Fotografia e audiovisual:

imagem e pensamento 2

Organização:
Álvaro Brito
Catarina Andrade
Julianna Torezani
Paulo Souza
Renata Victor

MBA Cultura Visual: Fotografia & Arte Latino-Americana
especialização As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual
Curso Superior de Tecnologia em FOTOGRAFIA UNICAP
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento 2

FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO 2

Reitor
Dr. Pe. Pedro Rubens Ferreira Oliveira, S.J.

Vice-reitor
Dr.Pe. Lúcio Flávio Ribeiro Cirne, S.J.Pró-reitorias

Pró-reitor Administrativo - Prad
Prof. MSc. Márcio Waked de Moraes Rêgo

Pró-reitor Comunitário e de Extensão - Procom
Dr. Pe. Delmar Araújo Cardoso, S.J.

Pró-reitor de Graduação - Prograd
Prof. Dr. Degislando Nóbrega de Lima

Pró-reitora de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação - Propespi
Profa. Dra. Valdenice José Raimundo

Escola de Comunicação
Profa. Dra. Maria Carolina Maia Monteiro

Coordenação
Profa. MSc. Renata Maria Victor de Araújo

Organizadores:
Prof. MSc. Álvaro Renan José de Brito Alves
Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Profa. Dra. Julianna Nascimento Torezani
Prof. MSc. Paulo Souza dos Santos Júnior
Profa. MSc. Renata Maria Victor de Araujo

Revisores:
Prof. MSc. Álvaro Renan José de Brito Alves
Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Prof. Dr. Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Profa. MSc. Renata Maria Victor de Araujo

Projeto Gráfico e Diagramação:
Jota Bosco

BASE DE DADOS DE LIVROS DE FOTOGRAFIA
http://www.livrosdefotografia.org/

Universidade Católica de Pernambuco
R. do Príncipe, 526 - Boa Vista, Recife - PE, 50050-900

Uma publicação do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia, da Especialização As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual e MBA Cultura Visual: fotografia e arte Latino-americana.

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da Lei nº 9610/1988, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

Publicação sem fins comerciais, vedada a comercialização.
ISBN nº 978-65-00-42211-5

MBA Cultura Visual: Fotografia & Arte Latino-Americana
especialização As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual
Curso Superior de Tecnologia em FOTOGRAFIA UNICAP
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO 2

Organização:
ÁLVARO BRITO
CATARINA ANDRADE
JULIANNA TOREZANI
PAULO SOUZA
RENATA VICTOR

PREFÁCIO

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento 2 é uma publicação da graduação de Fotografia e da pós-graduação "As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual e do MBA Cultura Visual", da Universidade Católica de Pernambuco. Ela expressa um esforço conjunto de acrescentar elementos ao pensamento sobre a fotografia e suas extensões no Brasil.

Pensamentos são imagens construídas a partir da capacidade humana de pensar. Contudo, a Ideia, com I maiúsculo, não se limita a uma representação mental. Ela transcende e participa de sua própria realidade. Parte disso se pode ler ou intuir na leitura de Imagens do pensamento (2013), de Walter Benjamin. Quanto a essas relações ou intersecções, nos alerta o pesquisador Fabio Akcelrud Durão, do Instituto de Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária, da Universidade de Campinas, quando demonstra que essas imagens do pensamento "dão corpo a uma linguagem com uma sintaxe própria, e as letras surgem como coisas [....] é como se o significado entrasse em uma cadeia e o significante adquirisse espírito".

Talvez a melhor forma de "ver" ou "ler" esses paroxismos ou interrelações esteja no poema só aparentemente simples mas nada singelo do poeta Manoel de Barros (1916-2014):

O rio que fazia uma volta/ atrás da nossa casa/ era a imagem de um vidro mole.../ / Passou um homem e disse:/ Essa volta que o rio faz/ se chama enseada.../ / Não era mais a imagem de uma cobra de vidro/ que fazia uma volta atrás da casa./ Era uma enseada./ Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, M. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011).

A meu ver, imagem e pensamento nunca foram tão bem soldados na língua portuguesa, nessa "escrita visual", para retornar a uma expressão de Benjamin, como nesses versos. E, ao mesmo tempo, não há maior protesto que este, no reconhecimento de que a língua é pouca para esse "espírito": o pensamento e essa capacidade humana de "formar" imagens.

Esta edição fala um tanto dessas possibilidades verbo-visuais: a língua e a linguagem do pensamento e da imagem no audiovisual

e na fotografia. Resulta numa antologia que reflete o Zeitgeist ou espírito da época dos tempos atuais, sem deixar de levar em conta esse constructo que é a contemporaneidade, resultado de várias simbioses no decorrer do tempo, pontos de vista estimulados por pensadores e pensadoras da história da arte e da cultura dispostos sempre a novas descobertas no campo da imagem, dos processos eletivos, afetivos e criativos, nesses "caminhos da imagem", ou nessas discussões urgentes sobre políticas e narrativas, palavras algo desgastadas em tempos tão conturbados, mas que é necessário trazê-las de volta ao campo da comunicação e das ciências sociais mais progressistas.

Claro, temas assim tão amplos têm se multiplicado nas discussões sobre a imagem e não se detêm somente na filosofia, na semiótica, na matemática, na psicologia: elas se espalham ou se espelham na literatura, nas artes, na poesia, e, claro, claríssimo, no estudo mais contemporâneo do poder das imagens.

A ideia deste livro é ampliar mais ainda essa discussão para o dia a dia das pessoas, no métier ou mainsrtream acadêmicos ou fora delas.

Desta forma, a Unicap, reconhecida como nascedouro de bons profissionais da fotografia e do audiovisual, se orgulha de apresentar parte do resultado do trabalho constante e abnegado de seus pesquisadores e pesquisadoras nesta área, e de trazer a público reflexões tão pertinentes aos tempos atuais, momento onde mais precisamos do exercício da liberdade de pensamento, do livre-desenvolver das ideias, sob o signo das imagens. Assim vemos, com convicção, que estamos cumprindo papel importante no ensino e na pesquisa sobre imagens e linguagem no país.

Portanto, agradecemos e parabenizamos a todos e todas que contribuíram para este segundo e-book, em especial aos professores Álvaro Brito, Catarina Andrade, Julianna Torezani e Paulo Souza, que aceitaram a empreitada de selecionar e organizar artigos tão potentes como os que você lerá aqui.

Renata Victor

ÍNDICE

Prefácio 6
Por Renata Victor

OS CAMINHOS DAS IMAGENS

Caminhos para uma hermenêutica da imagem midiática 12
Por Alan Campos

Fotojornalismo e inovação: uma análise dos especiais multimídia produzidos entre os anos 2010 e 2017 pelos portais JC Online (PE) e Diario de Pernambuco Online (PE) 40
Por João Guilherme de Melo Peixoto, Danyllo Feliciano da Silva, Lidiane Pereira Farias de Mota, Johnatta Vitor Silva Marinho, Rosália Cristina de França

Heloísa no Parque: Uma noite em 1926..... 65
Por Kyrti Ford

Alegoria como modo de conhecer – apontamos teóricos sobre o espelho como metáfora para leitura de imagens 76
Por Mariana Nepomuceno

"Mora na filosofia": *Limite* (1931), a nossa existência na tela 91
Por Marília de Orange e José Afonso da Silva Júnior

Anotações sobre o enquadramento no filme *Avenida Brasilia Formosa* 107
Por Paulo Cunha

Das figuras de vitalidade: apontamentos sobre práticas pedagógicas numa oficina de atuação para cinema em Petrolina durante o segundo turno das eleições presidenciais de 2018 133
Por Pedro Severien

A POLÍTICA DAS IMAGENS

A morte branca do feiticeiro negro: a imagem-arquivo como re-existência 166
Por Catarina Andrade e Ricardo Lessa Filho

Classe média e a representação de medo no cinema brasileiro de horror dos anos 2010 175
Por Filipe Falcão e André Guerra

Restaurar o poder de devolver o olhar: uma análise sobre a política das imagens em Sebastião Salgado e Alfredo Jaar 202
Por Ícaro Moreno Ramos

O direito a olhar na obra fotográfica de Patricia Aridjis 218
Por Julianna Nascimento Torezani

Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos 236
Por Ludimilla Carvalho Wanderlei

Sabe o(a) documentarista filmar? 259
Por Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

Fotografia, Antropologia e os tipos raciais 279
Por Marina Feldhues

O olhar de fotógrafas sobre a mulher na coleção Francisco Rodrigues 300
Por Pastênope Maira Campos, Maria Carolina Rodrigues, Rodrigo de Oliveira Aureliano, Teresa Alexandrina Motta e Albenise de Oliveira Lima

OS ENSAIOS EM IMAGENS E AS NARRATIVAS VERBO-VISUAIS

O visível mundo do invisivel 326
Por Andreza Magalhães e Flávio Costa

Broderagem sob os trópicos: a construção de masculinidades pautadas no desejo oculto 338
Por Cami Santos Dias

Azul de tão preto: NoirBlue – deslocamentos de uma dança, de Ana Pi 345
Por Elysangela Freitas

Imunização 361
Por Társio Alves

Cores Barulhentas: ensaio artístico fotográfico sobre saúde mental durante a pandemia da Covid-19 374
Por Tifanny Valente Brasileiro e Marconi Cordeiro de Meireles

Memórias Imperfeitas: relato de invasões 392
Por Yêda Bezerra de Mello

Notas sobre meu processo criativo 401
Por Yoneda

Os caminhos das imagens

CAMINHOS PARA UMA HERMENÊUTICA DA IMAGEM MIDIÁTICA

Por Alan Campos

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe um diálogo entre a hermenêutica e o estudo da imagem a partir da inserção destes na produção de artigos e pesquisas em Comunicação. Trouxemos a disciplina da Hermenêutica para resolver um problema recorrente do campo comunicacional: como pensar uma teoria onto-epistemológica para a análise de imagens midiáticas?

A imagem, enquanto presença cada vez mais constante e invasiva no nosso cotidiano, exige a reformulação frequente de suas epistemologias, de modo a considerar a própria condição de acesso a ela. Portanto, neste artigo, através do conceito hermenêutico *compreensão*, visamos construir caminhos metodológicos a partir da verdade que se estabelece com e através da imagem. O trabalho assume a imagem como um dos objetos analíticos mais caros para as subáreas da Comunicação, pois, para o comunicólogo especializado em estéticas midiáticas, ela é uma ferramenta argumentativa indispensável. Logo, o objetivo deste artigo consiste num diálogo com a imagem por meio da experiência ontológica, e, portanto, verdadeira, que o pesquisador possui anterior ao seu respectivo método. O intuito é expandir os possíveis resultados

epistemológicos entre a comunicação que eles – os pesquisadores – exercem na forma de seus trabalhos acadêmicos. Primeiro, porém, é necessário expor qual hermenêutica será nossa aliada no estudo para, em seguida, complexificar a imagem enquanto texto e, por fim, apresentar um primeiro esboço metodológico para uma hermenêutica da imagem.

A HERMENÊUTICA EXISTENCIAL

Partimos da disciplina hermenêutica como aliada teórica por meio dos fenomenólogos. Iniciada por Martin Heidegger, essa nova estruturação da corrente hermenêutica propõe uma "filosofia universal da interpretação" (GRONDIN, 2012, p. 12). O filósofo (2018) visa interpretar, ontologicamente, a existência por meio de uma hermenêutica do cotidiano. Para isso, muitas das análises de *Ser e Tempo* – principal obra do alemão – teoriza a partir das imbricações entre ser e mundo. Falamos de *mundo* antes como um horizonte do sentido que se encontra em nosso acesso fenomenológico às coisas, portanto, na prática, não há nem um aqui (o ser que investiga) nem um ali (o mundo que nos atravessa), mas um ser-no-mundo. A perspectiva de um *ser-no-mundo* nos guia, de maneira familiar e relacional, pelo desvelar das coisas (objetos, linguagens, técnicas, etc.) que rodeiam nossa existência. Importante colocar que a ideia de mundo (acessado na condição de ser-no-mundo) não se trata de um objeto realizado e limitado em torno de si. Diferentemente de um objeto científico a ser estudado com exatidão, o mundo desvela sua mundanidade, isto é, as relações que permitem o acesso ao fenômeno interpretativo, através de seu horizonte de acesso.

Isto é, para Heidegger (2018) um objeto/enunciado/situação não vem ao nosso encontro isoladamente, mas de maneira entrevista por um emaranhado de outras ideias, objetos e comunicações,

permitindo assim que o sentido surja de maneira imbricada, isto é, mundana. Tracemos um exemplo: Tenhamos em mente um professor dentro de sua sala de aula, onde encontra uma caneta no chão e pergunta aos seus alunos: Alguém perdeu uma caneta azul? Tal enunciado só fez sentido, enquanto plausível para nós, porque ele está inserido dentro de uma conjuntura que já se encontra previamente descoberta: Sala de aula é um ambiente onde circula material escolar – o que inclui canetas – que são usados por todos os presentes em seus cadernos, no quadro negro, etc. A caneta no chão é acessada a partir do sentido de perda porque o professor já intui que naquele contexto, a caneta é de algum dos seus alunos.

O professor está tão imerso no mundo referencial da *caneta no chão, dentro de uma sala de aula*, que não há questionamento ou estranhamento da situação. O mapa referencial possível e provável para dar sentido à caneta no chão – sala de aula, professor, alunos, mesas, cadeiras, papéis, canetas, etc. – seria a conjuntura que permite a pergunta do professor: "alguém perdeu essa caneta?". Esta familiaridade implícita na situação se deve ao "fato de nós, sempre, junto a todo e qualquer enunciado singular – por mais que este seja extremamente trivial ou complicado –, falarmos a partir de um ente manifesto na totalidade" (HEIDEGGER, 2015, p. 443). O mundo, então, se torna acesso ao ente[1] em sua totalidade manifesta.

A hermenêutica de Heidegger é marcada pela nossa compreensão cotidiana junto aos entes (CAMPOS, 2021)[2]. O compreender (2018) é o horizonte possível, portanto, a linguagem que

1 Heidegger (2018) define o "ente" como aquilo no qual podemos falar algo sobre. Objetos são entes, bem como substantivos, adjetivos, enfim, coisas no geral: o ente motocicleta, o ente caneta, o ente "bonito", etc.

2 Já explicamos e detalhamos diversos conceitos do pensamento de Heidegger bem como de Gadamer em outro trabalho que citamos em alguns momentos e pode ser acessado aqui:< https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/34538> Acesso em 04/02/2022.

usamos para manifestar os sentidos de nosso contato com as coisas já encontra em si a marca de uma delimitação que se configura a partir do acesso às coisas. Afirmar que nós já estamos inseridos no mundo é admitir que toda ação produtora de comunicações já supõe uma espécie de pertencimento com a referencialidade de vários objetos e relações que atravessam nosso cotidiano. O compreender se projeta rumo à significância (2018, p. 208), e o sentido é aquilo que admitimos como "mais realista" dentro do mundo. Por exemplo, se escutamos um barulho semelhante ao cair da chuva, é possível que nós perguntemos imediatamente "chuva?" e seguimos para averiguar se chove ou não, tendo em vista que essa soa como a possibilidade mais real nesse instante.

Saindo um pouco de Heidegger e indo em direção ao seu principal herdeiro intelectual, Gadamer tem como principal foco de reflexão a "coisa do texto" (CAMPOS, 2021), isto é, aquilo que recebemos ao experienciarmos com a textualidade dos objetos de análise. O autor (2003) defende que as humanidades não devem pensar os objetos e suas pesquisas enquanto *fins* em si, mas a partir da união daquilo que é *meu* (a parte da existência do pesquisador) com o *outro* (aquilo que é propriedade do objeto investigado). Gadamer chama essa relação de *fusão de horizontes.* Por exemplo, determinada fotografia ao ter determinado juízo afirmado sobre ela já representa uma imbricação existencial entre um horizonte interpretativo que vem dela com uma perspectiva projetada pelo horizonte compreensivo de quem a adjetiva. A defesa gadameriana é que não há um terreno neutro no qual o sujeito parte ao interpretar e produzir ciência, o desvio enviesado é ressignificado como sendo algo produtivo e indispensável para o saber.

Por isso, a comunicação acerca de objetos midiáticos nunca cessará de suscitar diferentes visões. Gadamer irá associar essas diferentes visões a uma hermenêutica onde a comunicação é mediada por tradições e preconcepções no intuito de delimitar a situ-

ação interpretativa como sendo uma questão histórica[3].

Enfim chegamos a Paul Ricoeur, autor que desenvolve sua hermenêutica a partir de diversos conceitos de Heidegger e Gadamer, porém o francês discorda da posição deles em não empurrar a hermenêutica longe o suficiente para começar um diálogo epistêmico com as ciências humanas. Ao invés de pensar por tradições históricas ou ontológicas, Ricoeur confere a sua hermenêutica um interesse crítico próprio das ciências sociais. É com ele que o presente artigo se sente confortável em esboçar uma hermenêutica para a imagem, mas primeiro é necessário fazer um trajeto denso acerca das teorias do hermeneuta francês.

A VIA LONGA DA HERMENÊUTICA

O pensamento de Ricoeur não existe sem retornos as hermenêuticas que o antecederam, ele assume conceitos e teorias de outros, avançando-as em direção a criação de um método hermenêutico rígido e científico que não sacrifica o caráter da verdade (*alethéia*) da experiência.

> O compreender não se dirige, pois, à apreensão de um fato, mas à de uma possibilidade de ser. Não devemos perder de vista esse ponto quando tirarmos as consequências metodológicas dessa análise: compreender um texto, diremos, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revelar a possibilidade de ser indicada pelo texto. Dessa forma, seremos fiéis ao compreender heideggeriano que é, es-

3 Para mais explanações acerca dos conceitos gadamerianos, checar nosso artigo referenciado na nota 2 e ao final do presente trabalho.

> sencialmente, um projetar ou, de modo mais dialético e mais paradoxal, um projetar num ser-lançado prévio (RICOEUR, 2011b, p. 40 e 41).

O autor se alinha a Heidegger no compreender como primeiro alicerce de sua hermenêutica, desviando do interesse originário de delimitar uma estrutura existencial do ser-no-mundo e fazendo com que tal compreender respire como uma possibilidade de conceito ontológico e científico. Toda a crítica de Ricoeur ao autor alemão se dá por este último adotar uma "via curta" da hermenêutica (GRONDIN, 2015, p. 82). Isto é, uma via estritamente focada nas possibilidades de investigação do ser. Dentro da *posição prévia* gadameriana, que determina o horizonte da situação hermenêutica que estamos inseridos, o autor francês vê uma possibilidade de pertencimento do pesquisador, mas também a possibilidade de articulação de uma crítica que vá além do condicionamento hermenêutico e em direção ao conhecimento científico, abarcando um "horizonte susceptível de se estreitar ou de se ampliar" (RICOEUR, 2011b, p. 49).

