordam o tema carnaval e Pierrô. Segundo o autor, “As conjecturas sobre possíveis padrões arquetípicos da brasilidade a partir do estudo da festa carnavalesca nas expressões poéticas modernistas [...] constituem o festejo como objeto da brasilidade” (Palomo, 2020). O crítico literário Jean Starobinski (2007) complementa, afirmando que os poetas brasileiros viram uma “forma particular de identificação” nesse personagem:

a escolha da imagem do palhaço não é apenas a escolha de um motivo pictórico ou poético, e sim uma forma indireta e paródica de conceber a questão da arte. Desde o romantismo (ainda que existam alguns precedentes), o cômico, o saltimbanco e o palhaço têm sido imagens hiperbólicas e a propósito deformantes, com as quais os artistas quiseram mostrar a si mesmos e expor a própria natureza da arte. Se trata de um autorretrato encoberto, cuja intenção não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. (Starobinski, 2007, p. 8)

O Pierrô também se faz presente em *Retrato de Mário de Andrade I*, pintura realizada por Anita Malfatti sobre o colega modernista. Quando a obra foi realizada, no início de 1922, era carnaval. Segundo Tércio (2019, p. 114), em sua análise, o poeta é retratado com um semblante de Pierrô, boca entreaberta, como se perplexo com o mundo que tentava entender e interpretar.

Para observarmos com maior profundidade o processo de mediações pelos quais a tela de Malfatti apresenta e representa, utiliza-se do pensamento de Martín-Barbero (2001), que desenvolve uma cartografia

para explorar tais mediações. Sobre esse método, Martín-Barbero (2001, p. 18) discorre:

É um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema senão como enzima. Porque os tempos não estão para a síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar senão Tateando ou apenas com um mapa noturno.

### **Figura 1**

*Retrato de Mário de Andrade I, 1922, por Anita Malfatti*



Wikiart (2022).



Assim, na obra exibida na Figura 1, o foco da composição está no centro: o escritor está em um traje de gala, o terno é representado colorido e a camisa é branca com gravata-borboleta. Mário de Andrade é apresentado com a cabeça sutilmente inclinada para direita, calvo, com olhar profundo emoldurado por seus óculos redondos. O fundo do retrato possui faixas azuis, verdes, amarelas e vermelhas (Miceli, 2003).

Na tela, predominam as cores vivas, com ênfase no amarelo ouro, tom que caracterizava a Anitta Malfatti nesta fase. Outras cores em destaque no quadro são azul, verde e branco. A artista evidencia traços fisionômicos do poeta, como seu queixo marcado. Moraes e Lemos (2011), um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, em suas lembranças publicadas posteriormente, relata algumas características de Mário de Andrade:

Tinha as mãos grandes de pianista, e peludas. Os traços bem marcados. Os cabelos pretos perdeu-os muito cedo, ficou com uma vasta careca. Era o queixo que o enfeiava. Os olhos, ainda que muito pequenos e míopes, pareciam vivíssimos. A fisionomia era tão expressiva que nela se liam todas as suas emoções. Os lábios estavam quase sempre abertos. (Moraes & Lemos, 2011, p. 151)

De acordo com Jason Tércio (2019), na biografia sobre Mário de Andrade, o retrato foi produzido após o escritor publicar a série de sete artigos nomeada *Mestres do Passado*, feita para o Jornal do Comércio. Segundo o referido autor: “Anita o recebeu no atelier toda de branco, ele de terno preto e gravata borboleta, que raramente usava” (Tércio, 2019, p. 114).

Inspirado na tela de Anita, Andrade produz o texto *No Atelier* que descreve todo processo da criação do quadro, em 1922. Nele, o poeta narra o modo pelo qual a pintora misturava as cores. Segundo Andrade (1989), “criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação”. Continua Mário de Andrade no texto:

Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos [...]. Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além da cor terrosa das inquietações. (M. Andrade, 1989, p. 48)

A recepção da obra pelo retratado foi retomada por Maurício Silva (2018, p. 118) em sua tese sobre Mário de Andrade e o grupo dos cinco. Segundo o autor, Andrade teve uma reação muito positiva, pois reconheceu no retrato o expressionismo de Anita Malfatti. Podemos observar as características expressionistas na obra no plano de fundo, através da forma geometrizada composta por linhas traçadas e pinceladas bem marcadas, com cores intensas nos tons de amarelo, verde, azul, vermelho, cinza e marrom.