> Na medida mesma em que a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, esse conceito implica a tensão entre o próprio e o estranho [...] Assim, o que nos faz comunicar à distância é a coisa do texto que não pertence mais nem ao seu autor nem ao seu leitor (RICOEUR, 2011b, p. 49 e 50).

Ricoeur assume que, de fato, há uma unidade de mim e de outro, como defende Gadamer no seu *fusão de horizontes*. Por conseguinte, o acesso ao texto se dá tanto a partir de mim, quanto a partir da coisa do texto. Porém, onde o alemão diz que o comunicar é o distanciamento da tradição histórica que se faz presente, o

francês desenvolve através de conceitos que visem o apagamento dessa distância em prol de uma *apropriação* por parte do sujeito. Pode-se dizer que o autor francês está mais interessado em desenvolver os aspectos epistemológicos por meio do que ocorre entre o pesquisador e o texto, após o reconhecimento da dimensão ontológica da tradição histórica que surge por meio do texto. Para isso, ele vai fundo nas noções de *texto,* em diálogo com seus predecessores (ao mesmo tempo contra eles!), para firmar em definitivo uma hermenêutica epistemológica (a *via longa*).

Em *Verdade e Método* (2018), Gadamer já havia deixado de maneira clara, apesar de pouco complexificada, que sua hermenêutica se dirigia aos fenômenos do mundo[4] e não somente aos textos escritos. Contudo, é em Ricoeur que esse aspecto universal do texto como discurso se tornou ainda mais evidente – o termo confere a possibilidade de estudo de todo tipo de objeto pensado enquanto texto, isto é, como sendo o discurso delimitado pela escrita (RICOEUR, 2016a). Devemos nos ater claramente as implicações disso, "De acordo com esta definição, a fixação pela escrita é constitutiva do próprio texto. Mas o que é corrigido pela escrita? Já dissemos: qualquer discurso" (RICOEUR, 2016a, p. 107). A ideia de texto surge enquanto linguagem moldada, trabalhada pelo discurso a partir do lugar onde ele próprio (o ato da fala) poderia ter ocorrido. Portanto, há uma relação direta do texto como um discurso, "uma intenção de fala" (RICOEUR, 2016a, p. 109), que está comunicando um sentido àqueles diante de si. O inscrito (a escrita) no texto produz, consequentemente, os sentidos possíveis que surgem em tal linguagem trabalhada em relação ao sujeito diante dela, logo, sendo construídos a partir de um mundo de referências possíveis para nos guiarmos. Retornaremos isso adiante, por ora, basta ficarmos com a possibilidade de o conceito de *texto* ir além de palavras configuradas em parágrafos e num

4 Nosso uso de tal palavra sempre vai se referir ao conceito heideggeriano.

papel, mas sendo o sentido possível que surge segundo qualquer objeto que organize em si a linguagem.

> Tudo o que é capaz de ser entendido pode ser considerado como um texto: não apenas os escritos, claro, mas também a ação humana e a história, tanto individual quanto coletiva, só são compreensíveis na medida em que possam ser lidas como texto. A ideia que decorre daí é que o entendimento da realidade humana é construído por meio dos textos e das narrativas (GRONDIN, 2012, p. 106).

O objetivo de Ricoeur é propor uma maneira de se estudar os objetos como textos e, assim, alcançar uma epistemologia da ontologia do ser através da comunicação. Portanto, não é estranho usar tal conceito para pensarmos numa hermenêutica imagética. A imagem também está colocada a partir do seu discurso, ou seja, ela também não pode escapar da relação de sentido conosco. Mesmo sendo habitada pelo sensível, a experiência da imagem que podemos comunicar e descrever é a do sentido – seja ele histórico, pathetico (isto é, de *pathos*), etc. – que vem por meio da linguagem. Falando de pinturas e gravuras, Ricoeur vai fundo na sua hermenêutica do texto e coloca tais meios como baseados na "invenção de um alfabeto, isto é um conjunto de signos mínimos que consistem em pontos sincopados, pinceladas e manchas brancas, que realçam o traço e o rodeiam com a ausência" (2016b, p. 62). A confecção de uma gramática também está presente na imagem técnica: enquadramento, foco, zoom, montagem, som, dentre outros. Tais exemplos são algumas das ferramentas para a produção de uma imagem técnica, onde mesmo no caso mais amador a produção da imagem requer uma mínima compreensão de sua gramática disponível. Até mesmo quando estamos nos apropriando de uma imagem e colocando-a num texto acadêmi-

co, estamos aumentando-a de tamanho, cortando suas margens, montando-a com legendas, etc. Tudo isso reflete um trabalho de gramática para confeccionar sentidos da nossa experiência e expô-la a partir de argumentos. Sendo assim, não há dúvidas de que, na perspectiva apresentada, a imagem é um texto, pois nos relacionamos com ela através dos sentidos que vêm a nós por meio de um mundo. O que surge enquanto problema é, tendo em mente essa compreensão dos textos, o que deve mediar o sujeito e o texto? Indo além do distanciamento gadameriano, Ricoeur propõe o conceito de *apropriação.*

Cada texto chega para nós através da morte do seu autor, no sentido proposto por Ricoeur que buscar os contextos originais (do autor) não é possível sem cair em idealismos. Ou seja, qualquer tentativa de afirmar a experiência desta ou daquela imagem a partir de como o autor desejou comunicá-la ou buscar compreendê-la "melhor" do que seu autor, não encontra espaço numa hermenêutica epistemológica de via longa. O texto já se encontra distante e alienado das intenções originais de seu autor. Portanto, uma apropriação familiar é a condição para que o estranhamento textual desvele sentidos.

> Por apropriação entendo a contrapartida da autonomia semântica, que separou o texto do seu escritor. Apropriar-se é fazer "seu" o que é "alheio". Porque existe uma necessidade geral de fazer nosso o que nos é estranho, há um problema geral de distanciação. A distância não é, pois, simplesmente um facto, um dado, o efectivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de tal e tal obra de arte ou de discurso. É um traço dialéctico, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal

> em alienação cultural [...] A distanciação não é um fenômeno quantitativo; é a contrapartida dinâmica da nossa necessidade, do nosso interesse e esforço em superar a alienação cultural (RICOEUR, 2016b, p. 64).

Se o texto, entretanto, ao ser suspenso no momento de sua experiência, é um objeto descortinador de sentidos, tais sentidos não são reféns de um *eu* que os projeta a partir de sua voz. Existe uma projeção (e aqui, Ricoeur retoma Heidegger e Gadamer), mas esta está condicionada à pré-compreensão do indivíduo inserido no mundo. O sujeito projeta sua pré-compreensão e o texto recebe e devolve um *eu* do texto. Nesse ponto Ricoeur está de acordo com Gadamer em relação a um *fusão de horizontes* na experiência. O texto, originalmente, não está endereçado a ninguém, ele pode falar a todos, e a partir do sentido inevitável da experiência com ele, é natural que o texto transcenda sua condição particular e originária e permita que fale um sentido "novo". O sentido, então, não está nem no polo humano e nem no texto, ele está no modo como o sujeito (já inserido em uma perspectiva heideggeriana de mundo) recebe o texto dentro de um contexto. Há algo feito por nós, em nosso próprio caráter existenciário de estar em relação a algo, contudo também há algo que recebemos, através do horizonte do texto. Ricoeur não cansa de enfatizar que não se trata de um indivíduo subjetivo no controle idealizado da produção do sentido.

> o que é "feito por nós" não é algo mental, não é a intenção de outro assunto, nem algum projeto supostamente escondido atrás do texto; antes, é a projeção de um mundo, a proposta de um modo de ser-no-mundo, que o texto revela diante de si por meio

> de suas referências não ostensivas. Longe de dizer que um sujeito, que já domina seu próprio ser-no-mundo, projeta o a priori de seu próprio entendimento e o interpola a priori no texto, direi que a apropriação é o processo pelo qual a revelação de novos modos de ser (RICOEUR, 2016a, p. 154).

Ou seja, o *eu* sujeito está suspenso na experiência do texto, ele está em contato impuro com o horizonte do texto, em uma dinâmica dessa relação. Dessa maneira, o sentido que nasce dessa relação é um ser. No entanto, se o sentido é um ser, como estudá-lo? O francês irá responder isso a partir da máxima que explicar e interpretar não são fenômenos distintos, mas são atos necessários para abarcar uma hermenêutica que seja tanto ontológica como epistemológica.

> Somente a explicação é metódica. A compreensão é o momento não metódico que precede, acompanha e fecha a explicação. Nesse sentido, a compreensão envolve a explicação. Em contrapartida, a explicação desenvolve analiticamente a compreensão. Esta é a projeção, no plano epistemológico, de uma implicação mais profunda, no plano ontológico, entre o pertencimento de nosso ser aos seres e ao ser e o distanciamento que torna possível toda objetivação, toda explicação e toda crítica (RICOEUR, 2011a, p. 130 e 131).

Somente a comunicação sobre o ser manifesto pode articular uma hermenêutica através das realidades textuais que são desveladas sob uma perspectiva de mundo. Nesse aspecto, Paul Ricoeur se mostra como pensador próprio do campo da Comunicação ao propor que a hermenêutica abarque a dimensão semântica dos

signos e discursos no intuito de partilhar um chão comum para a objetivação de um saber que só se dá a partir do diálogo entre um enunciador e seu ouvinte que recebe um ser-no-mundo. Pensemos na compreensão como um primeiro nível hermenêutico e na explicação como um segundo. Este é o giro da ontologia à epistemologia: ao explicar, eu compreendo melhor a experiência, enquanto que o próprio da compreensão pede por uma explicação para o modo de ser permanecer mais claro e partilhável com outros. Comunicar gera a contrapartida do ouvinte manifestar um novo ser-no-mundo com o texto. Ricoeur propõe que a explicação exista no denominado *mundo do texto* Para falarmos dele, se torna mais produtivo que seja em paralelo com a problemática deste artigo: Como desenvolver uma hermenêutica da imagem?

UMA EPISTEMOLOGIA DA IMAGEM DIANTE DA HERMENÊUTICA RICOEURIANA

A proposta de uma hermenêutica da imagem deve estar condicionada ao caráter universal da interpretação. Nesse artigo, colocaremos a discussão a partir das imagens dispostas em um trabalho acadêmico, mas, com isso, surgem algumas mudanças no caráter de acesso do pesquisador. Independentemente da mídia, a imagem se torna um fotograma ao ser recolhida e apresentada num trabalho acadêmico. Sendo tal frame estático ou em movimento (gif), não há dúvidas de que esse gesto configura uma situação temporal à parte do contexto original do objeto em questão (exposição em um museu, audiovisual em movimento, etc.). O que se apresenta é um tempo indefinido diante da imagem, o tempo da contemplação, propício a uma abordagem hermenêutica, por implicar a participação mais ativa de um sujeito – afinal ele que decide a duração de seu olhar diante do objeto.

Um ser-no-mundo é ativado quando as dinâmicas temporais

são ressignificadas através do fotograma. Por exemplo, o tempo da imagem em movimento é relativo à sua respectiva duração, ou seja, ao tempo da montagem: a percepção da transição de planos varia de espectador para espectador, e o filme em si possui particularidades que podemos partilhar ao descrevermos nossa experiência com ele – como quando concordamos que o ritmo de determinado filme é lento ou acelerado. Contudo, ao retirar um frame do filme para análise, o tempo não é mais o da duração original, mas sim o da abertura em que o fotograma-texto é acessado pelo sujeito. Esse tempo é a suspensão da realidade distanciada na qual consumimos, cotidianamente, as imagens em direção ao modo de saber científico que possui uma disposição afetiva. Nas palavras de Heidegger, "Despertar uma tonalidade afetiva diz muito mais deixá-la vir-a-estar desperta e, enquanto tal, justamente deixá-la ser" (2015, p. 80). Nesse sentido, o modo de fazer ciência da Comunicação também contém uma tonalidade afetiva, isto é, a razão não parte de nada que não seja a própria situação pré-racional e afetiva que abre passagem para o racional brotar através da curiosidade e do desejo de se atingir resultados possíveis de serem partilhados enquanto saber científico. Não podemos ignorar que estamos dispostos em uma tonalidade afetiva no trato com nossas imagens, em uma afinação para extrairmos resultados científicos (sentidos) de nossa relação com elas. O próprio indagar acerca da imagem já deve estar estabelecido enquanto experiência sensível e condicionada a partir de uma perspectiva de acesso a um ente em sua totalidade, ou seja, em uma trilha de mundo. Diremos também que há um outro fator a exigir uma maior atenção metodológica ao papel do sujeito no conhecimento direcionado pela imagem, pois não há uma regra geral para a escolha do frame no trabalho científico. Não é possível determinar quais os frames são mais válidos do que outros em determinada obra, pois esses serão escolhidos a partir da argumentação proposta pelo autor do trabalho acadêmico em questão. Portanto, já que não há uma

maneira clara de como fazer, deve existir uma forma para validar certas hermenêuticas mais do que outras. E agora chegamos ao *mundo do texto* (MDT), onde Ricoeur definitivamente firma uma epistemologia para uma hermenêutica dos textos[5].

Primeiramente, é preciso dizer que tal conceito não se aplica a textos diretos em seu discurso. Ricoeur não está interessado em propor desconstruções de textos dados em seu mostrar-se. Temos como exemplos desse tipo, uma placa vermelha de "pare" ou as luzes de um semáforo. Tais casos não necessitam de uma hermenêutica enquanto episteme, seus sinais são diretos, não ambíguos, e seu texto-sentido já vem de encontro a nós numa perspectiva delimitada. Não há dúvida em relação ao signo comunicado pois seu ser já teve sua miríade de significações possíveis reduzida a um único sentido. O interesse do autor está em textos envoltos de reconfigurações do mundo – discursos cujos sentidos estão vinculados a metáforas, símbolos e relações de *pathos*. Naturalmente, a obra de arte se encaixa como objeto de análise no conceito, tanto quanto às imagens midiáticas que circulam indiscriminadamente via a internet. Além destes, há também espaço para pensarmos outros objetos desde que reconhecemos neles um espaço fenomenológico (e logo, necessitado de uma hermenêutica epistemológica) para a reconfiguração de um mundo cotidiano em um espaço suspenso e aberto para os sentidos irem além de signos simples no seu mostrar-se. Os textos que desviam nosso entendimento do mundo abarcam uma poética. Portanto, para Ricoeur (2011b), o caráter poético textual está na sua possibilidade de suspensão e reconfiguração do discurso referencial banalizado que nós frequentemente nos deparamos no cotidiano. Tal suspensão não promove uma quebra total de mundo em direção a um terreno fora dele, pois não há como perdermos um mundo

5 Como dissemos, o presente artigo articula a imagem enquanto objeto a partir dessa hermenêutica.

de vista, mesmo quando ele é reconfigurado em suas bases pela poética. Não há pensamento que não seja humano, sendo assim, ele está sempre, de alguma maneira, vinculado a algum referencial mundano.

> Não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, embora em outro nível, mais fundamental que aquele que atinge o discurso descritivo, constatativo, didático, que chamamos de linguagem ordinária. Minha tese consiste em dizer que a abolição de um referencial de primeiro nível, abolição operada pela ficção e pela poesia, é a condição de possibilidade para que seja liberada uma referência de segundo nível, que atinge o mundo (RICOEUR, 2011b, p. 65).

Para Ricoeur, o problema hermenêutico deve estar fundado a partir desse segundo nível, e é ele quem necessita de um método. Também é nele que percebemos o lugar da imagem, no espaço em que ela reconfigura nossa relação com as coisas em prol de sentidos além daquilo que é dado. O tempo contemplativo dos fotogramas escolhidos para exemplificar um sentido desvelado é próprio desse segundo referencial, porque a partir dele surge o discurso que reconfigura o mundo simplesmente dado. Nosso foco consiste em expor que o conhecimento científico da imagem deve abarcar a experiência do Mundo de sentidos disparados por ela. Concluímos que a imagem é uma experiência referencial de segundo nível por propor uma relação de tempo fora do cotidiano, que Ricoeur (2011b) chama de sentidos relacionáveis ao ficcional poético. Entre ser atraído por uma imagem até o gesto de recolhê-la, isolando-a de sua origem, dispondo-a num trabalho acadêmico, o que está em jogo é justamente analisar o fundo dessa cronologia: a experiência com a imagem. O que direciona o

pesquisador é a interpretação hermenêutica para isso, "explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto" (RICOEUR, 2005, p. 65). Este é o objetivo do MDT.

A partir de agora, a ideia de mundo é pensada como uma profusão de sentidos possíveis que são disparados pela imagem (texto). O ser-no-mundo é manifestado como experiência e consequência do ato interpretativo. Ao invés de um conhecimento que vise dispor a verdade por detrás da imagem, apresentando como sendo sobre isto ou aquilo, reduzindo-a um signo verificável por métodos que apaguem a verdade manifestada por sua leitura, apontamos para um saber construído a partir da explicação que se dá pelo próprio ato da comunicação por meio do diálogo ou da escrita (no caso de trabalhos acadêmicos). Ricoeur fala de um resultado enquanto um poder-*ser*. Novamente se torna necessário afirmar de que não se trata de um conhecimento subjetivista.

> Compreender é compreender-se diante do texto. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um si mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o si é constituído pela "coisa" do texto". Sem dúvida, precisamos dar um passo à frente: assim como o mundo do texto só é real na medida em que é fictício, da mesma forma devemos dizer que a subjetividade do leitor só advém a ela mesma na medida em que é colocada em suspenso, irrealizada, potencializada,

> da mesma forma que o mundo manifesto pelo texto. Em outras palavras, se a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto, não possui menos uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor. Só me encontro, como leitor, perdendo-me (RICOEUR, 2011b, p. 68).

Sempre haverá um sujeito na compreensão, pois a linguagem não se encontra fechada em si, mas sempre em contato com o mundo. A comunicação acerca da imagem não deve ser pensada fora do indivíduo que participa da construção do sentido dela, mas a explicação (isto é, a confecção da significância do ser-no-mundo manifestado) também contém um *que* da imagem, o que faz com que o conhecimento resultante seja desde sempre produzido através do cruzamento entre o projetar do pesquisador com o projetar da imagem.

Ricoeur (2016b) se serve de um método clássico da hermenêutica ao afirmar que o texto deve comunicar seu todo por meio de suas partes, fazendo com que o caráter da interpretação seja um "processo cumulativo, holístico" (p. 108). Ou seja, os textos não reverberam seus sentidos através de seus pedaços isolados, mas por meio de como tais extratos formam o sentido descoberto pela união de partes. Evidentemente, esse processo é facilmente visto se o objeto imagético for um filme, uma videoarte ou um ensaio fotográfico. Em tais exemplos, não há dúvidas de que seus sentidos são desvelados quando levamos em consideração suas partes sendo abarcadas pelo todo. Portanto, se o objetivo do comunicólogo esteta for propor uma hermenêutica deste ou daquele filme/ensaio fotográfico, ele deve levar em consideração toda a extensão do objeto e não somente uma parte.

O desafio é colocado quando nós desejamos pensar um outro tipo de todo que o fotograma pode abarcar, pois no momento em que ele é separado de seu objeto e posto na escrita acadêmica,

desejar que ele comunique apenas em relação ao seu objeto de origem consiste em uma idealização da experiência. Como já falamos, o tempo da contemplação é propício para uma nova relação com a imagem, é, a partir disso, que o frame faz surgir uma nova dinâmica. Para levantarmos esse ponto, se torna necessário ir além do pensamento de Ricoeur e dialogar com teóricos específicos da imagem.

Na busca pelo todo que a parte-frame comunique, não podemos deixar de desenvolver caminhos teóricos que nos ajudem a entender qual a situação contemporânea de acesso a imagem. Tais caminhos promovem uma distanciação, à primeira vista, da nossa hermenêutica íntima por propor uma interpretação macro de viés midiático como fundo cultural para a confecção do método hermenêutico da imagem. No entanto, tal segunda hermenêutica nunca se configura numa anulação da nossa primeira, muito pelo contrário, o próprio Ricoeur defende que uma "crítica interna" (2011b, p. 69) não só é bem-vinda no seu estatuto hermenêutico do MDT como ela se torna uma necessidade para não ficarmos presos num horizonte sem possibilidade de diálogos. Portanto, faremos agora uma hermenêutica cultural da situação na qual a imagem é apresentada no contemporâneo como crítica interna representativa da situação ampla na qual a produção e circulação da imagem se encontra.

A imagem não pode ser separada das dinâmicas de distribuição de informação no contemporâneo. Byung-Chul Han (2019) analisa o regime digital a partir do fim da postura passiva do sujeito em prol de uma circulação midiática onde um é produtor e consumidor dos signos informativos. A própria aceleração dos meios digitais, segundo o autor, ocasiona na aproximação das pessoas com uma quantidade absurda de informação, onde não é mais possível identificar um destinatário e remetente, pois todos estão em convergência midiática. O próprio espaço digital, de onde imagens são retiradas e recolocadas em trabalhos acadêmicos, está

condicionado por uma situação onde o espaço público se mistura com o privado, pois permite que as imagens circulem para além do controle de seus produtores. Ao passo que o controle governamental em relação a imagens "indesejadas" rapidamente se tornou um mito na era da internet. Hoje, todos têm câmeras à disposição, portanto, não há nada na esfera do real que já não tenha sido midiatizado e circulado na forma da imagem, o que Han (2019) aponta como principal causa do desaparecimento do real puro.

É preciso apontar que ao pensarmos na lógica do excesso de imagens no contemporâneo, devemos refletir nos efeitos a partir deste regime cultural. No fato de que nós consumimos imagens indiscriminadamente; onde somos reféns desse universo, sendo moldados em diversos níveis por essa situação histórica. Norval Baitello Junior (2014) aponta que isso resultou na fadiga do olhar, no qual já não se percebe o observado, condicionando um caráter de desconfiança com a imagem, por esta ser adestrada a "aparentar, esconder, simular ou ofuscar" (p. 29). O autor (2014, p. 64) aponta que há tempos as imagens já declararam responder às suas dinâmicas próprias, onde seus espectadores são frequentemente transportados para lá.

> Todos abriram passagem para as imagens, representações de representações, ilustrações de ilustrações, realidades cada vez mais distantes, abstratas e descarnadas de interioridades, vazias ou ocas, fantasmas de aparição súbita e efêmera, que serão sucessivamente substituídos por mais fantasmas, como uma imagem sucede a outra, infinitamente, sem nunca levar a algo que não seja também uma imagem (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 67).

Nesse contexto histórico, as imagens se tornam modelos de propagação, sendo construídas a partir de outras – já circuladas,

já familiares. Portanto, a sensação de *déjà-vu* não somente é um *pathos* do acesso ao imagético no contemporâneo, como também é sua própria condição. A reiteração da imagem já adestra nosso olhar para compreendê-la a partir de sua pluralidade de aparições – ou aparições do modelo na qual ela se enquadra. Baitello (2014) coloca que aqui vemos a máxima publicitária, *nada se cria, tudo se copia* sendo aplicada em grande escala graças ao aparato midiático geral.

Entender as implicações (fenomenológicas e epistemológicas) do modelo da imagem é o desafio da nossa hermenêutica da imagem. Jean Baudrillard (1991) vai além de Byung-Chul Han ao propor que o real e o irreal já estão indistinguíveis na imagem por estarmos imersos numa situação histórica favorável a elas como "assassinas do real" (p. 12). Se historicamente ela permitia o acesso a Deus (sendo um simulacro perfeito), atualmente já não é mais possível de ser trocada por um "real", neste aspecto, o caráter divinatório da imagem é reduzido ao signo desta característica. Baudrillard (1991) é categórico em propor uma história das imagens como fases sucessivas:

> No primeiro caso, a imagem é uma boa aparência - a representação é do domínio do sacramento. No segundo, é uma má aparência - do domínio do malefício. No terceiro, finge ser uma aparência - é do domínio do sortilégio. No quarto, já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação [...]. Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido [...] Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa - uma estratégia de real, de neo-real e

> de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão (BAUDRILLARD, 1991, p. 14 e 15).

Podemos imaginar o primeiro nível como a antiga arte sacra, cujas imagens permitiam o acesso ao sagrado. Enquanto que, ao quarto nível, onde ela "é o seu próprio simulacro puro" (p. 13), podemos pensar no seguinte exemplo: um comercial com atores representando ou lidando com elementos do sagrado de alguma religião. Nesse último nível, já não há mais um real que não seja o da mídia, o da imagem, e suas dinâmicas particulares. É neste nível que Baudrillard busca refletir o contemporâneo. Tanto faz se pensarmos no diálogo que os filmes possuem com o gênero cinematográfico na qual estão inseridos – repetindo *motifs*, prestando homenagem aos clássicos, etc – ou na cultura de memes que tem como condição à repetição de maneira exagerada. O que nos interessa é assumir a imagem, antes de tudo, como já estando em diálogo com sua própria cultura, respondendo a si própria. Tal pensamento também é partilhado por Norval Baitello (2014), "Em vez de remeter ao mundo e às coisas, elas passam a bloquear seu acesso, remetendo apenas ao repertório ou repositório das próprias imagens" (p.74). Byung-Chul Han (2019) avança o debate ao propor que a imagem perde seu valor icônico ao se tornar mais atraente, bonita e circulável do que o próprio real. Surge o seguinte paradoxo, a valorização da imagem é também sua desvalorização, pois ela circula a partir de seu conteúdo efêmero e no momento em que ele é rapidamente absorvido pelo sujeito, a imagem tende a ser descartada.

O pensamento desses três autores nos coloca uma possibilidade epistemológica para pensarmos o todo (MDT) que o acesso à imagem indica: outras imagens. O todo será descoberto a partir de outras imagens que comuniquem algo em referência a nossa imagem de partida. No cerne desta proposta epistemológica encontra-se o gesto de recolhimento da imagem, tendo em vista

que é através da experiência da contemplação onde podemos desvelar um sentido de valorização do seu conteúdo iconográfico, ou seja, não negamos que elas são modelos, mas ao adentrar neles, reside a possibilidade do método reivindicar um pertencimento e uma crítica, em sintonia com Norval Baitello (2014) que afirma a exigência "do tempo lento de leitura e decifração" (p. 49) para adentrarmos num estudo da imagem. O desafio consiste em pensar a imagem como modelo, ou seja, por onde começar a desvelar o todo?

Tendo em vista que ele pode estar além da imagem em questão, inicialmente devemos nos mostrar atentos para o primeiro índice que demonstra a existência do universo das imagens: a forma. A experiência com o frame recolhido não existe em si, mas se dá a partir de outras composições de quadro parecidas: um corpo disposto que remete a uma cena de filme ou a uma fotografia ou até mesmo a uma obra de arte canônica, um protesto político que no seu acesso faz remeter a alguma referência da arte clássica, etc. A forma da imagem, seu ordenamento de quadro, está sempre vinculado ao ente do "é parecido com…" "me remete a tal…". Surgem, então, possibilidades através da repetição, como, por exemplo, se levarmos em conta uma composição similar que se mostra presente tanto num filme (ou vários) como numa escultura, fotografia artística, etc. Claro, essa reiteração pode se dar também a partir de contextos históricos que possuam referências em comum. Contudo, é importante ressaltar que aqui se abre a possibilidade de reconhecimento de uma imbricação entre imagens de acontecimentos reais com outras da ficção, respondendo ao diagnóstico certeiro de Baudrillard (1991): no contemporâneo não há um limite distinto entre o que é real e o que é ficção simulada.

Aquilo que não era do campo da ficção (real) adquire um teor ficcional, pois seu próprio acesso já está condicionado por um tipo de imaginação remetente ao mundo da imagem. Nesse fluxo contínuo de real com irreal, história e ficção se imbricam. O *mod-*

elo da imagem pode se referir tanto como uma repetição da ficção da composição, como pode significar o imbricamento de objetos históricos com os da ficção em prol do desvelamento de um sentido cultural hermenêutico. Não nos interessa o recolhimento do todo[6] a partir de composições imagéticas parecidas apenas por elas serem parecidas. O que está em jogo é o sentido possível de ser desvelado por meio da aproximação entre duas ou mais imagens que juntas comunicam algo para além deste ou daquele objeto, e que esteja identificado no centro de uma relação complexa entre mídia e história. Uma hermenêutica da imagem, nos passos do diálogo com a cultura midiática é, em si, sua vertente interpretativa mais rica, pois nela está a possibilidade de retorno ao mundo após ele ser marginalizado pelo universo das imagens. Aqui, a imagem adquire o desvelamento de um todo cultural que diz respeito aos seus meios, bem como a um contexto histórico que vai além dela, abarcando críticas ideológicas, midiáticas e sem excluir que sempre há uma experiência do sujeito com o mundo das imagens e, em seguida, com o próprio ser-no-mundo. Ricoeur (2016b, p. 109) afirma que "O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular poder comparar-se a um objeto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo". Ver um todo a partir de um lado também demonstra o papel que as emoções possuem no indagar acer-

6 Evidentemente não se trata do único modo de se pensar um todo, até porque ele pode estar contido de maneira muito mais próxima da imagem de origem. Tenhamos como exemplo um frame de um evento histórico famoso como o 11/09 estadunidense ou as tragédias de Brumadinho e Mariana. Tais acontecimentos foram tão circulados no contexto midiático que é pouco provável que ao isolarmos um frame/foto não sejamos acometidos por outras imagens do mesmo evento. Portanto, essas outras imagens surgem com a experiência com o frame e podem ser utilizadas para fazer boas conjecturas interpretativas acerca do objeto.

ca da imagem, como vimos, em Heidegger, que o próprio saber científico não existe sem uma disposição afetiva. Contudo, não podemos ignorar que o próprio conteúdo do mundo da imagem é também afetivo, e que tal caráter de *pathos* não só compõem nossa construção do todo, como é sua condição. A tonalidade da indagação científica só se move porque uma outra tonalidade já se encontra desperta, aquela que é referente ao fascínio na qual nos encontramos ao escolher esta ou aquela imagem para estudo. Portanto, o todo do nosso conceito é aqui refletido enquanto a malha de imagens que compõem uma sensibilidade de acesso e/ou quais as referências possíveis a partir da forma/signo/símbolo. Por último, é importante ressaltar que o todo não presume uma totalidade rígida, existindo, logo, enquanto possibilidade de leituras incessantes, pois elas estão condicionadas ao olhar de outros comunicólogos e estudiosos da mídia.

Ricoeur (2016b) aponta, como conclusão do seu método, que a investigação hermenêutica deve apontar para os horizontes de sentido possíveis (e passíveis de atualizações). Esta parte pode ser vista como uma forma de partilhar algo de concreto da comunicação que seja visto para além do pesquisador, acerca das metáforas tangenciadas a partir do MDT. Esses ditos enquanto sentidos segundos devem ser extraídos da experiência com o texto para formular um sentido mais rico, mais completo e cuja galáxia semântica seja mais entrevista do que outras.

Um olhar atento para o teor metafórico da imagem se mostra particularmente vantajoso ao pesquisador interessado em trazer à tona um pensamento acerca das emoções com a imagem. Pensemos aqui em imagens cujas relações (trágicas, inquietantes, esperançosas, etc) com o pesquisador se dão por um viés tão expressivo que tal dimensão de *pathos* não consegue ser filtrada (e excluída) na formação da conjuntura.

Se a conjuntura em direção ao todo presume uma responsabilidade do pesquisador em torno dela como uma confecção en-

raizada na racionalidade a partir dos modos de ser da imagem, o pensamento pático abarca a dimensão pré-racional como parte da experiência imagética na forma de nosso próprio pertencimento com o sentido que estamos atribuindo. Assim concluímos, provisoriamente, nossa proposição de uma hermenêutica da imagem midiática que esteja atenta ao caráter do agir da imagem sobre nós (*pathos*), bem como ao seu rico universo que nunca será totalmente delimitado, podendo, logo, ser constantemente investigado enquanto todo cultural (MDT).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos nas últimas páginas caminhos metodológicos para uma hermenêutica da imagem. Como relacioná-los, contudo, cabe ao pesquisador. O que está em jogo são boas conjunturas, e não há regras de como fazê-las, apenas direções. Buscamos na hermenêutica uma corrente de pensamento que leve em consideração a verdade (*alethéia*) na experiência com a imagem, para isso retornamos às estruturas ontológicas do sujeito que comunica a partir de uma situação indistinguível entre ele e o midiático. Compreender uma imagem – em seu MDT– é gerar um acontecimento contextual além do indivíduo. Contra a pureza epistemológica que visa fixar uma imagem a um único contexto (histórico e sensível), propor uma conjuntura hermenêutica é analisar a imagem à luz da experiência da verdade e reconhecer que a subsequente explicação é fruto de um espaço propriamente do ser-no-mundo, onde ele se dá por meio dos alicerces comunicacionais em questão[7]. A hermenêutica nega duas coisas: a pos-

7 Neste aspecto, o método esboçado propõe que a riqueza semântica das diversas perspectivas históricas que compõem a dimensão existencial dos pesquisadores circule a partir das ferramentas hermenêuticas. Que as interpretações não

sibilidade de se chegar ao sentido original do autor e o desejo de expor a experiência em sua pureza. Contra isto, a formação da conjuntura parte da intuição e vai em direção aos sentidos simbólicos, de *pathos*, e do todo cultural (MDT).

> Mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que sabemos é algo diferente de mostrar que uma conclusão é verdadeira [...] A conjectura e a validação encontram-se, em certo sentido, relacionadas circularmente, enquanto abordagem subjectiva e objectiva ao texto. [...] Uma interpretação deve não ser provável, mas mais provável do que outra interpretação. (RICOEUR, 2016b, p. 111).

Essa probabilidade não deve chegar a uma conclusão fechada, que permita dizermos coisas como "tal imagem/MDT é sobre…", não se trata de um é, mas de atribuições de sentido possíveis, que devem ser colocados em diálogo com outras perspectivas no intuito de uma busca por validação ou acordos comuns. Deste modo, estaríamos respeitando o caminho da ontologia com a imagem, e propondo uma conjuntura de sentido que seja além do horizonte inicial do comunicólogo e em direção a uma dimensão macro e social. Concluindo, vimos que a perspectiva da hermenêutica sempre trabalha a partir do sujeito em contato com uma perspectiva de mundo de sentidos, mas também absorvermos o diagnóstico dos teóricos da mídia de que adentramos ao universo autônomo da imagem no contemporâneo, onde o sentido primário está propriamente nas relações que as imagens possuem entre si. Há um desafio entre esses terrenos do pensamento. Nossa proposta foi a seguinte: Existe um indivíduo que compreende através do ser-no-mundo e há um universo imagético que, por mais que

cessem de estimular diferentes modos de *ser no mundo.*

conduza sentidos, nunca nos é autônomo. Não ignoramos que a imagem responde a si, mas reconhecemos que o seu acesso por nós já presume um retorno, em algum nível, ao ato contemplativo. O sentido não se dá a partir da submissão que possuímos com as imagens, sendo preferível pensar na existência de uma fusão entre elas e o nosso horizonte histórico. A explicação, enraizada na epistemologia ricoeuriana, acerca dessa fusão é a consequência para entendermos que o sentido referente está sempre vinculado ao nosso pertencimento a uma cultura midiática que já se encontra inserida no nosso olhar para os objetos de pesquisa. Portanto, nossa epistemologia da imagem é uma proposta inicial para a área da Comunicação investigar, metodologicamente, o que alicerça a visão e o trabalho do comunicólogo sobre esta ou aquela imagem-objeto.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Relógio D Água, 1991

CAMPOS, ALAN. A historicidade como memória reforçada no ato comunicacional. **Lumina**. v. 15 n. 2, p. (8-21), Agosto, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/issue/view/1575. Acesso em 04/02/2022

GADAMER, Hans-Georg. **O Problema da Consciência Histórica.** Rio de Janeiro: editora fgv, 2003

_____. **Verdade e Método I –** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. São Paulo: Editora Vozes,2018

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica.** São Paulo: Parábola Editorial, 2012

_____. **Paul Ricoeur.** São Paulo: Edições Loyola, 2015

HAN, Byung-Chul. **No enxame –** perspectivas do digital. São

Paulo: Editora Vozes, 2019
HEIDEGGER, Martin. **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica –** mundo-finitude-solidão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015
_____. **Ser e Tempo.** São Paulo: Editora Vozes, 2018
JUNIOR, Baitello Norval. **A Era da Iconofagia –** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
RICOEUR, Paul **Escritos e Conferências 2 –** hermenêutica. São Paulo: Edições Loyola, 2011a
_____. **Hermeneutics and the Human Sciences –** essays on language, action and interpretation. UK: Cambridge University Press, 2016a
_____. **Hermenêutica e Ideologias.** São Paulo: Editora Vozes, 2011b
_____. **Teoria da Interpretação –** o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2016b

FOTOJORNALISMO E INOVAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS ESPECIAIS MULTIMÍDIA PRODUZIDOS ENTRE OS ANOS 2010 E 2017 PELOS PORTAIS JC ONLINE (PE) E DIÁRIO DE PERNAMBUCO ONLINE (PE)

Por
João Guilherme de Melo Peixoto
Danyllo Feliciano da Silva
Lidiane Pereira Farias de Mota
Johnatta Vitor Silva Marinho
Rosália Cristina de França

1 INTRODUÇÃO

Transição digital, convergência midiática, protocolos tecnológicos transformadores e disruptivos. Tais termos fazem parte do vocabulário de todos aqueles profissionais da seara midiática que buscam, incansavelmente, sintetizar e categorizar os câmbios vivenciados pela indústria jornalística nas últimas décadas. Pode-se dizer que o desenvolvimento das cadeias de criação, circulação, consumo e financiamento de conteúdo para o setor passa por reconfigurações que representam a própria transformação da sociedade.