Sobre o retrato de escritores no Modernismo brasileiro, a pesquisadora Gabriela Reinaldo (2016) salienta que:

O retrato de Murilo Mendes ou de Mário de Andrade, pintados respectivamente por Guignard e por Malfatti, acrescentam algo à biografia desses poetas, misturando imagem e poesia. Há um quê de desconcertante no rosto pintado que reflete como Guignard ou Malfatti viam, fisiologicamente, Murilo Mendes ou Mário de Andrade. Pinceladas que revelam como os pintores

os enxergavam subjetivamente integrando Macunaíma, Gilda ou Jandira às faces de seus idealizadores. (Reinaldo, 2016, pp. 54-56)

Nesse processo de mediação, a pintora modernista, ao representar um escritor, exhibe aspectos de sua própria obra, misturados à obra do retratado. No Modernismo brasileiro, o ato de pintar e escrever demanda um conjunto de estratégias coletivas na escolha de traços, cores, temas, rimas e metrificações. Escritores e pintores são influenciados pelos princípios norteadores do movimento artístico, como nacionalismo, experimentalismo, renovação estética, liberdade de criação, crítica à tradição, etc.

Mário de Andrade relata como Anita Malfatti despertou a renovação estética do Modernismo brasileiro:

a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim. (Andrade em Brito, 1974, p. 71)

Já o motivo de Malfatti optar por retratar Andrade como um Pierrô pode ter algumas razões. O primeiro, como já apontado acima, é a popularidade do personagem naquele período, refletindo em sua presença recorrente no trabalho dos modernistas, inclusive na poesia de Mário de Andrade. Tal repetição pode ser, segundo a pesquisadora em literatura Lisana Bertussi (2004), lida como alegoria da melancolia do poeta, parte de seu universo (Bertussi, 2004, p. 4). Conforme Silva (2018, p. 17), semelhante a Mário de Andrade, “Anita Malfatti se

mantinha solitária”. Portanto, as produções artísticas de ambos revelam uma proximidade com a tristeza do personagem da *Commedia dell’Arte*.

A identificação era tamanha que o poeta tinha o plano de se fantasiar de Pierrô no carnaval de 1917. De acordo com o autor da biografia, Tércio (2019), Andrade desenhou uma fantasia com cetim verde, pois queria fazer sua versão dessa figura popular do teatro italiano.

Três anos depois da feitura do retrato, em 1925, Anita Malfatti escreve carta endereçada ao escritor e afirma a presença de sofrimento e dor em suas obras em anos anteriores, refletindo no uso de cores dramáticas, com grandes contrastes.

Faço agora portraits bem bonitos que vc. [sic] tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só a um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se [sic] a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, cahi [sic]. (Malfatti, 1925)

Em Anita Malfatti, Mário de Andrade e outros modernistas, a combinação do expressionismo e nacionalismo favoreceu o surgimento de uma espécie de nacionalidade brasileira. Essa celebração da cultura local também é um caráter representativo do Pierrô através do apelo social. Por exemplo, no livro de poesia *Pauliceia Desvairada* (1922), escrito por Mário de Andrade, o escritor busca um modo diferente de representar a metrópole. No modo interpretação da realidade no projeto estético de Mário de Andrade, há um comprometimento com o caráter social da literatura.

A produção artística de Anita Malfatti também está vinculada a temáticas sociais. Exemplo disso é o quadro *Tropical* (exposto com título *Negra baiana*), de 1917, sobre o qual comenta o crítico Tadeu Chiarelli (2008):

Em *Negra baiana*, ao invés de tratar de questões intrínsecas à linguagem – como fazia em suas obras norte-americanas –, Malfatti operava questões extrínsecas à pintura, utilizando-se dela para emitir valores de nacionalidade. O título *Negra baiana*, ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista. (Chiarelli, 2008, p. 165)

Na tela, a artista apresenta o tema da mulher negra baiana, fazendo referência a uma paisagem típica brasileira, com folhas de bananeiras e frutas tropicais, fortalecendo a criação de uma consciência nacional no contexto artístico-social. Os temas tratados pela pintora são objetos da cultura popular e do cotidiano. Segundo Silva (2018, p. 117), “O procedimento de Anita Malfatti era o de descrever, como se estivesse realizando uma pintura, o que vê e acontece ao seu redor, dando ênfase à observação do ambiente, destacando as cores de tudo – principalmente da natureza – que contorna o mundo”.