Segundo Castells (2001), a criação de novos conhecimentos na ciência, tecnologia e administração, atrelada à disponibilidade de profissionais de alto nível de educação como também a existência

de empresários capazes e com disposição para assumir os riscos de transformar projetos inovadores em desempenho empresarial (LONGHI, 2017, p. 22) representam fatores os quais apontam para um contexto de transição pós-digital (ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2012). Se no final do século XX uma das preocupações mais evidentes para o universo jornalístico residia no fato de construir uma estratégia sólida e financeiramente viável de ¨passagem¨ para o digital (SILVA JUNIOR, 2012; QUINN, 2005; SALAVERRÍA et al., 2008), hoje os desafios são outros. E não são poucos.

Ao analisar, por exemplo, as dinâmicas operacionais relacionadas à prática jornalística contemporânea, pode-se observar que novos protocolos associados à inovação no desenvolvimento de produtos, processos, como também nas práticas de gestão de pessoas e de conteúdo incorporam características salutares para a compreensão dessa atividade em mutação. Em outras palavras: novos formatos de produção, distribuição/circulação, consumo e financiamento ¨oxigenam¨ os atuais modelos vigentes de desenvolvimento da atividade jornalística. Ademais, para Spinelli (2017, p. 66), as empresas informativas e os produtores de informação se confrontam com as transformações do ecossistema midiático e precisam gerar processos criativos e inovadores para sustentar um jornalismo que tenha valor para a sociedade.

Dessa forma, pode-se atentar que tais rearranjos na atividade jornalística nas sociedades contemporâneas, no que se refere à cadeia de criação, têm por objetivo, por exemplo, aproximar os processos de produção de conteúdo de novos formatos narrativos os quais procurem impactar a audiência por meio do uso de recursos cada vez mais complexos no que diz respeito tanto ao formato como ao material projetado.

Destaca-se também que as mudanças implementadas nas redações jornalísticas afetam diretamente o universo de criação de material visual noticioso. A produção fotojornalística, desde a in-

corporação das tecnologias digitais de construção, edição e disponibilização de imagens para o público, no final do século passado, passa por transições de status que remodelam o ofício (GARCÍA, 2017; ARRIAGA SILVA, 2017; KLEIN-AVRAHAM et al., 2016; SILVA JÚNIOR, 2012; MÄENPÄÄ, 2014).

A velocidade proporcionada pelo surgimento e desenvolvimento da conexão de banda larga permitiu aos desenvolvedores de conteúdo explorar ao máximo recursos multimidiáticos, os quais apontam para uma maior justaposição entre texto, imagem, som, vídeo e outros elementos narrativos (LONGHI, 2010). O resultado dessa investida pode ser observado em coberturas especiais realizadas por veículos de comunicação que buscam utilizar os recursos proporcionados pela web de forma mais interativa, participativa e dinâmica.

A equação aponta para cenários interessantes: novos suportes, novas ferramentas de visualização e disseminação de informação, outros formatos de construção narrativa. Hoje, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias da comunicação atrelados à cultura da convergência (JENKINS, 2006) constatam-se alterações nos aspectos relacionados ao consumo de imagens em ambiente de rede e, consequentemente, modificações na cadeia produtiva do jornalismo.

Mudanças no ambiente redacional também resultaram em reconfigurações nas habilidades necessárias para o (bom) desenrolar da profissão. Um dos fatores mais recorrentes quando se analisam as mudanças nas dinâmicas produtivas do fotojornalismo é observar a infinidade de competências que esses profissionais precisam absorver nas últimas décadas. Para Garcia (2017, p. 18)

> Los cambios producidos en las redacciones periodísticas, donde tradicionalmente el fotoperiodista tenía la exclusividad de la imagen informativa (Domènech et al., 2013), perfilan nuevas rutinas y relaciones

> con los públicos, provocando la redefinición del oficio del fotoperiodista (Allan y Patrick, 2013). Además, la expansión de la tecnología móvil y la disminución de los costes de los equipos fotográficos permiten que cualquier ciudadano se transforme potencialmente en un creador de imágenes, generando conflictos a los profesionales en el valor de sus imágenes (GARCÍA, 2017, p. 18).

Surge, pois, o questionamento: que características inovadoras podem ser identificadas nas dinâmicas contemporâneas de criação de conteúdo fotojornalístico no cenário pernambucano? O presente artigo apresenta uma análise de conteúdo dos produtos multimidiáticos desenvolvidos entre os anos 2010 e 2017 pelos portais de notícia Jc Online e Diário de Pernambuco. Vale destacar que este artigo integra uma pesquisa mais ampla intutulada "Mapeamento da inovação no Fotojornalismo pernambucano", que tem como objetivo analisar e categorizar a produção multimidiática desenvolvida no estado entre os anos 2010 e 2021.

2 INOVAÇÃO E JORNALISMO

A procura por inovação no universo jornalístico pode ser apontada como um dos desafios mais impactantes das duas últimas décadas para a profissão (FRANCISCATO, 2010; CARVAJAL PRIETO, 2014; JARVIS, 2015). A "introdução de novidades ou a alteração do que já estava estabelecido, com novas combinações", como aponta Schumpeter (1961, p. 75), ou, a incorporação de um "pacote de atributos muito diferente daquele que os clientes tradicionais historicamente valorizam", como afirma Christensen (1997; 2003), permitem refletir sobre os caminhos pelos quais as empresas de mídia

vem buscando desenvolver soluções para o setor. Novos desafios exigem, acima de tudo, novas formas de enxergar os problemas.

Ademais, apresentar ao público consumidor/leitor/usuário produtos e serviços jornalísticos os quais despertem o interesse e a "disponibilidade" para o consumo destes afeta diretamente nos formatos de construção narrativa, de encadeamento dos processos de interação com o conteúdo, além da própria relação de custo e financiamento para concepção destes novos projetos.

Pode-se destacar que um dos principais fatores que precisam ser analisados quando se vislumbra compreender como a inovação "ataca" (ou reconfigura) as diversas cadeias de desenvolvimento do jornalismo contemporâneo é a inovação tecnológica. Entretanto, aqui vale a ressalva: ela é uma característica de ampla relevância, mas não é a única. Atribuir à tecnologia e as suas nuances todo o resultado de uma gama de processos os quais envolvem desenvolvimento gerencial, mercadológico e social é observar o fenômeno por lentes deveras míopes (CARVAJAL PRIETO, 2014). Segundo Franciscato (2010):

> A inovação tecnológica indica, pelo termo, uma vinculação a procedimentos que envolvem geração ou aplicação de tecnologias no jornalismo. O desenvolvimento tecnológico por que tem passado as indústrias da mídia e, particularmente, o jornalismo, tem se acentuado nos últimos anos, tanto pelo processo de digitalização das ferramentas e conteúdos quanto pela conexão e disponibilização de produtos por redes telemáticas (FRANCISCATO, 2010, p. 12).

Visto isso e, ainda segundo Franciscato (2010, p. 15), a inovação tecnológica permite que condições sejam criadas para o desenvolvimento de: produtos jornalísticos de melhor qualidade, como

também benefícios sociais da aplicação da tecnologia e uma maior interação entre a sociedade e as organizações jornalísticas. Destaca-se aqui o desenvolvimento de produtos jornalísticos, visto que, como se observa no Manual de Oslo (OECD, 2006, p. 57), uma das principais referências para o estabelecimento de diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação, tal desenvolvimento apresenta-se por meio de melhoramentos em aspectos de ordem técnica, de componentes e materiais, softwares ou através de alguma facilidade de uso ou outra característica funcional.

Em resumo: uma equação que, como apontado acima, não se fundamenta exclusivamente na adoção de novos protocolos tecnológicos digitais, mas sim no intenso diálogo entre os atores que fazem parte das cadeias de criação, circulação e consumo de informação.

> Os jornalistas agora têm acesso a muito mais informações do que antes, como resultado de tudo, desde o movimento de transparência até a disseminação de redes de sensores. Eles têm novas ferramentas para criar formas visuais e interativas de explicação. Eles têm maneiras muito mais variadas de alcançar o público - a onipresença da pesquisa, o surgimento de fontes semelhantes ao fluxo (a linha do tempo do Facebook, todo o Twitter), o wiki como um formato para incorporar novas informações. Todos esses desenvolvimentos expandiram como o público pode obter e processar as notícias[1]

1 Traduçao livre para: ¨Journalists now have access to far more information than previously, as a result of everything from the transparency movement to the spread of sensor networks. They have new tools for creating visual and interactive forms of explanation. They have far more varied ways for their work to reach the public—the ubiquity of search, the rise of stream-like sources (Facebook's timeline, all of Twitter), the wiki as a format for incorporating new

(ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2012, p. 14).

2.1 INOVAÇÃO E FOTOJORNALISMO

Ainda sobre a temática inovação no universo midiático, ao observar especificamente o cenário fotojornalístico contemporâneo, destaca-se que tais alterações já especificadas evidenciam uma transformação no próprio status da fotografia de imprensa. Ao afastar-se dos padrões característicos que envolviam as rotinas concernentes às dimensões técnica, estética e deontológica do que pode ser categorizado como "Fotojornalismo 1.0 (PEIXOTO, 2016), a atividade sinaliza para um conjunto de processos que indicam novas fronteiras e outros desafios. Pode-se afirmar que um conjunto de atributos indica o surgimento de rotinas de produção, edição e circulação vinculadas à interpretação, tradução e transdução da realidade.

E o que caracteriza essa nova condição para o cenário fotojornalístico? Enfatizam-se aqui os trabalhos desenvolvidos por Ritchin (2009) e Fontcuberta (1997; 2010; 2011), os quais diagnosticaram uma tentativa de conceituação desse novo "fenômeno". Em Ritchin (2009), analisa-se uma perspectiva que assinala para algumas mudanças em um padrão de produção de informação visual.

De acordo com o autor, a fotografia digital estaria conectada aos seus espectadores por meio de atributos associados muito mais a valores afetivos e de subjetividade que a processos materiais e tecnológicos. Para o autor, afetividade, interatividade, e uma ideia de *continually updated* teriam inaugurado para a fotografia um panorama complexo e ainda pouco explorado.

Ainda de acordo com Ritchin (2009), de acordo com as condi-

information. All these developments have expanded how the public can get and process the news¨.

ções destacadas acima, o estatuto dessa nova imagem contemporânea poderia ser identificado por meio do conceito de *Hiperphotography*:

> Finalmente, a relação da fotografia digital com o espaço, o tempo, com a luz, a autoria, com outros meios de comunicação social irá deixar claro que ela representa uma abordagem essencialmente diferente da fotografia analógica. Também ficará claro que, em grande medida, essa conjunto emergente de estratégias estará para sempre conectado a outros como um componente de uma rede interativa em ligação com uma metamedia maior. Este novo paradigma, que ainda tem que emergir plenamente, pode ser chamado de Hiperphotography[2] (RITCHIN, 2009, p. 141).

Dentre as características direcionadas ao conceito de *hyperphotography*, podem ser destacados dois grandes eixos:

> a) Construção de produtos midiáticos associados à fotografia e ao fotojornalismo os quais se aproximassem de novos formatos de circulação de conteúdo, esses conectados à participação do usuário.
>
> b) Elaboração de narrativas visuais com ênfase no sujeito, uma proposta ali-

2 Tradução livre para: "Eventually, digital photography's relationship to space, to time, to light, to autorship, to other media will make it clear that it represents an essentially different approach than does analog photography. It will also become clear that to a large extent this emerging cluster of strategies will be forever linked with others as a component in the interactive, networked interplay of a larger metamedia. This new paradigm, which has yet to fully emerge, can be called hiperphotography". (RITCHIN, 2009, p. 141).

> nhada com os novos modelos de construção de *storytelling* vistos acima.

Já no que se relaciona à contribuição de Fontcuberta (1997; 2010; 2011), o modelo proposto pelo autor também advoga no sentido de aproximar o desenvolvimento da fotografia digital não apenas das mudanças de ordem tecnológica, mas também dos processos de reconfiguração das esferas das rotinas e protocolos canalizados para a prática dessa atividade. A *Pós-fotografia*, conceito que resume tal perspectiva, foi assim definido:

> (...) hoje a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da própria imagem. Esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, *webcams* e dispositivos de vigilância. Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver. Já nos anos sessenta, Marshall McLuhan profetizou o papel preponderante dos *mass media* e propôs a iconosfera como modelo de aldeia global. A diferença é que na atualidade culminamos num processo de secularização da experiência visual: a imagem deixa de ser domínio de magos, artistas, especialistas ou profissionais a serviço de poderes centralizados. Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma forma natural de relacio-

> nar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal[3] (FONTCUBERTA, 2011, *online*).

Ressalta-se aqui que a incorporação dessas novas características nas cadeias de criação, circulação e consumo de conteúdo visual pode ser percebida não somente por meio da entrada nas redações de novos artefatos e tecnologias destinadas a capturar e processar informação, mas também por transformações de natureza mais complexa, a saber.

O processo de digitalização da atividade representa o primeiro ponto relevante para compreender esse movimento de transição de status do fotojornalismo (PEIXOTO, 2016), o qual teve início nos anos 90 do século XX. De acordo com Silva Júnior (2012, p. 35-43), tal reconfiguração pode ser dividida em três períodos: a fase pré-adaptativa, que se caracterizou por uma "coexistência de sistemas de imagem e rotinas baseados numa interoperabilidade entre o digital e a analógico" (p. 35); a fase adaptativa, a qual se desenvolve no sentido de "total eliminação de dispositivos de ordem analógica; o desaparecimento do filme como suporte de captação

3 Tradução livre para: "(...) hoy la urgencia de la imagen por existir prevalece sobre las cualidades mismas de la imagen. Esa pulsión garantiza una masificación sin precedentes, una polución icónica que por un lado viene implementada por el desarrollo de nuevos dispositivos de captación visual y por otro por la ingente proliferación de cámaras – ya sea como aparatos autónomos o incorporadas a teléfonos móviles, webcams y artilugios de vigilancia. Esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. Ya en los años sesenta Marshall McLuhan vaticinó el papel preponderante de los mass media y propuso la iconosfera como modelo de aldea global. La diferencia es que en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal". (FONTCUBERTA, 2011, online)

e do fim da fotografia em papel nas editorias de fotografia" (p. 36); e, por fim, a terceira fase, assim descrita pelo autor:

> A terceira etapa, a denominamos de convergente. Em que pese que não exista uma definição única sobre o conceito (SALAVERRÍA, 2010, p.43), adotamos dois prismas principais: o primeiro, presente nas dinâmicas internas da redação que pressupõe a justaposição empresarial (fusão de empresas, por exemplo); tecnológica (adoção de dispositivos capazes de lidar com multitarefas); de plataformas (produzir um mesmo núcleo de conteúdo para vários meios); e profissional (o fotógrafo, no caso, tem capacidade de atuar com outras competências). O segundo prisma seria de ordem cultural, onde a cadeia de produção é concebida como um processo que afeta tanto o modo de produção do conteúdo como o seu consequente consumo (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 37).

O segundo ponto a ser observado diz respeito aos câmbios no perfil profissional dos atores envolvidos diretamente com a atividade fotojornalística nas redações (ARRIAGA SILVA, 2017; FABREGAT et al., 2017; KLEIN-AVRAHAM et al., 2016; MÄENPÄÄ, 2014).

Se antes os responsáveis pelo trabalho acumulavam competências de ordem estritamente "visual" (técnica e linguagem fotográfica, edição e tratamento de imagens), hoje, há uma forte necessidade de incorporação de um perfil multitarefa, que transparece em atividades pouco convencionais até pouco tempo atrás: captação, produção, edição e pós produção de material em vídeo, técnicas de arquivamento digital, piloto de *drone*...

Por fim, o terceiro ponto destaca as mudanças específicas nas rotinas de criação voltadas ao desenvolvimento de narrativas visuais jornalísticas. Com o surgimento de modelos de construção de conteúdo noticioso cada vez mais complexos em ambiente multimidiático (LONGHI, 2011), a função da imagem no contexto informacional acaba por complexificar-se significativamente. Se antes, nos espaços reservados à fotografia de imprensa em jornais e revistas, se fazia necessário levar em conta tal fator para o ajuste da relação produção/circulação do material clicado, hoje, com os recursos digitais disponíveis, é possível explorar de novas maneiras essa equação.

> En el periódico digital, la imagen fotográfica no se limita a ser un elemento relacionado con la página donde se publica y la trama hipertextual a la que pueda pertenecer. También es parte constitutiva esencial de productos o formatos dotados de autonomía estructural y semántica, resultantes de la agregación de las fotografías con otros elementos de naturaleza visual, textual, sonora o videográfica, todos ellos tejidos en una unidad sintáctica o "paquete" individual donde son susceptibles de complementarse mutuamente, llegando a construir una historia o narrativa (LÓPEZ-DEL-RAMO, 2016, p. 66).

Assim, destaca-se que um dos modelos de construção narrativa mais reconhecidos e ainda hoje ¨praticados¨ nas redações é o Especial Multimídia. De acordo com Longhi (2010), ele constitui-se por um ¨formato de linguagem multimídia convergente, integrando gêneros como a entrevista, o documentário, a infografia, a opinião, a crítica, a pesquisa, dentre outros, num único pacote de informação, interativo e multilinear". (p. 150).

Já a Grande Reportagem Multimídia, uma evolução do modelo apresentado acima (Especial Multimídia), utiliza recursos mais sofisticados no que diz respeito ao aproveitamento de novas funcionalidades advindas das mudanças na Web e a utilização de novos protocolos.

> Observa-se uma consolidação da grande reportagem nos meios digitais, em parte devido ao desenvolvimento e estabelecimento do ambiente HTML5 e do CSS3 dentre outras ferramentas de produção e apresentação de conteúdos na World Wide Web. De outra parte, constata-se uma aposta no que tem sido definido como jornalismo long-form e na narrativa mais verticalizada, o que leva à discussão sobre novos padrões narrativos textuais e a qualidade jornalística desses produtos (LONGHI, 2014, p. 898).

E com toda essa refuncionalização do jornalismo em um ambiente multimidiático, novos formatos narrativos que procuram integrar a fotografia de imprensa aos demais elementos que compõem esse cenário também podem ser identificados. Eles tem por objetivo apresentar uma espécie de ¨reação¨ da atividade perante as transformações tecnológicas, de gestão e sociais processadas pelo ambiente jornalístico.

Pode-se definir o *Slideshow* (também chamado ¨Fotogaleria¨ ou *Fotogalería*) como um dos primeiros modelos que buscaram realizar essa interlocução entre os formatos de produção textual e fotográfico/fotojornalístico. Para Kolodzy (2006) e López-del-Ramo (2016), tal formato incorpora elementos de hipertextualidade e interatividade. Inicialmente, composto por imagens dispostas em sequência com a possibilidade (ou não) de interação do usu-

ário, esse modelo permite a montagem de complexas narrativas jornalísticas.

Já as *Picture Stories* (ou *Fotohistórias)*, produções ainda mais complexas no que concerne ao uso de recursos tecnológicos, visuais e narrativos, são assim descritas por Lopez-del-Ramo (2016):

> Las fotohistorias se abren a menudo con una página de presentación a partir de la cual, bien automáticamente o con un clic del lector, comienza el flujo de imágenes en secuencia lineal fija. También es frecuente que posean una página o imagen de cierre, al modo de los créditos cinematográficos, recordando la estructura clásica de inicio, desarrollo y fin. Las fotos se presentan en tamaño grande, están acompañadas de sonido semánticamente articulado con la imagen visible en cada momento y adquieren mayor realce gracias a un contexto gráfico (fondos, tipografía...) que refuerza el mensaje connotativo. Es decir, las fotohistorias apuntan hacia la creación de lo que se ha denominado como ambiente inmersivo, en referencia a su capacidad de establecer un clima emocional en el que se sumerge el lector (LÓPEZ-DEL-RAMO, 2016, p. 68).

Destaca-se também que a presença de fotojornalistas em dinâmicas de produção audiovisual pode ser considerada uma mudança significativa na cadeia de criação de conteúdo visual. Ademais, novos formatos de captura de imagem, como o uso de *drones*, a produção de imagens em 360 graus e o uso de realidade virtual e/ou aumentada em projetos mais ambiciosos por parte de grandes

players globais de produção de notícias (como o *NY Times*, *Washington Post* e a Folha de São Paulo) também pode ser destacado aqui. Como mencionado anteriormente, o investimento e o desenvolvimento de laboratórios de inovação e cocriação nas redações vem alterando gradativamente a incorporação desses novos produtos tanto na cadeia de produção de material jornalístico como também nas searas de circulação e consumo.

3. MATERIAIS E MÉTODOS

O estudo aqui apresentado pode ser categorizado, quanto a abordagem, como uma pesquisa qualitativa descritiva. Já no que se refere aos procedimentos/métodos de análise os quais serão utilizados, optou-se pela Análise de Conteúdo (AC). Segundo Bardin (2011), tal processo pode ser compreendido como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens.

Destaca-se que, para a realização de uma pesquisa pautada nas dinâmicas próprias à análise de conteúdo deve-se, a priori, delimitar qual corpus será utilizado. Optou-se por enfatizar a produção classificada como "especial multimídia" e "grande reportagem multimídia" (LONGHI, 2014) desenvolvida em Pernambuco durante a segunda década do século XXI (2010 – 2017) pelos dois mais antigos veículos de comunicação: Sistema Jornal do Commercio de Comunicação (portal NE 10) e Diário de Pernambuco.

Visto isso, e com base nos procedimentos necessários à aplicação das técnicas de análise de conteúdo (BARDIN, 2011), a primeira etapa das estratégias de ação da pesquisa constituiu na realização do levantamento bibliográfico atrelado à exploração do material coletado. Sobre esse levantamento, destaca-se que durante uma primeira investida sobre os "espaços" descritos como "especiais"

pelos veículos de comunicação escolhidos, foram coletados 284 produtos. Destes, 159 apresentavam acesso sem nenhum tipo de impedimento técnico (link fora do ar, página inexiste, etc).

Para a segunda etapa, o objetivo consistiu em realizar a seleção das unidades de análise/registro (BARDIN, 2011), essenciais para o processo de categorização. No estudo proposto, foram levadas em consideração características e conceitos-chaves dos campos da fotografia, do fotojornalismo, da inovação e da criatividade.

A terceira etapa representou a realização da categorização propriamente dita. Aqui, o objetivo resultou em condensar o conteúdo sistematizado de maneira a apontar as conexões entre os aspectos/unidades de análise levantadas na fase anterior. Por fim, a quarta fase da pesquisa representou o momento das inferências e interpretações dos resultados advindos do processo de categorização

Visto os processos de estruturação da análise de conteúdo, para o desenvolvimento da pesquisa foram realizados dois protocolos iniciais: o primeiro diz respeito à construção de uma ficha de análise (Figura 1) a qual buscou contemplar aspectos os quais buscavam aprofundar as relações entre inovação, fotojornalismo e produção local de conteúdo multimidiático. Após esta operação, o segundo passo consistiu em dividir em uma tabela o material que seria analisado por ano de publicação, facilitando assim a organização dos resultados.

Ademais, antes de apresentarmos os resultados decorrentes da análise dos produtos multimidiáticos selecionados como amostra deste trabalho, vale destacar que, em decorrência de problemas técnicos nos links de acesso aos conteúdos disponibilizados pelos sites do Sistema Jornal do Commercio de Comunicação e Diário de Pernambuco, não foi possível acessar os especiais multimídia dos anos 2009, 2010 e 2011, os quais faziam parte do escopo dessa pesquisa.

FICHA DE ANÁLISE DE CONTEÚDO - ESPECIAIS MULTIMÍDIA	
1. Uso de tecnologias inovadoras para criação de conteúdo visual	**2. Perfis profissionais identificados na cadeia de criação de conteúdo visual / fotojornalístico**
Resumo: quanto mais tecnologias identificadas, mais protocolos de inovação na captação das imagens são ativados.	**Resumo:** Quanto mais profissionais com distintas habilidades estão identificados na equipe do projeto, mais protocolos de ativação de inovação são ativados.
Qual/Quais da(s) tecnologia(s) de captação de imagens fotográficas/fotojornalísticas pode(m) ser identificada(s) nos produtos analisados? a. Uso de Drone b. Fotografia 360 graus c. Realidade Virtual d. Realidade Aumentada e. Realidade Mista	Quais habilidades/áreas de atuação podem ser identificadas na equipe responsável pelo projeto? a. Reportagem Fotográfica/Fotojornalismo b. Edição Fotográfica c. Edição de vídeo d. Edição de Som (Sound Design) e. Programador f. Design Gráfico g. Motion Design h. UX Design
3. Formatos narrativos fotojornalísticos adotados	**4. Integração com demais linguagens utilizadas no projeto**
Resumo: quanto mais formatos o projeto adota, mais protocolos de ativação de inovação são ativados.	**Resumo**: Quanto mais conexões com outras linguagens adotadas pelo projeto, mais protocolos de ativação de inovação são ativados.
Que formatos (áudio) visuais narrativos podem ser observados no projeto em análise? a. Galeria Fotográfica b. Picture Stories c. SlideShow d. Audio Slideshow e. Fotos 360 graus f. Vídeos g. Vídeos imersivos	a. Texto (legendas, títulos, etc) b. Vídeos c. Ilustração d. Som e. Infografia f. Elementos de design/Web design

Figura 01: Ficha de Análise de Conteúdo – Especiais Multimídia. Fonte: Autores

4. ANÁLISES E DISCUSSÃO

Para o ano de 2012, percebemos que a internet estava crescendo a cada dia mais e suas inovações para época eram de grandes proporções. Um formato que estava crescendo nos portais de notícia eram as galerias, um conjunto de imagens onde você tinha a possibilidade de passar e conferir mais fotos, isso também lhe possibilita separar as fotos por galeria, um exemplo: cada temática em uma galeria diferente trazendo uma separação e assim não confundindo o leitor. Alguns tinham ilustrações, onde ela poderia representar fotos, textos, dando sentido a algum ato e sendo uma representação de imagem.

Existiam o modo de você incorporar um vídeo do YouTube na

sua página que era reproduzido no próprio site sem precisar ser redirecionado para o YouTube. Animações, alguns mais inovadores tinham como funcionalidade algum grau de responsividade ao passar o mouse por elas, trazendo interação com o público.

Já para o ano de 2013, percebe-se padrões de escolhas na distribuição de conteúdos multimídia referentes ao nível de inovação e adaptação ao *webjornalismo*. As matérias com pouca integração de elementos midiáticos inovadores são caracterizadas por páginas com layout simples, frequentes no jornalismo tradicional. Predominam narrativas com destaque ao texto, acompanhado por uma única foto ao topo da matéria, cumprindo a função de "ilustrar" o que se relata no texto, ou o tema da matéria. Estão ausentes quaisquer elementos de interatividade ou imersão midiática, que poderiam possivelmente gerar um maior engajamento com a audiência.

Já os especiais com moderada integração de elementos midiáticos inovadores são caracterizados por páginas que, ainda que simples, contam com algum desenvolvimento de *web design*. Percebe-se a presença de ilustrações, fotos, paletas de cores, e outros elementos do design que possibilitam uma mais coerente relação entre a página e a matéria, otimizando assim a experiência da audiência. As fotos estão presentes em maior quantidade e com um maior destaque, frequentemente compiladas numa galeria. Percebe-se também a presença de infográficos, mapas, e vídeos, possibilitando enfim que o leitor experiencie uma narrativa mais completa, com elementos visuais em associação ao texto. Em síntese, fica clara uma busca inicial pela experimentação e criatividade, e um primeiro investimento na otimização da distribuição midiática no ambiente digital.

Por fim, matérias com maior integração de elementos midiáticos inovadores apresentam uma mais completa integração entre elementos visuais, onde percebe-se diversos e mais sofisticados elementos de design interativo e imersivo. As fotos tomam uma

maior proporção e posição de protagonismo. Continuam presentes os vídeos, infográficos, mapas, e galerias de fotos e vídeos, todos com potencial interativo e igualmente inseridos na narrativa formada pela matéria, conduzindo a experiência do leitor. O que representa um investimento inicial na renovação do jornalismo (e consequentemente fotojornalismo).

Os anos de 2014 e 2015 marcam algumas transições importantes sobre a integração de perfis profissionais e uso de tecnologias inovadoras para construção de conteúdo visual. Em 2014, evidencia-se a primeira "divisão" entre as competências de *design* e programação. Já em 2015, o uso de soluções em geolocalização e também a presença do perfil do *front end* é indentificado. Já nos especiais relativos ao ano de 2016, é possível perceber uma grande quantidade de produção audiovisual nos portais e websites dos veículos de comunicação pernambucanos, a produção audiovisual documental se incorpora fortemente ao dia a dia dos fotojornalistas pernambucanos.

Por fim, em relação ao ano de 2017, no que diz respeito à característica inovadora sobre o uso de tecnologias para a criação de conteúdo visual, analisa-se a presença de tecnologia para captação de imagens fotográficas do tipo: fotografia 360°, uso de *drone*, realidade virtual, aumentada e mista

No tocante aos perfis profissionais identificados percebem-se as áreas de atuação e quem são todos os profissionais que trabalharam nos respectivos projetos, podendo ser reportagem fotográfica/fotojornalística, edição fotográfica, de vídeo, de som, programador, design gráfico, *motion design* e UX design.

Sobre os formatos audiovisuais narrativos adotados, observa-se a presença de galeria de fotos, *picture stories*, slide show, áudio slide show, fotos 360°, vídeos e vídeos imersivos. Já sobre a integração de diversas linguagens quando se tem a presença de texto, vídeos, ilustrações, som, infografias e elementos de design/web design mais protocolos de inovação são ativados

Diante disto, nos 27 produtos analisados encontramos a presença das quatro características acima descritas. Somente em 02 matérias identificamos a presença das 04 características na mesma reportagem, ambas as reportagens do jornal do comércio de 2017 que saíram no caderno especial JC Online. Notamos a presença de diversificados perfis profissionais, em 23 das matérias pesquisadas. Encontramos em 25 matérias o uso de textos, vídeos, ilustração, som, infográficos e elementos de design/web design, significa que quase a totalidade das matérias, 92,6% usaram conexões com outras linguagens. Por outro lado, em apenas 04 matérias notamos a utilização de tecnologias multimídias para a captação de imagens, o que nos leva a apontar alguns motivos para que somente 14,8% dos produtos analisados usem essas tecnologias, são eles: a necessidade de possuir os equipamentos como *drones* e para fazer realidade virtual, aumentada e mista, bem como, pessoal capacitado para operar os equipamentos.

5. CONCLUSÕES

O universo da fotografia de imprensa encontra-se em estado de reconfiguração e esse processo conecta-se de forma relevante com o desenvolvimento das tecnologias digitais. Os eixos de criação, circulação, consumo e (por que não?) financiamento de conteúdo atravessam transições de status que exigem atenção. É preciso estar alerta aos processos, aos mecanismos que nos permitem dialogar com esse universo polissêmico, expansivo, plural.

E se os desafios atrelados às dinâmicas operacionais da prática jornalística contemporânea exigem do ecossistema fotojornalístico aspectos voltados, principalmente, à integração de saberes e linguagens, pode-se afirmar que, de forma progressiva, os projetos executados com foco em uma abordagem inovadora (no sentido mais amplo do termo) primam por compreender os novos

protocolos de visualidade dos nossos tempos. Tal compreensão resulta na utilização de soluções tecnológicas que permitam expandir as possibilidades de apresentação de histórias com destacado interesse público.

Dito isso, o primeiro fator a ser evidenciado da aproximação entre as searas da inovação e do fotojornalismo (se é que vamos poder chamá-lo assim daqui a alguns anos...) é o próprio protagonismo da imagem. Independentemente dos recursos tecnológicos utilizados na concepção de especiais multimídia e de grandes reportagens multimídia (entre outros formatos de circulação de conteúdo), observa-se que existe uma intensa preocupação em explorar a linguagem visual de forma ativa. Tal fator contribui para que a fotografia de imprensa absorva um protagonismo nas etapas de planejamento e produção dos conteúdos, sem uma dependência direta da plataforma e dos recursos tecnológicos a serem utilizados.

Também é preciso enfatizar o processo de integração de perfis profissionais para a consolidação de projetos, nos quais a criatividade e a cocriação mostram-se ativamente presentes. Diferentemente do que se costuma observar nas tradicionais rotinas de trabalho das editorias de fotografia, alguns projetos aqui analisados demonstram maturidade na interlocução de recursos humanos e tecnológicos. Ademais, espera-se que, ao final da pesquisa, os dados obtidos a partir dessa primeira análise aqui apresentada (com foco mais introdutório, para reconhecer os contextos como um todo) sejam ampliados a fim de gerar resultados mais completos.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. El Fotoperiodismo. Paris: Nathan Université, 2000

BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

CAPRINO, Mônica (org.). Comunicação e Inovação. São Paulo: Paulus, 2008.

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em rede – A era da informação: economia, sociedade e cultura (vol. 1). São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. Inovações tecnológicas e transformações no jornalismo com as redes digitais. Geintec, São Cristóvão, v. 4, n. 4, p.1329-1339, jan. 2014.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. Uma proposta de incorporação dos estudos sobre inovação nas pesquisas em jornalismo. Estudos em Jornalismo e Mídia, Santa Catarina, v. 7, n. 1, p.8-18, jun. 2010.

GARCÍA, Virginia Guerrero. El panorama actual de la profesión del fotoperiodista en el entorno digital 2.0. Adcomunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación En Comunicación, [s.l.], n. 13, p.67-81, 2017. Universitat Jaume I. http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.5.

HADLAND, Adrian; LAMBERT, Paul; CAMPBELL, David. The Future of Professional Photojournalism. Journalism Practice, [s.l.], v. 10, n. 7, p.820-832, abr. 2016. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/17512786.2016.1163236.

KLEIN-AVRAHAM, Inbal; REICH, Zvi. Out of the frame: A longitudinal perspective on digitization and professional photojournalism. New Media & Society, [s.l.], v. 18, n. 3, p.429-446, 31 jul. 2014. SAGE Publications. http://dx.doi.org/10.1177/1461444814545289.

LONGHI, Raquel Ritter; FLORES, Ana Marta M.. Narrativas

webjornalísticas como elemento de inovação: casos de Al Jazeera. Folha de S. Paulo. The Guardian. The New York Times e The Washington Post. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, [s.l.], v. 40, n. 1, p.21-40, abr. 2017. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201712.

LONGHI, Raquel Ritter. Formatos de linguagem no webjornalismo convergente: a fotorreportagem revisitada. São Luis: VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR). Novembro de 2010.

LONGHI, Raquel Ritter. O turning point da grande reportagem multimídia. Revista Famecos. Porto Alegre, Pontifício Universidade Católica, vol.21, n.3, p.897-917, setembro-dezembro de 2014.

LÓPEZ-DEL-RAMO, Joaquín; MONTES-VOZMEDIANO, Manuel. Construcción comunicativa del reportaje infográfico online de calidad. Elementos constitutivos. El Profesional de La Información, [s.l.], v. 27, n. 2, p.322-330, 4 abr. 2018. Ediciones Profesionales de la Informacion SL. http://dx.doi.org/10.3145/epi.2018.mar.10.

LÓPEZ-DEL-RAMO, Joaquín; RECIO, Juan Carlos Marcos. Análisis descriptivo del fotoperiodismo narrativo en los diarios digitales Folha de Sao Paulo y The Guardian. Revista Española de Documentación Científica, [s.l.], v. 40, n. 2, p.173-187, 7 jun. 2017. Departmento de Publicaciones del CSIC. http://dx.doi.org/10.3989/redc.2017.2.1398.

LÓPEZ-DEL-RAMO, Joaquín. Formatos novedosos del fotoperiodismo digital. Propuesta analítica basada en indicadores estructurales, formales y funcionales. Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información, [s.l.], v. 31, n. 73, p.63-89, 23 out. 2017. Universidad Nacional Autonoma de Mexico. http://dx.doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2017.73.57847.

_____. Modelo de análisis de contenido de la

fotografía periodística desde el plano documental e informativo. Registro de la Propiedad Intelectual como obra científica. Número M-001449/2014.

_____. Modelo de análisis estructural de galerías fotográficas como base de contenidos multimedia en prensa digital. Registro de la Propiedad Intelectual como obra científica. Número M-005746/2014.

McADAMS, Mindy. Flashjournalism. How to create multimedia news packages. Burlington, MA, USA: Focal Press/Elsevier, 2005.

MÄENPÄÄ, Jenni. Rethinking Photojournalism: The Changing Work Practices and Professionalism of Photojournalists in the Digital Age. Nordicom Review, [s.l.], v. 35, n. 2, p.91-104, 18 dez. 2014. Walter de Gruyter GmbH. http://dx.doi.org/10.2478/nor-2014-0017.

MORTENSEN, Tara M.; GADE, Peter J.. Does Photojournalism Matter? News Image Content and Presentation in the Middletown (NY) Times Herald-Record Before and After Layoffs of the Photojournalism Staff. Journalism & Mass Communication Quarterly, [s.l.], p.1-21, 16 mar. 2018. SAGE Publications. http://dx.doi.org/10.1177/1077699018760771.

OECD. Manual de Oslo: diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação. Brasília: FINEP,2006.

QUINN, Stephen. Convergent Journalism: The Fundamentals of Multimedia Reporting. New York: Peter Lang Publishing, 2005.