Na Tabela 1, sintetizamos os processos de mediações identificados na obra analisada, a partir da sistematização do raciocínio de Martín-Barbero feito por Lopes (2018).

**Tabela 1**

*Mediações na obra Retrato de Mário de Andrade I*

| <b>Características de mediação</b> | <b>Retrato de Mário de Andrade I</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Comunicação                        | Retrato pintado como uma mídia comunicativa.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Política                           | A criação da obra (1922) ocorre a poucos anos da abolição da escravidão (1888) e da proclamação da República (1889). Naquele momento, havia um desejo de eliminação dos resquícios da colonização portuguesa e do atraso que representava o Império e o modelo de produção escravocrata que o sustentava. O Brasil era um gigantesco território sem uma identidade nacional que trouxesse a percepção de unidade. Era, então, necessário elaborar uma política, uma cultura e um modelo econômico que se entendesse como legitimamente brasileiro. Esses elementos foram formulados entre o fim do século XIX e início do século XX, tendo o auxílio dos modernistas e se consolidando durante a Era Vargas (1930-1945). |
| Matrizes culturais                 | Expressionismo (vanguarda europeia), que tem uma forte influência na obra estudada. Pesquisa por referências que se entendessem como brasileiras.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Cultura                            | Diálogo com a cultura popular, retratando seus temas nas obras (carnaval), influenciando e sendo influenciado pelas manifestações realizadas pelo povo nas ruas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Formatos industriais               | Consolidação do movimento, ideias e estética modernista a partir da Semana de 22, que criou um nicho mercadológico e intelectual.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Lógicas de produção                | <ul style="list-style-type: none"><li>- Antropofagia: Absorção da cultura e domínio das técnicas artísticas europeias, ressignificadas através da combinação com as culturas afro-brasileira e ameríndia.</li><li>- Recorrência de determinados assuntos nas obras modernistas, como o carnaval e a figura do Pierrô.</li></ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Competência de recepção (consumo)  | Nos primeiros anos, os modernistas causaram certa estranheza em parte do público. Porém, com o tempo, tiveram suas obras reconhecidas como relevantes, impactando a produção artística brasileira até a atualidade.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

Tabela elaborada pelos próprios autores.

Assim, é possível deduzir que os modernistas atuaram como mediadores para a consolidação do samba e do carnaval como elementos da identidade nacional. O Pierrô se mostrou o símbolo maior da representação da folia brasileira naquele período, quando ocorria um lento processo de constituição da brasilidade. Os foliões, nas ruas, também foram essenciais na criação e nas transformações perpassadas pela cultura do país. Ou seja, houve um rico universo de trocas simbólicas e mútuas influências entre a cultura elitista – da qual os modernistas faziam parte – e a popular – elaborada de forma mais intuitiva, mas não menos rica, pelos participantes dos carnavais nos grandes centros urbanos, em especial no Rio de Janeiro.

### **Considerações Finais**

Embora seja de origem europeia, o Pierrô foi incorporado ao carnaval brasileiro, em um momento em que a cultura nacional ainda carecia de ícones originais e se brincava a folia entre ranchos, cordões, bailes e sociedades. Com a emergência do samba (a partir de 1916) e das escolas de samba (tendo ocorrido o primeiro concurso oficial em 1932), o carnaval se consagraria como uma grande expressão de brasilidade, uma festa popular marcante e recorrentemente representada, tanto na pintura, quanto na literatura.

O Modernismo brasileiro se situa no trânsito entre esses dois momentos, participando do instante que vai de uma procura pela identidade nacional até a consolidação da mesma. E, neste contexto, a relação mais estreita desses poetas e pintores com a comédia e com o carnaval se dá através dessa figura do Pierrô.

Analizando com maior acuidade o modo que Anita Malfatti retratou Mário como um personagem, pode-se dizer, ítalo-brasileiro, acreditamos que tal obra reflete o comprometimento da pintora com a modernização das artes, com a fuga da mimesis, com as temáticas de brasilidade, dentre as quais o carnaval, e por ter abandonado em parte as regras acadêmicas de representação. Sendo assim, o Pierrô, personagem contraditório que traduz tanto a alegria carnavalesca como a tristeza e a melancolia, também foi assimilado como um símbolo do nosso país.