RITCHIN, Fred. After Photography. WW. Norton & Company, 2009.

SALAVERÍA, R.; GARCÍA AVILÉS, J.A.; MASIP, P.. Periodismo Integrado: convergência de medios y reorganización de redacciones. Barcelona: Editorial Sol90, 2008.

SILVA JUNIOR, José Afonso da. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. Discursos Fotograficos, [s.l.], v. 8, n. 12, p.31-52, 16 maio 2012. Universidade Estadual de Londrina. http://dx.doi.org/10.5433/1984-

7939.2012v8n12p31.
SPINELLI, Egle Müller. Tipos de inovação nas empresas informativas e a relevância da dimensão social. Conteporânea, Salvador, v. 15, n. 1, p.64-80, abr. 2017.

HELOÍSA NO PARQUE
UMA NOITE EM 1926

Por Kyrti Ford

"Toto, I've got a feeling we're not in Kansas anymore." [O Mágico de Oz, 1939]

Imagem 1: Cena capturada da película A Filha do Advogado, 1926.

ACONTECEU EM RECIFE

Era uma vez um jovem sergipano nascido em Propiá, no ano de 1906, cujo nome era Jota Soares. Aos 18 anos, conhece Gentil Roiz e Édson Chagas no Bairro do Pina enquanto ambos filmavam *Retribuição.* Roiz e Chagas faziam parte da produtora pernambucana Aurora Filme. Soares se oferece para fazer parte da produção iniciando assim uma carreira que incluiria seu nome na cinematografia pernambucana dos anos 1920. O entusiasmo em fazer cinema contagiara muitos e Soares não estava imune.

O período de produção de filmes silenciosos na década de 1920 fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo é denominado por historiadores de cinema como Ciclos Regionais. Em Pernambuco, a produção que marcou esta época é conhecida como Ciclo do Recife. Este ciclo em particular foi o de maior duração (1922-1931) e que "possui o maior número de filmes produzidos – 13 filmes de enredo e vários documentários" (MIRANDA; RAMOS, 1997, p.124). Édson Chagas chega em Recife de volta do Rio de Janeiro dominado pela eufórica ideia de fazer cinema, porém confronta-se com o problema compartilhado por muitos entusiastas da sétima arte: como fazer filmes sem equipamento ou dinheiro? E aí começa sua parceria com Gentil Roiz que era dono de uma câmera de segunda mão. Ourives de profissão, Chagas, junta-se a Roiz, um gravador, e ambos fundam a Aurora Filme. Em 1923 começam as filmagens de *Retribuição,* película escrita e dirigida por Roiz e fotografada por Chagas. As filmagens duram mais que um ano já que a produção só ocorria nos finais de semana. Pequenas contribuições da equipe e eventuais aluguéis da câmera pagam pela primeira empreitada cinematográfica da dupla. Em torno desses empreendedores vão se juntando jovens das mais variadas ocupações desde jornalistas a comerciários também contagiados com a possibilidade de fazer cinema. Essa mistura de jovialidade e animação pouco a pouco vai superando a inexperiên-

cia e dificuldades técnicas. O primeiro filme da jovem produtora reflete o fascínio de Gentil Roiz por filmes americanos de aventura. *Retribuição*, melodrama que narra a aventura de um casal em busca de um tesouro, estreia em março de 1925. É um sucesso que permanece oito dias em cartaz estimulando o grupo a realizar novas produções. Seguem *Retribuição* outros filmes entre ficções e documentários: *Um ato da humanidade, Jurando Vingar, Aitaré da Praia, Carnaval Pernambucano de 1926, Herói do século XX*. Mas é em *A Filha do Advogado* produção de 1926 que a Aurora Filme marca a cinematografia do período para sempre. Foi realizado com um esmero tão requintado que caracterizaria a película como a superprodução do Ciclo do Recife.

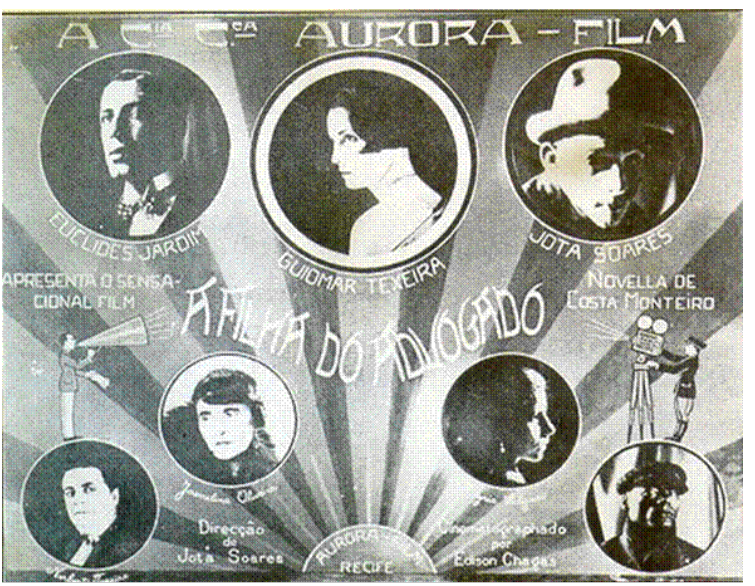


Imagem 2: Cartaz do filme A Filha do Advogado. Produção da Aurora Filme de 1926. Imagem disponível através do recurso de busca de imagens do Google.

JOSÉ DA SILVA SOARES FILHO

Como muitos dos entusiastas do cinema na época do Ciclo do Recife, Jota Soares, seguia uma profissão fora da área. Mesmo inserido na cena cinematográfica recifense da década de 1920 trabalhava como vendedor e como músico, tocava cavaquinho nos blocos carnavalescos e piano nos cabarés da cidade. Nascido José da Silva Soares Filho, foi também operário, soldado e artista de circo. Associado à Aurora Filme escreveu roteiros, interpretou, fotografou e dirigiu. Junto à Edson Chagas, Gentil Roiz e Ary Severo[1] ajudou a definir a cinematografia pernambucana. Era versátil, atributo que dividia com alguns colegas cineastas. Papeis eram intercambiáveis durante as diferentes produções. Em um momento aquele que dirigia em um filme poderia passar aquele que fotografava em outro. Em *A Filha do Advogado,* a direção começa nas mãos de Ary Severo, mas passa para Jota Soares devido a um desentendimento entre Severo e Édson Chagas. Aos 20 anos, Soares toma a direção do longa, além de também atuar no filme. A Aurora Filme eventualmente sucumbe a problemas financeiros finalmente encerrando suas atividades. Apesar de ter sido comercialmente exibido no Rio de Janeiro e São Paulo, a melhor produção da Aurora Filme não impede sua definitiva falência.

HELOISA EMERGE NAS TELAS

Dirigido por Jota Soares e fotografada por Édson Chagas o filme *A Filha do Advogado* narra a história de Heloisa Correia, filha ilegítima do advogado Paulo Aragão, que vai a julgamento após

1 Ary Severo, engenheiro formado que nunca exerceu a profissão tamanha era o fascínio que possuía pela sétima arte. Nascido Luiz de França da Rosa Torreão, criou o nome artístico Ary Severo para desassociar-se das obrigações que o nome da família lhe empunha.

matar o homem que a atacara. O roteiro realizado por Ary Severo foi extraído da novela de Costa Monteiro. O filme foi produzido graças à injeção financeira aplicada pelo então novo proprietário da produtora, um rico comerciante com grande habilidade para promoção de filmes, chamado João Pedrosa da Fonseca. A mocinha da história é interpretada por Guiomar Teixeira que não conheceu a mesma popularidade de Almery Steves, a grande estrela do Ciclo do Recife, que atua como protagonista em quatro películas[2] sendo duas produzidas pela Aurora Filme.

O filme ao mesmo tempo em que indica o auge do Ciclo do Recife já prenuncia seu fim. Atenção e meticulosidade são direcionadas desde o desenvolvimento da narrativa até cenários, figurinos e fotografia. Cenas de movimentação nas ruas, que fazem sobressair o aspecto urbano, são intercaladas com cenas de interiores que mostram ambientes refinados da sociedade abastada. Cenas em trens, bondes elétricos, navios ancorados, carros refinados apontam uma tendência em expor um Recife mais moderno e progressista. Cenas em fazendas ou na praia fazem o contraponto.

Além dos louvores técnicos *A Filha do Advogado* é uma das primeiras películas que colocam à mesa questões como gênero, emancipação e independência femininas. É salutar também ver um personagem negro, na pele de Gerôncio, empregado da fazenda onde vivem Heloisa e a mãe, que não seja um mero alívio cômico. O personagem interpretado por Ferreira Castro é importante para a trama apesar de ser apresentado de forma negativa (o serviçal ganancioso e covarde que por dinheiro aceita facilitar o assédio de Helvécio a Heloisa). "A construção dramática é urdida de tal forma a transformar o jardineiro, [...], no grande vilão da história, [...]." (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011, p. 37). A noiva

2 *Retribuição (1925), Aitaré da Praia, (1925) Destino das Rosas* (1930) e Dança, Amor e Ventura (1927). *Os dois primeiros produzidos pela Aurora Filme.*

de Helvécio Aragão, (interpretado por Jota Soares) filho do advogado Paulo Aragão, que por sua vez é interpretada por Olyria Salgado, é uma personagem que é uma 'bacharella'[3] em direito. A personagem Antonieta Bergamini é além de bem-nascida, uma mulher de profissão. Ainda que a discussão não seja aprofundada, afinal a narrativa segue o tom de drama folhetinesco que era comum a produções da época onde os bons são bons e os maus são maus não deixa de ser relevante que tais aspectos tenham feito parte da trama.

Scenas & Telas

GREMIO FAMILIAR MAGDALENENSE — No theatro desse gremio á rua Manoel Bezerra, na Magdalena, será levada á scena, hoje, a phantasia melodramatica MANCHEIA DE ROSAS, de autoria do sr. Raul do Rego Valença e ornada de 18 numeros de musica original do saudoso sr. Arthur Marques de Oliveira.

Nella tomarão parte as senhoritas Esther Prata, Maria Debora Peixoto, Yatta Mello, Maria das Dores Peixoto, [illegible] Lopes, [illegible] Silva, Laura Almeida, a menina Mariná Silva e os srs. Vicente Cunha, Fausto Lima, Diogenes Fraga, Lourival Fraga e Agostinho Serrano.

— Aos associados servirá de ingresso o recibo da mensalidade de setembro ultimo.

A FILHA DO ADVOGADO — Tem este titulo a nova producção da Companhia Cinematographica "Aurora Film", desta capital.

A filha do advogado que vae ser lançada como o melhor film de enrêdo e da empresa conterranea, será exhibida hoje, ás 9 horas, no "Cinema Royal", em sessão especial para as autoridades e a imprensa.

Imagem 3: Anúncio na seção de classificados da edição de 09 de outubro de 1926 do Diário de Pernambuco. Disponível no acervo digitalizado do jornal.

Imagem 4: Captura de cena do filme A Filha do Advogado (1926) onde aparece o personagem Geôncio interpretado pelo ator Ferreira Castro.

3 Como é indicado na cartela do filme que apresenta a personagem.

HELOISA NO PARQUE

Assisti *A Filha do Advogado* pela primeira vez em 1991. Naquele ano morava em uma minúscula kitchenette na Avenida Manoel Borba. O modestíssimo e quente apartamento era um grande incentivador para que eu explorasse as ruas em seu entorno. Criei o hábito de andar pelo Bairro da Boa Vista explorando seus contornos e lugares peculiares. Em minhas andanças próximas a Praça Maciel Pinheiro não poderia – claro - evitar chegar até as calçadas do Teatro do Parque. Foram raras as vezes que entrei nesta casa de espetáculos. É um equipamento cultural com andanças próprias. Inaugurado em 24 de agosto de 1915, pela Companhia Portuguesa de Operetas e Revistas do Teatro Avenida, de Lisboa, foi construído pelo comerciante português, comendador Bento Luis de Aguiar. Entre obras de restauração e reconfigurações de suas atividades, encarnou momentos como teatro, outros como cinema, foi reinaugurado em 3 de dezembro de 1973 passando aí a ser o primeiro cinema educativo permanente do Brasil. Foi um anúncio de uma exibição de um filme silencioso da época do Ciclo do Recife que me faria entrar outro vez nele.

Nunca tinha ouvido falar no filme até então, mas estava curiosa de ver um filme mudo produzido em Pernambuco. Os preços dos filmes exibidos no Teatro do Parque na época eram acessíveis e as películas por vezes escapavam ao circuito comercial que dominava a cidade. Na noite de exibição de *A Filha do Advogado* cheguei com boa folga e pude apreciar o interior do teatro. Os jardins, as grandes portas que conduziam ao seu interior, as cadeiras de madeira da plateia e as cadeiras de palhinha no mezanino ajudaram a compor o clima. Um piano de parede jazia à esquerda do palco esperando a chegada daquele que iria conduzir a 'trilha sonora' que embalaria o filme.

Quão encantador foi ver um Recife de sessenta e cinco anos antes desfilar pela tela. Difícil foi impedir a mim mesma de esticar o

braço e apontar para tela quando eu reconhecia alguns lugares da cidade. Confesso que detalhes quanto ao esmero da cinematografia da época escaparam-me completamente. Ruas livres de entulhos, céus livres de edifícios, casas com muros que permitiam ver os jardins captaram minha atenção. A simplicidade da trama, o tom de folhetim, os personagens bidimensionais, as expressões caricatas eram em primeira instância irrelevantes. Fiquei a imaginar como teria sido a aventura de produzir este filme ainda quando a mídia era explorada por pouquíssimos. Como seria ir ao cinema naqueles dias? Plateia e primeiros cinéfilos esmeravam-se com suas melhores vestimentas para assistir a uma película? Inestimável ouvir o piano sendo tocado na medida em que o filme se descortinava a minha frente. Hoje eu posso acessá-lo facilmente na Internet. Em verdade, o tenho copiado na íntegra no meu computador pessoal. Uma melodia tocada em piano também segue a gravação. Mas não é a mesma coisa. Vê-lo em um teatro de sessenta e cinco anos que durante o Ciclo do Recife exibiu filmes mudos foi quase viajar no tempo. Imaginei-me de cabelos curtos com o corte tão na moda na época do filme, com luvas retiradas que deitavam no meu colo enquanto em torcia pela pobre filha ilegítima de ilustre advogado que havia sido atacada e assassinado em defesa própria o homem que a assediava e que não sabia ser seu meio-irmão.

O TEATRO E O FILME

Espaço importante dentro da historiografia das artes cênicas e visuais da cidade do Recife o Teatro do Parque[4] foi aberto ao público em 2020 após reformas que duraram dez anos com pro-

4 O teatro possui conta no Instagram: https://www.instagram.com/teatrodoparqueoficial/ - Está também disponível à visitação por grupos fora dos horários de exibição de películas.

gramação adaptada à pandemia da COVID-19. Como seria rever, talvez, *A Filha do Advogado* no mesmo espaço e agora imbuída com as informações histórico-expressivas que o filme carrega? Seria bom reencontrar a *gang* da Aurora Filme mais uma vez em um lugar tão marcado pela história assistindo a esse filme tão importante para a cinematografia pernambucana.

Imagem 5: Interior do Teatro do Parque após dez anos de reforma. Autoria: Andréa Rêgo Barros/PCR.

REFERÊNCIAS

A Filha do Advogado. **Filmow**. Blog. Disponível em: http://filmow.com/a-filha-do-advogado-t16645/ Acesso em: 08 ago. 2021.

Aurora Pernambucana. **Agerp/Unicap**. Disponível em: http://www.unicap.br/agerp/v1/age_arquivos/vida-viva/extracenas/producoes.htm Acesso em 08 ago. 2021.

AUTRAN, Arthur. O personagem negro no cinema silencioso

brasileiro: um estudo de caso sobre a filha do advogado. **Sessões do Imaginário**. Ano 6. n.7. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, 2001. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/issue/view/72 Acesso em: 09 ago. 2021.

BARROS, Andrea Rêgo. Interior do teatro do parque. Foto. Disponível em: http://www2.recife.pe.gov.br/wp-content/uploads/ARB_16082013_0316-int.jpg Acesso em: 10 ago. 2021.

CALIL, Carlos Augusto. **Introdução à história do cinema brasileiro**. Módulo 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002

Cinemateca Brasileira. **Ministério da Cultura**. Base de acervo filmografia brasileira. Disponível em: http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/ Acesso em: 09 ago. 2021.

Ciclo do Recife. **Revista Continente Online**. 01 abr. 2001. Disponível em: http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/64-cinema/142-ciclo-do-recife.html Acesso em: 08 ago. 2021.

Convênio para reforma do Teatro do Parque será assinado na próxima semana. **Prefeitura da Cidade do Recife.** 23 ago. 2013. – Disponível em: http://www2.recife.pe.gov.br/convenio-para-reforma-do-teatro-do-parque-sera-assinado-na-proxima-semana/#sthash.NNm6KGgp.dpuf Acesso em: 10 set. 2014.

Jota Soares. **Ciclo do Recife**. Blog. Disponível em: http://ciclodorecife.wordpress.com/jota-soares/ Acesso em: 08 ago. 2021

MELO, Marília. Teatro do Parque não será entregue no seu centenário**. LeiaJá**, 14 abr. 2021. Disponível em: http://www1.leiaja.com/cultura/2021/04/14/teatro-do-parque-nao-sera-entregue-no-seu-centenario/ Acesso em: 10 ago. 2021.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão Pessoa. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

Participantes Ciclo do Recife. **Ciclo do Recife**. Blog. Disponível em: http://ciclodorecife.wordpress.com/participantes/ Acesso em: 08 de ago. 2021

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila. (Orgs). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

Teatro do Parque é reaberto ao público com programação adaptada à pandemia de Covid-19.**G1- Globo.com**, 11 dez.2020. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/12/11/teatro-do-parque-e-reaberto-ao-publico-com-programacao-adaptada-a-pandemia-de-covid-19-e-visitacao.ghtml Acesso em: 08 de ago. 2021

VAINSENCHER, Semira Adler Teatro do Parque. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=174:teatro-do-parque&catid=54:letra-t&Itemid=1 Acesso em: 09 ago. 2021.

ALEGORIA COMO MODO DE CONHECER – APONTAMOS TEÓRICOS SOBRE O ESPELHO COMO METÁFORA PARA LEITURA DE IMAGENS

Por Mariana Nepomuceno

A intenção deste artigo é apresentar algumas perspectivas teóricas que se mostram pertinentes para investigarmos o lugar de destaque que as imagens, principalmente aquelas vindas da fotografia, ocupam no debate contemporaneamente. A fotografia está, desde suas origens, no centro de disputas políticas. Devido à intensificação da comunicação por meio digital, pelas redes sociais, e pelo aceleramento das trocas e das interações, podemos falar da intensificação da fotografia como elemento imaterial dos cálculos políticos feitos para tomadas de decisão que afetam nosso dia a dia.

Ao longo desta reflexão, uma única imagem: a fotografia do presidente Jair Bolsonaro montando um cavalo em 2020, no momento de piora dos dados da pandemia do Coronavírus no Brasil. A imagem foi repetida pelo próprio capitão em 2021 e sugeriu várias analogias, tais quais a associação entre a cavalgada do presidente e os números galopantes de doentes e de agravamento da economia brasileira. Não haverá aqui uma análise desta imagem, mas sim um chamamento a ela como exemplo.

A alegoria é um meio para expressar de modo simples aquilo que é complexo, aceitando as lacunas que serão indispensáveis ao trabalho de remontagem dos fatos. As lacunas não somente indi-

cam espaços ou peças que faltam e que precisam ser completadas com o auxílio do fruto do aprendizado do passado, por meio de experiências anteriores. Lacunas também são espaços para criação.

A imagem nos permite imaginar. A fotografia é a imagem que nos permite contactar indícios, vestígios de algo que esteve ali. Imaginar também é produzir, elaborar, organizar semelhanças. Para contar a história dos vestígios, é preciso preencher vazios. O fazer-criar é indissociável do que nos faz humanos.

Sendo assim, produzir cultura, incluindo também o fazer da ciência e da narração da história, é uma afirmação da destinação da qual não se escapa, de resistência diante da finitude, de esperança cega frente à morte. A cultura se torna uma atividade trágica em si mesma, imersa no presente e sem certezas. Produzimos cultura para marcar que existimos. Se o fazer-criar faz parte da nossa condição ontológica (Castoriadis, 2004), a negação dessa condição é uma forma de negar a própria humanidade.

Carlo Ginzburg (1989) nos convoca a observar um modo de proceder epistemologicamente cuja atenção está naquilo que está nas margens, nos resíduos. Elementos que poderiam recompor uma realidade complexa não experimentável diretamente, mas que podem ser dispostos de modo a compor uma narrativa múltipla, como confronto a versões únicas da história.

A existência de uma profunda conexão entre o que vemos, o imaginamos e o que esteve capturado pela fotografia compõe a demanda pela transposição dos limites dados pelo conhecimento direto que exige da fotografia que "isto" seja apenas "isto".

Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la" (GINZBURG, 1989, p. 177). E se olhássemos para a fotografia a partir da dimensão criadora que a alegoria oferece? Olhar para a imagem como uma espécie de fábula, aquela que nos conta o espelho. Vemos a nós mesmos e até imaginamos que é assim que as outras pessoas nos veem.

É um objeto familiar– está no quarto, no banheiro, no retrovisor do carro. Está nos lados externos dos prédios e nas vitrines. O espelho nos coloca diante de nós mesmos em vários dos lugares a que vamos. O espelho também a metáfora da relação entre indivíduo e sociedade, entre o ver e o ser visto. Umberto Eco (1989) lembra que todas as manhãs olhamos para nossa própria imagem diante do espelho e não avançamos na intenção de penetrar o ambiente que surge como outra dimensão diante de nós.

A METÁFORA DO ESPELHO

Pensar sobre como lidamos com espelhos é também pensar sobre como lidamos com as diferenças entre percepção e juízo assim como, recorrendo à psicanálise lacaniana, demarcam-se, na infância, características da fase de separação entre o que é imaginário e o que é realidade (ECO, 1989b). Analisar uma fotografia e buscar elaborar inferências sobre a que ela se propõe ou discursa é distinguir quais fábulas são postas ali e quais os fatos reais que são apresentados. Quando Bolsonaro cavalga em busca do registro fotográfico em plena pandemia do século XXI é um passado que invade o passeio público e se põe para debate.

A experiência diante do espelho desperta para a experiência do imaginário e da separação do simbólico, entre percepção e significação: "No momento em que se delineia a "virada" do eu especular para o eu social, o espelho é a 'encruzilhada estrutural' ou, como dizíamos, "fenômeno limiar", (ECO, 1989, p. 13). Para lidar com as singularidades da nossa relação com o espelho, Eco pontua, entre as especificidades da imagem especular, a peculiaridade de que essa imagem não se constitui enquanto signo, porque sua presença se dá diante de um referente que não pode estar ausente, e da qual essa imagem é efeito direto.

Se a imagem do espelho surge apenas diante do seu referente, é

impossível que ela seja falsa, contrariando, assim, o lugar comum que toma a imagem especular como desprovida de verdade. Não se pode mentir com ela nem através dela, visto que ela sequer se relaciona a um conteúdo. O que ela pode é manter uma relação mediada pelo referente, pelo o quê ou por quem espelha. Vinculada ao meio, ao canal, a imagem especular estabelece ocorrências, mediações evidenciando a separação entre o imaginário e o simbólico.

Esse corte abre caminhos para outras separações no campo da ciência, criando frestas para a instauração do espaço necessário a metodologias de estudo das imagens, ao percurso de investigação que protegerá a reflexão teórica dos excessos de contaminação da experiência direta. É frequente pensarmos a nossa relação com a imagem fotográfica, enquanto registro e documento pessoal, histórico, como espelhos de um tempo.

Para lidar com as singularidades da nossa relação com o espelho, Eco pontua, entre as especificidades da imagem especular, a peculiaridade de que essa imagem não se constitui enquanto signo, porque sua presença se dá diante de um referente que não pode estar ausente, e da qual essa imagem é efeito direto.

Se a imagem do espelho surge apenas diante do seu referente, é impossível que ela seja falsa, contrariando, assim, o lugar comum que toma a imagem especular como falsa. Não se pode mentir com ela nem através dela, visto que ela sequer se relaciona a um conteúdo. O que se pode é manter uma relação mediada pelo referente, pelo o quê ou por quem espelha.

Machado de Assis investigou metáforas especulares no conto O Espelho (1882). Homens à mesa postulavam sobre a alma humana e um deles, Jacobina, defende que todas as pessoas possuem mais de uma alma: aquela que lida com o que vai de dentro para fora e a que lida que está fora e vai para dentro. Então, narra a história dele mais jovem, quando se viu transformado na imagem do espelho que apontava não quem ele era, mas como as pessoas ao seu

redor lhe percebiam.

Vinculada ao meio, ao canal, a imagem especular estabelece ocorrências, mediações evidenciando a separação entre o imaginário e o simbólico. Esse corte abre caminhos para outras separações no campo da ciência, criando frestas para a instauração do espaço necessário a metodologias de estudo das imagens, ao percurso de investigação que protegerá a reflexão teórica dos excessos de contaminação da experiência direta. É frequente pensarmos a nossa relação com a imagem fotográfica, enquanto registro e documento pessoal, histórico, como espelhos de um tempo.

ALEGORIA E REPRESENTAÇÃO

Desta feita, os registros fotográficos são lidos quase como imagens especulares ocasionando a fruição de uma percepção do real. Isso exige que interroguemos a relações de manipulação da imagem e de continuidade de causa e efeito entre a imagem-registro e seu referente. O que a imagem fotográfica e o espelho mantêm em comum é a alusão fantasmagórica a uma outra imagem, de algo que já passou diante dos olhos 6 de alguém, que já foi visto e que estabelece e faz estabelecer correspondências.

Arlindo Machado retorna ao problema do espelhamento do mundo quando perscruta a relação entre fotografia e representação. Ele assim define o que chama de ilusão especular: O que nós chamamos aqui "ilusão especular" nada é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador.

A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o "espelho do mundo", só que um espelho dotado de memória. Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia. Já

na aurora de 1839, Jules Janin, explicando o que era a nova invenção, conclamava ao leitor: "imagine um espelho que pode reter a imagem de todos os objetos que ele reflete e você terá a ideia mais completa do que é o daguerreótipo".

Ora, se é verdade que as câmeras "dialogam" com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força mais formadora que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam 'simulacros', figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem", (MACHADO, 2015, posição 116).

Machado ressalta que as formas simbólicas pertencem aos sistemas simbólicos construídos em sociedade e que, por sua vez, apontam as ideologias e as contradições da vida social mesmo que sejam, por vezes, opacas. Isso, por consequência, desfaz a impressão primeira de que os sistemas ideológicos são entidades autônomas e transparentes. Os signos são a realidade material em que são expressas as diferentes formas ideológicas e sempre remetem a uma outra coisa – em sua mais clássica definição, refletindo e refratando a realidade vista pela lente da representação. Assim como em Umberto Eco, Machado retorna aos estudos da óptica como metáforas para investigar fenômenos da imagem fotográfica. Indo até a raiz latina das palavras refletir e refratar significando, ambos, modificar.

Assim, demonstra-se que a imagem formada por feixes de luz não corresponde exatamente ao real – já se trata de uma outra imagem modificada (deformada, transfigurada) pelo próprio percurso da luz, tanto no fenômeno da refração quando acontece um reflexo. Para Machado (2015), é pensando justamente nessa habilidade de transfiguração dos signos que se pode argumentar que os signos são enunciados por sujeitos e, por meio deles, operam modificações nos fenômenos: eles se interpõem entre a realidade

e seus sentidos elaborando interpretações, reformulações, transfigurações.

Os sentidos são elaborados a partir da mistura entre o material ideológico, material significante e o intercâmbio social no qual o próprio sentido se dá (MACHADO, 2015, posição 272-280). Apesar das confluências entre problemas da linguagem e problemas da imagem, existem questões que são historicamente mais frequentes e específicas quando tratamos da imagem figurativa: o problema que caminha desde o Renascimento sobre o efeito de realidade, de analogia - demandando da produção da imagem figurativa o uso de artifícios que a fizessem assemelhar-se o máximo possível à realidade.

Ou seja, a elaboração de códigos de representação que buscassem não somente representar o real, mas "suprimir a – ou ao menos reprimir – a própria representação" em prol de uma "homologia absoluta, a identidade perfeita entre o signo e o designado", (MACHADO, 2015, posição 382). Os vários caminhos evolutivos da técnica fotográfica seguiram essa perspectiva renascentista, do daguerreótipo ao CinemaScope: O trabalho da técnica é impor de forma crescente um efeito de "realidade" sobre os sinais ópticos, imprimir-lhes a marca de uma homologia cada vez mais absoluta e fetichista com o objeto representado.

Nesse sentido, a fotografia e seus desdobramentos tecnológicos parecem visar a uma materialização da profética narrativa de Adolfo Bioy Casares em La invención de Morel, no qual fala de uma máquina capaz de produzir imagens humanas tão absolutamente fiéis à sua matriz (possibilitadas, inclusive, de se mover, falar e gozar de uma existência independente) que os homens se tornam eles próprios desnecessários e até mesmo incômodos, de forma que já podem ser eliminados do cenário dos vivos: ou seja, o analogon, de tão fiel, acaba resultando autônomo em relação ao seu modelo, (MACHADO, 2015, posição 392).

O que Machado coloca é a crítica feita à tentativa de ocular o

aparato de produção de verossimilhança, na intenção de ocultar a produção de sentidos que o código de representação opera. A representação está atrelada à denotação, à literariedade e ao significante. JA noção de representação que aqui está pode ser compreendida a partir dos estudos do Teatro, em que representação é a reprodução sem repetição (DORT, 2013), e também das Artes Visuais, em que a representação pode ser entendida como uma presença da ausência de um determinado objeto (AUMONT, 2004).

É a partir desse laço entre humanidade e imagens que experimento metodologicamente a possibilidade de leitura de fotografia pelo viés da alegoria como espelho que amplia a relação entre fotografia e história. Ao olhar por uma perspectiva alegórica, em busca de metáforas, de codificações e decodificações, do que está dito, mas não está posto de maneira objetiva.

Põe-se a noção de alegoria como uma perspectiva de distanciamento, entendendo a alegoria pela aceitação da perda de parte do significado e não pela busca incessante e totalizante do processo de significação. A alegoria é percurso e não linha de chegada. Posiciono-me a favor do provisório, do transitório, da defesa da instabilidade. Afinal, o que está contido nas metáforas presentes em uma alegoria, assim como a tomada de distância de um objeto por parte de quem pesquisa, nunca é um lugar de segurança.

A vulnerabilidade e a graciosidade das imagens, assim como sua potência de significação, estão justamente na incerteza que elas prometem. Sendo uma espécie de caminho enviesado de conhecer, acredito que pensar imagens alegoricamente abre a possibilidade de libertá-las de destinos previamente traçados e, assim, possibilitar-lhes novos domínios de apresentação.

A partir desta perspectiva, a alegoria se coloca como a ferramenta metodológica de reconstrução de intervalos, dilatando caminhos e provocando intervalos que possam remontar ordenamentos de grupos de imagens, como os que estão presentes nos

dois ensaios fotográficos que acompanham esta proposta metodológica. A alegoria aparece de várias formas ao longo da história.

Buscando identificar tipologias que melhor permitam a análise da permanência dessas figuras de linguagem, o historiador Peter Burke (1995) analisa obras de arte que se referem a um evento ou a uma pessoa do passado, mas são percebidas ou representadas como outra pessoa ou evento. Burke cita as representações feitas nos afrescos do Vaticano por Rafael dos papas Leão III, no momento da coroação de Carlos Magno, e de Leão IV, agradecendo a vitória sobre os sarracenos, ambos pintados com as feições de Leão X, responsável pela encomenda dos afrescos. Infere-se que as obras podem ser lidas a partir das relações que estabelecem, de maneira alegórica, entre Leão X e figuras do poder pertencentes ao contexto em que os afrescos foram feitos. Note-se, para além da aproximação por meio da inserção das feições de um em outro, a repetição dos nomes que selaria também a proximidade dos destinos.

As reservas de Burke se dão em torno de conclusões precipitadas acerca desses procedimentos: Seria fácil multiplicar os exemplos, desde os primórdios da Europa moderna, de representações históricas que escondem ou implicam comentários sobre o presente, seja para lisonjear, justificar, advertir, seja para criticar um indivíduo ou um grupo.

Os problemas começam quando tentamos explicar o que estava implícito, centenas de anos mais tarde. Por este motivo, o historiador volta-se com alívio para determinados exemplos cuja alegoria já tenha sido comentada pelos próprios contemporâneos, (BURKE, 1995, p. 198). Para fins de categorização e de melhor visualização desses modos de elaboração de informações e de discursos subsumidos, mas nem tão velados assim, Burke nomeia de tipo pragmático da alegoria quando esta é "um meio para um fim, e não um fim em si", (BURKE, 1995, p. 200).

Esse método costuma surgir quando comentários políticos

diretos precisam ser suprimidos, como em tempos de governos autoritários. Podemos mencionar os mecanismos utilizados por compositores brasileiros7 para escapar da censura da ditadura militar e, na mesma época, as receitas de culinária publicadas nos jornais no lugar de matérias censuradas, numa tentativa de comunicar aos leitores o que acontecia nas redações. A alegoria pragmática, para Burke, retorna à história cultural sempre que se faz necessário. A escrita de narrativas alegóricas, destarte, não se resume a tentativas de driblar a censura.

Burke tipifica outro método: o metafísico ou místico. Nesses casos, estabelece-se uma analogia entre indivíduos ou eventos discutidos, por mais separados que estejam no espaço ou no tempo. A ideia de que o rei é o sol, por exemplo, ou de que ele é a cabeça e o povo o corpo (ou os pés, como afirmou uma vez a rainha Elisabeth, num momento de exasperação com o parlamento), (BURKE, 1995, 201).

Para Burke, até o começo do período moderno era imprecisa a separação entre a alusão como uma espécie de elogio ou como expressão de esperança, entre simples analogia e conexão mística com o passado. As revoluções do século XVIII, entretanto, reconfiguram a relação com o passado estabelecendo um corte com as formas de governo e de sociedade anteriores. A partir da Modernidade, os eventos passaram a ser vistos, com mais frequência, de modo singular. Porém, isso não afastou completamente as alusões ao passado.

Isso porque seria muito difícil ou até impossível escapar dos esquemas mentais que organizam os mitos da cultura. Pode-se citar novamente a fotografia de Bolsonaro cavalgando durante a pandemia como uma tentativa de evocar imagens do passado de líderes políticos encenando a mesma imagem. O próprio Burke (2017) analisa fotografias de generais que fazem uso do cavalo como meio de transporte em pleno período histórico das máquinas volantes buscando a associação tanto à conquista e à vitória

na guerra quanto a idealizações sobre triunfo, dominação e poder.

Arlindo Machado menciona a relação que criamos com a fotografia como uma emanação da coisa fotografada, uma conexão próxima das que já foram feitas entre imagens e pessoas em rituais antigos, por exemplo (MACHADO, 2015). Pensando a noção de espelhamento trazida pela fotografia retorno, então, à investigação feita por Umberto Eco dos aspectos semiológicos que esses mecanismos podem despertar. De início, podemos afirmar que o espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho e, quanto signo, "transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança" (ECO, 1989, p. 37).

Umberto Eco fala da diferença entre olhar-se no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll (ECO, 1989b, p.14), que encontra no espelho uma travessia para um mundo fantástico. Essa reflexão também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é "essencialmente virtual" (BERGSON, 2010, p. 158).

Eco argumenta que há, de modo pragmático e imediato, a convicção de que tanto a imagem fotográfica quanto a imagem do espelho atestam a verdade e que também indicam a presença de um objeto impressor – conectado ao passado, no caso da fotografia; e ao presente, no caso do espelho.

A chapa fotográfica seria uma espécie de espelho capaz de congelar a imagem refletida sobre a superfície, retendo-a mesmo depois que o objeto refletido se torna ausente (ECO, 1989b). A chapa fotográfica possui a cicatriz dos vestígios da luz que desenham a imagem, uma relação entre matéria e matéria, como uma queimadura. Já o espelho lida com imaterialidade do reflexo.

As relações estabelecidas por Eco entre o registro fotográfico e a imagem especular tecem equivalências: "O modo de interpretar um registro (que é signo) é afim àquele com o qual se interpreta

uma imagem especular deformada ou pouco definida (que não é signo)", (ECO, 1989b, p. 36). O procedimento se dá por projeções em relações de dimensão e de correspondência entre referente e conteúdo para que a imagem fale. Então, voltando ao exemplo

ALEGORIA E IMAGEM DIALÉTICA

Bazin (1991) pontua que a pintura guarda uma ligação ancestral com formas ritualísticas, como o embalsamento de múmias no Antigo Egito, do exorcismo do tempo e de superação da morte espiritual. Ao longo da sua evolução, as artes visuais se afastaram do sagrado mesmo que encarnassem meios de rememoração, uma possibilidade de escapar de uma "segunda morte espiritual" (BAZIN, 1991, p. 19), de maneira que a produção de imagem se libertou "de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo" (BAZIN, 1991, p. 20).

Foi a pintura barroca, de meados do século XV que condensou a oscilação entre duas aspirações – uma estética, em que o simbolismo das formas transcende a expressão da realidade espiritual do modelo, e a aspiração a criar um duplo que poderia substituir o mundo exterior atendendo a um desejo puramente psicológico.