## Referências

- Andrade, O. (1924). *Manifesto da poesia pau-brasil*. UFRGS. [www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/](http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/)
- Andrade, O. (1928). Manifesto antropófago. UFRGS. [www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/](http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/)
- Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. Martins.
- Andrade, M. (1989). *Cartas a Anita Malfatti*. In M. Batista (Org.), Forense Universitária.
- Andrade, M. (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Edusp.
- Andrade, M. (1942). *O Movimento Modernista*. Casa do Estudante do Brasil.



- Avancini, J. (1998). *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Ed. UFRGS.
- Braga, J. R. (2006). *O autor moderno e o pintor romântico: Charles Baudelaire e Eugène Delacroix* [Trabalho de graduação, Universidade Federal do Paraná].
- Bertussi, L. (2004). Do olhar melancólico à possibilidade alegórica: uma leitura da poesia de Mário de Andrade segundo Walter Benjamin. *Organon*, 18(37). <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/31181/19356>
- Brito, M. (1974). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Civilização Brasileira.
- Chiarelli, T. (2008). Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos estudos CEBRAP*, (80), 163-172. [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000100011&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000100011&script=sci_abstract&tlng=pt)
- Ferreira, F. (2004). *O livro de outro do carnaval brasileiro*. Ed. Ediouro.
- Lopes, M. I. V. (2018). Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. *Intexto*, (43), 14-23.
- Lopes, N., & Simas, L. A. (2015). *Dicionário da História Social do Samba*. Civilização Brasileira.

- Machado, R. J. (2020). Antropofagia. *Antropofagias*. <https://antropofagias.com.br/antropofagia/>
- Martín-Barbero, J (2001). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* (2a ed.). Ed. UFRJ.
- Maltatti, A. (1925, 4 novembro). *Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade*. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.
- Miceli, S. (2003). *Nacional estrangeiro: historia social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. Companhia das Letras.
- Moraes, R., & Lemos, A. (2011). *Testemunha ocular (recordações)*. Riquet de Lemos.
- Palomo, V. (2020). *Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista*. Universidade de São Paulo. [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03062019-115324/publico/2018\\_VictorRobertoDaCruzPalomo\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03062019-115324/publico/2018_VictorRobertoDaCruzPalomo_VCorr.pdf)
- Pucheu, A. (2009). O Carnaval Carioca, de Mário de Andrade. *Via Atlântica*, (15), 159-180. <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50430>
- Reinaldo, G. (2016). Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância—sobre retrato, biografia e confissões. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 15(29). <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/18508>

- Silva, M. (2018). *Mário de Andrade epicêntrico: estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930)*. Universidade de São Paulo. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13032019-120137/fr.php>
- Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada Editores.
- Tércio, J. (2019). *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Estação Brasil.
- Vianna, H. (2012). *O mistério do samba* (2a ed.). Zahar.
- Wikiart. (1922). Mário de Andrade I - Anita Malfatti. *Wikiart - Visual Art Encyclopedia*. <https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/mario-de-andrade-i-1922>
- Yin, R. K (2001). *Estudo de caso – planejamento e métodos* (2a ed.). Ed. Bookman.

# ÍNDICE REMISSIVO

## Símbolos

- 360 graus 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182
- 360° 178, 182, 183, 184, 198

## A

- Acadêmicos 12
- arte 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 33, 34, 52, 68, 74, 75, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 118, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 139, 143, 207, 208, 209, 217, 226, 227, 228, 232, 233, 248, 258, 261, 263, 264, 265, 272, 279, 297, 298, 301, 303, 309
- Arte 13, 34, 120, 121, 125, 141, 203, 227, 231, 249, 251, 264, 276, 279, 296, 297, 302, 305, 308, 313
- artes 2, 4, 10, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 32, 33, 104, 116, 122, 129, 141, 171, 182, 204, 224, 261, 297, 307, 312
- Artes 19, 253, 257, 261, 296
- artes visuais 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 32, 33, 122
- Artes Visuais 19
- arte visual 16
- audiovisuais 49, 131, 140, 144, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 177, 178, 180, 181, 184, 208, 291
- audiovisual 120, 122, 125, 126, 128, 138, 142, 162, 164, 181
- Audiovisual 121, 125, 135, 160, 172, 203, 251

## C

- Carnets Mexicains 49, 51, 57, 58, 66

- Cartier-Bresson 17, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 114, 116, 117, 118, 191, 202

cartografia 288, 293, 303

cartografias 281

- cinema 15, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 168, 171, 188, 190, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 222, 223, 261, 262

- Cinema 68, 121, 124, 126, 130, 131, 132, 135, 138, 139, 140, 143, 158, 204, 205, 222, 223

cinemas 159

- comunicação 14, 19, 20, 21, 25, 55, 69, 70, 90, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 177, 178, 180, 183, 194, 200, 226, 231, 275, 313

- Comunicação 14, 35, 48, 49, 69, 100, 101, 118, 143, 160, 162, 163, 181, 203, 223, 251, 296, 310, 314

## D

- documentário 49, 50, 58, 66, 68, 131, 163, 188, 203, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 222, 235

Documentário 204

documentários 49, 163, 221, 233

## E

- Edson Baffi 69, 71, 76, 83, 84, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99
- estética 25, 29, 33, 89, 105, 127, 135, 137, 138, 161, 181, 187, 189, 191, 192, 194,

197, 199, 203, 206, 209, 227, 230, 233,  
247, 249, 250, 251, 252, 255, 260,  
268, 270, 274, 278, 294, 297, 307, 310

Estética 182, 192, 227, 249

estéticas 122, 123, 129, 136, 137, 141, 164,  
170, 188, 190, 205, 287

Estéticas 163

## **F**

fotografia 14, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28,  
30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 43,  
44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54,  
55, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 81,  
82, 83, 84, 85, 89, 90, 97, 107, 110,  
111, 116, 117, 131, 182, 186, 187,  
188, 189, 190, 191, 192, 193, 196,  
198, 199, 201, 202

Fotografia 25, 49, 52, 56, 84, 196, 201

fotografias 26, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 42, 44,  
47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58,  
59, 61, 62, 64, 66, 67, 86, 88, 92, 98,  
111, 117, 190, 193, 205, 215, 253, 269

Fotografias 268

fotografia social 50, 52, 54, 55, 56, 57

fotografias sociais 50, 51, 53, 57, 66, 67

fotoógrafo 17, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 37, 38,  
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50,  
51, 52, 53, 55, 57, 58, 61, 62, 66, 67,  
83, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 97, 98, 103,  
104, 105, 107, 110, 111, 186, 187,  
189, 197, 200

fotoógrafos 17, 18, 27, 31, 37, 42, 52, 69,  
70, 76, 84, 92

fotojornalismo 17, 27, 31, 33, 35, 45, 52,  
69, 70, 71, 104, 107

Fotojornalismo 48

fotojornalista 18, 27, 28, 32, 33, 45, 71, 90,  
103, 107, 114, 116, 117

fotojornalistas 17, 33, 69

fronteira 275, 279, 289

Fronteira 67, 201

fronteiras 50, 100, 129, 183, 285

Fronteiras 129, 294

## **G**

gamificação 186, 196, 200

Gamificação 185, 187

## **H**

Horacio Guarany 250

## **J**

jornal 25, 85, 90, 178, 253, 256, 257, 261,  
262, 263

Jornal 86, 158, 251, 252, 255, 261, 262, 263,  
266, 273, 277, 278, 305

Jornal do Brasil 251, 252, 255, 261, 262,  
263, 266, 273, 277

jornalismo 178, 183, 251, 252, 253, 257,  
262, 263

Jornalismo 14, 69, 100, 278

jornalista 253, 257, 261, 298

Jornalista 35

## **M**

mapas 281, 282, 291, 313

Mapas 281

Martins Muniz 121, 131, 132, 133, 134, 135,  
136, 137, 138, 140

música 203, 204, 207, 211, 213, 216, 217,  
220, 221, 235, 236, 237, 240, 262,  
300, 301

Música 225

musical 181, 260, 300, 301

músicas 210, 219, 237

## **N**

não-ficção 162, 163, 164, 170, 180

## **P**

polícia 143, 144, 146, 147, 155, 156

Polícia 147, 158

## **R**

ruído 162, 171, 173, 174, 175, 176, 177

ruídos 162, 169, 170, 178, 180, 272

Ruídos 160, 169

## **S**

Sebastião Salgado 35, 36, 38, 39, 40, 41,  
42, 43, 44, 45, 46, 47, 89

símbolos 19, 106, 211, 226, 281, 296, 299

Símbolos 203

## **T**

teorias comunicacionais 100

## **V**

viagem 30, 37, 51, 54, 55, 58, 62, 66, 67,  
184, 240, 262, 284, 288, 293

viagens 36, 46, 49, 50, 52, 53, 57, 58

## **Y**

Yan Michalski 251, 252, 253, 254, 255, 259,  
260, 261, 262, 263, 265, 266, 273, 276