Isso retirou do centro do debate o problema das formas. A preocupação se voltou, então, para a reprodução do movimento, de uma quarta dimensão psíquica, que dotasse a pintura de uma expressão dramática do instante, "capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca" (BAZIN, 1991, p. 20-21). A arte medieval suplantou o conflito entre o estético e o psicológico no binômio arte e realismo. Era de uma espiritualidade e de um realismo extremos.

A fotografia, posteriormente, liberou as artes plásticas do pro-

blema da semelhança saciando nossa sede pela ilusão, proporcionada por um aparato mecânico sem interferência humana via ação do olho fotográfico chamado de objetiva. A fotografia impõe uma dimensão de crença à imagem que representa.

Não duvidamos, à primeira vista, da existência do objeto representado. Obviamente diante do avanço técnico da produção de imagens pela fotografia, não perdemos de vista a possibilidade de manipulação, adulteração, montagem das imagens. Entretanto, o objeto representado pela fotografia permanece com sua existência assegurada – torna-se vivo mesmo enquanto se transforma em imagem.

Didi-Huberman (2008), a partir de Benjamin, aponta que a modernidade se funda no declínio da aura, no aumento da proximidade e na redução de distância, logo, na subversão do sagrado. Se a distância, a forma espaço temporal do sentir, é encurtada, a experiência estética também será. Nesse processo de esgotamento e de devir, emerge aquilo que Benjamin conceitua como origem. Imaginemos as ondas provocadas no leito de um rio quando atiramos uma pedra.

A alegoria se funda no reconhecimento de uma certa impossibilidade de se compreender algo em sua totalidade, tem origem na percepção de algo que escapa. A alegoria é uma maneira de se submeter à perda, reconhecendo-a esta como distância, como queda, como vertigem, como uma constelação de vestígios – a alegoria é um exercício do luto. Eis porque em desarticulação à tautologia, a alegoria é um terreno de primazia da metáfora, do espaço em aberto, do significante posto em abismo. Como Eco aponta, as possibilidades de criarmos associações, analogias e cadeias de significação por meio das metáforas é infinita, é um cair sem encontrar jamais o chão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim dos atos de sete de setembro de 2021, o presidente Jair Bolsonaro discursou sobre levar a fotografia daquele momento ao Supremo Tribunal Federal sem dizer com que finalidades. A fala do presidente aponta para a evidência do lugar que a imagem ocupa nos processos decisórios atuais, inclusive, como elemento de barganha para negociações pragmáticas com repercussões que transcendem quaisquer esferas simbólicas.

Consequências que podem ser materializadas não somente em nosso cotidiano como também em nossos corpos, seja pelo desgaste da economia, pela deterioração das instituições que asseguram algum grau de democracia no país ou pelo aumento do temor da repressão policial e da possibilidade de insurgência das forças de segurança estatais.

A imagem de Bolsonaro a cavalo pode ser traduzida em espelhos variados para as mais diversas análises do presente do país e poderá servir para estudos futuros quando isso que vivemos se condensar em passado.

Se o protagonista de Machado de Assis elucubrava sobre o equilíbrio entre nosso grau de autoconsciência e a nossa percepção de como somos vistos por aqueles com quem convivemos, estudar como se constroem metáforas por meio das imagens permite mapearmos as várias possibilidades de narrativas imaginadas a partir de uma fotografia. Narrativas que passam pelo controle de quem faz a pose e que parecem, não o sabemos, escapar a quem as registra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 272 p.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
BURKE, Peter. História como alegoria. **Estudos avançados**, [São Paulo], v. 9, n. 25, p. 197-212, 1995.
BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
DE ASSIS, Machado. **O espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana**. Fundação de Desenvolvimento da Unicamp-Funcamp (UNICAMP), 2019.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2008.
DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais - morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_____ Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. Editora Companhia das Letras, 2014.
MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. [*S. l.*]: Gustavo Gili, 2019. *E-book*.

"MORA NA FILOSOFIA"[1]: *LIMITE* (1931), A NOSSA EXISTÊNCIA NA TELA[2]

Por Marília de Orange
José Afonso da Silva Júnior

1. INTRODUÇÃO

No dia 17 de maio de 1931, as 10h30min, no cineclube Chaplin Club[3], ocorria a primeira exibição de *Limite* (1931): um filme brasileiro, escrito e dirigido por Mário Peixoto, com a fotografia assinada por Edgar Brasil. Uma obra singular do nosso cinema, realizada com recursos próprios, marcada por uma inventividade e uma visualidade ímpar para o cinema brasileiro do início do século XX. *Limite* (1931) chamou atenção da crítica cinematográfica que apontava o seu caráter inovador, mas não obteve o mesmo êxito com o público que o acusava de ser um filme incompreensível. Essa rejeição foi marcante para a obra e para o seu idealizador: *Limite* (1931) nunca chegou a ser laçado comercialmente e Peixoto

1 "Mora na filosofia": Canção de Caetano Veloso.

2 Artigo retirado e adaptado da dissertação LIMITE (1931), VANGUARDA E SURREALISMO: uma aventura modernista no Brasil da autora Marília de Orange.

3 Chaplin Club: cine clube fundado em 1928 no Rio de Janeiro por quatro amigos: Almir Castro, Claudio Mello, Plinio Süssekind Rocha e Octávio de Faria. O Chaplin Club, estabeleceu amplo debate sobre a linguagem cinematográfica no Rio de Janeiro com publicações no jornal O Fan (1928-1930).

nunca mais concluiu um projeto cinematográfico.

Os anos passaram e *Limite* (1931) continuou a ser exibido em sessões de cineclubes e graças a essas sessões a memória dessa obra se manteve viva ao ponto de atrair a atenção do público e da crítica de forma positiva. *Limite* (1931) começou a se tornar um "mito" do cinema brasileiro, mas anos de esquecimento e falta de preservação devida fez com que ele quase desaparecesse. Ainda bem que foi quase: *Limite* (1931) foi restaurado e graças a isso eu pude conhecê-lo e assisti-lo. A obra de Peixoto e Edgar Brasil passou a ser alvo de intenso debate e investigações: ela foi votada[4] e escolhida em 2015 como o melhor filme nacional de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine[5]). É considerada uma das poucas referências cinematográficas experimentais do cinema mudo brasileiro e frequentemente tem suas características associadas a filmes de diversas vanguardas artísticas do século XX.

A obra é carregada de metamorfoses e símbolos: cada imagem desempenha um valor fundamental na composição da mensagem que *Limite* (1931) quer transmitir. É um filme que nos convida a ter uma postura diferente ao vê-lo: é preciso ter atenção e comprometimento, é preciso se permitir imergir na experiência cinematográfica, é preciso sentir e ir além das imagens. *Limite* (1931) fala através de representações: fala sobre a condição humana e os limites que a tangenciam. De forma rítmica, o filme vai tecendo o seu argumento e mostrando para o espectador que os limites é o que nos torna humanos; não adianta negar, não adianta fugir, não adianta correr de si mesmo, os limites continuam existindo.

4 Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/limite-de-mario-peixoto-e-eleito-o-melhor-filme-brasileiro-de-todos-os-tempos/

5 Abraccine: é uma entidade dedicada à promoção da indústria audiovisual no Brasil que representa a classe profissional dos críticos de cinema.

Limite (1931) é um filme em preto&branco e mudo, realizado em um momento em que o cinema colorido e falado já existiam; fazê-lo dessa forma foi uma decisão consciente de Peixoto, ele acreditava que o cinema mudo e preto&branco potencializava a experiência estética no cinema. Suas filmagens ocorreram e 1930, no município de Mangaratiba, no Rio de Janeiro e contou com as atuações de Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira e Carmen Santos.

O longa é repleto de signos da modernidade, leva a linguagem do cinema mudo ao extremo e possui uma montagem que dá as imagens o papel de protagonistas no ato de contar a história. Cada imagem é importante, cada imagem é uma mensagem, cada nova imagem atualiza a anterior, cada imagem é uma partícula fundamental no entendimento da obra. Nesse ponto é um filme que se aproxima do cinema de Serguei Eisenstein, cineasta russo do início do século XX, que realizava suas películas com foco na montagem, em contar as histórias através das imagens.

Mas afinal, qual é a história de *Limite* (1931)? O longa narra a história de um homem e duas mulheres que estão náufragos: confinados em um barco e perdidos na imensidão de si e do oceano. Com esses três personagens (*mulher n1* = Olga Breno, *mulher n2* = Tatiana Rey e *homem n1* = Raul Schnoor) à deriva, o espectador vai sendo apresentado as histórias de vida de cada um deles e o que os levaram até aquela situação extrema.

Limite (1931):

> É um marco na história da linguagem fílmica experimental, ao desmontar um sistema de representação institucional que estava vigente havia quinze anos, [...] Peixoto se destaca por essa busca fundamental, expressiva e narrativa ao extremo, confrontada com o uniforme cinema tradicional latino-americano. (LA FERLA, 2008, p.72)

Limite (1931) é um filme que explora as possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas, se utilizando da melancolia para falar sobre as limitações e futilidades da existência humana. Os náufragos funcionam como arquétipos, suas histórias funcionam como metáforas que nos fazem imergir em um jogo reflexivo: qual o sentido da vida? O que nos torna humanos? Qual o sentido dessa realidade que nos cerca? A obra explora os infortúnios da existência humana diante da descoberta de seus limites e como essa descoberta pode gerar um conflito interno, incomodar, doer, tolher. É por explorar algo tão intimista que *Limite* (1931) se tornou atemporal: sua trama se faz sempre atual e necessária.

2. UM CONTO SOBRE OS LIMITES

Limite (1931) fala através dos detalhes, explora a sua trama através de símbolos. O conflito interno ocasionado pela descoberta dos limites é abordado de forma subjetiva, através de pequenas simbologias que vão se encaixando como um grande quebra-cabeças, onde "a menor representação rapidamente" fornece "algum alimento - ainda que discreto, ainda que um simples detalhe - ao homem" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.50); "a sensação de limite vem da câmera, do olhar, do que se vê na tela" (AVELLAR, 2011, p.25). *Limite* (1931) desenvolve suas simbologias e metáforas através do uso experimental da linguagem cinematográfica: a câmera salta do "detalhe para a cena aberta, do quadro bem iluminado para o contraste forte, da imagem em positivo para outra em negativo – e é exatamente assim, correndo sem amarras que amarra, corta, fecha, encobre, interrompe, algema, limita" (AVELLAR, 2011, p.27).

A obra se desenvolve a partir de uma imagem que aparece nos minutos iniciais: o rosto da personagem *mulher n1* aparece,

com um olhar forte e marcante, envolto de mãos masculinas algemadas. Essa "é a protoimagem de *Limite*" (MELLO, 1996, p. 22), ela anuncia:

> O "tema" [...] a inconformidade e perplexidade, o desespero e a angustia diante da súbita e trágica descoberta da essencial limitação da condição humana, da impotência diante da sede de infinito, sua tragédia e consequências: derrota, frustração, desespero, decadência, fuga e morte – subtemas de *Limite*. (MELLO, 1990, p.87)

Limite (1931) fala de maneira subjetiva e para compreendê-lo se faz necessário investigar: quais são os símbolos que costuram a trama da obra? Quais são suas metáforas? Como suas imagens comunicam? Convido vocês a imergirem comigo nesse universo nas próximas páginas.

2.1 OS OLHOS E O MAR

Os olhos e o mar, os olhos e o mar, os olhos e o mar... Essa é uma cena que se repete, o tempo todo, em *Limite* (1931). A câme-

ra costura uma contínua tensão entre o homem e a natureza que o cerca; essa tensão é um elemento narrativo de extrema importância que tece boa parte da trama da obra, é uma das suas simbologias centrais. Essa simbologia já se apresenta nas cenas iniciais: os olhos em close-up da *mulher n1* se fundem ao mar cintilante que parece não ter fim. Em *Limite* (1931) a natureza é utilizada como símbolo do infinito, das possibilidades e da força do mundo, já a figura do homem, e tudo que é humano, são utilizados como representações do que é finito, limitado e possuidor de uma fraqueza, fragilidade.

Essa tensão costura a construção do sentimento de *sublime* em *Limite* (1931). Mas o que é *sublime*? *Sublime* denomina todo tipo de experiência superior que se associa a experiências de violência, desequilibro e distanciamento de si mesmo. Foi examinado pela primeira vez por Longino[6] que o descreveu como: "a violência que desequilibra" e que nos "faz sair de nós mesmos e mergulharmos no êxtase" (1996, p.17). É um sentimento de estranhamento que carrega consigo uma dualidade: é um misto de dor e prazer, horror e agradável, encanto e medo; evoca ideias de potência e de infinito. O *sublime* expõe a nossa fragilidade. A tensão natureza vs. homem, os olhos e o mar em *Limite* (1931) é a personificação do *sublime* na obra que expõe as limitações da existência humana, que desnuda a nossa condição. A partir desse *sublime*, *Limite* (1931) mostra a angustia do ser humano que se crê ilimitado e se depara com a realidade de ser atravessado por diversos limites.

2.2 O BARCO E O MAR

A tensão entre homem vs. natureza costura e desenvolve toda a trama em *Limite* (1931). Ela é toda elaborada a partir de meta-

6 Caio Cássio Longino (213 a.C – 273 a.C): Filósofo e crítico, considerado um dos mestres da retórica.

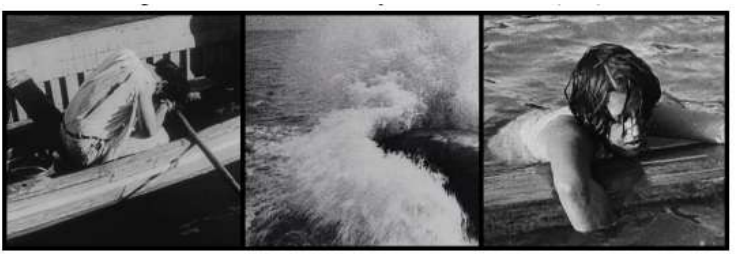
morfoses e signos que estão presentes em cada imagem do filme; nada em *Limite* (1931) aparece por acaso, ele foi todo pensado para que cada imagem falasse por si só, além de se comunicar juntas. Essa tensão aparece, mais uma vez, nas cenas que mostram os três personagens amparados por um pequeno barco no mar. O barco é uma criação humana e está no filme como a "metamorfose do humano" (MELLO, 1996, p. 54); ele é utilizado como uma representação do homem, de toda a sua fragilidade, de toda a sua limitação, afinal, o barco é apenas um amontoado de pedaços de madeira em meio a imensidão do mar, qual seria a sua força diante da infinitude do oceano?

O barco e o mar é uma metáfora visual que busca evidenciar a nossa condição humana: nossa fragilidade e limitações diante da infinitude da vida. Os personagens estão náufragos, perdidos em um barco e nada podem fazer para sair dessa situação; e, de certa forma, essa é a condição humana, não temos o controle sobre as adversidades da vida, estamos ao acaso. A vida é um universo cheio de possibilidades e força do qual somos apenas momentâneos coadjuvantes; a gente passa e a vida continua. O clímax dessa metáfora reside na tempestade: ela é o ápice da tensão homem vs. natureza e barco vs. mar; ela é o aspecto máximo da natureza que

denuncia a fragilidade do barco e, consequentemente, a fragilidade humana; ela expõe e desnuda toda as nossas limitações.

> A tempestade é o desenlace, a catarse de toda a tensão trágica que o conflito olhos/mar [...] expõe no prólogo. A tempestade "resolve" este conflito. Ela é o "resultado" [...] que espelha a suprema limitação humana, a sua derrota e também suprema inutilidade. [...] A tempestade é a morte, o desenlace fatal de tudo o que se viu ao longo de *Limite*, da tragédia que ocorre dentro do espaço cerceado do barco. (MELLO, 1996, p. 81)

Limite (1931) trabalha "dentro de um subjetivismo integral, para expor certos aspectos filosóficos da vida", mostrando como vivemos "limitados no ilimitado universo" (AVELLAR, 2011, p.52)



2.3 DELIMITAÇÃO DOS ESPAÇOS

Outra forma encontrada por Peixoto e Edgar Brasil para tecer o tema central da obra é a utilização da delimitação dos espaços. A câmera em *Limite* (1931) realiza, a todo momento, um jogo de imagens que tensionam o "dentro" e o "fora"; e nesse jogo de imagens reside uma metáfora que corresponde ao cerceamento

existente na condição humana, denuncia os cerceamentos da liberdade do indivíduo; funciona como metáfora visual que expõe as prisões e adversidades que o "cotidiano da vida humana causam aos nossos sonhos, limitando nossos anseios" (SILVA, 2009, p. 60) e a frustração que isso nos causa. São "símbolos de limitação reiterados numa escala de acumulação angustiante: janelas fechadas, bordas de barcos, cercas, vidraças que parecem janelas de prisão" (MELLO, 1996, p. 75-76).

> Basicamente, *Limite* busca mostrar o desespero e a angustia humana diante da descoberta de sua limitação. A relação simbólica com elementos de prisão se dá desde do fotograma inicial [...] e no decorrer de todo o filme, com imagens de grades, e a exploração de linhas verticais. (SILVA, 2009, p. 59)

2.4 A MORTE

A morte é outro signo que tece a trama central. Ela é a metamorfose "maior" das limitações da condição humana que o filme explora. Ela expõe que o ser humano já vem ao mundo tolhido pelo maior dos limites. Repito: somos momentâneos coadjuvantes; a gente passa e a vida continua. Porém, se engana

quem acha que a morte é um signo carregado somente de um pessimismo: ela reforça a construção do sentimento *sublime* na obra, pois, apesar de ser nosso maior limite, a morte também é a nossa maior certeza e a forma como lidamos com essa certeza interferirá na forma como vivemos a nossa caminhada, a nossa trajetória. O que você fez hoje para celebrar a sua breve existência?

O signo da morte não é utilizado de maneira direta. Não veremos nenhum corpo morto em cena; ele é utilizado através da sugestão, o que é coerente, já que no filme tudo é expresso de forma indireta. A forma como a sugestão é utilizada em *Limite* (1931) pode ser compreendida através do conceito de enxergar o invisível no visível do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman (2008) explica que as imagens quando se encontram ausentes, em um contexto em que várias outras imagens articulam uma mensagem, elas podem comunicar a sua presença justamente na sua ausência, pois a montagem irá sugeri-la a partir da articulação das demais imagens entre si. *Limite* (1931) "mostra" a morte sem mostrá-la realmente, é a partir da articulação entre as imagens do filme que a morte comunica a sua presença: é o personagem do *homem n1* que pula na água e não volta mais; é a *mulher n2* que se atira no mar e não retorna; são os urubus sobrevoando o penhasco; é a mão cravada na terra na beira do mar, etc. *Limite* (1931) é uma "chuva" de sugestões, é um convite a mergulhar numa "poesia visual" para desnudar e conhecer a essência humana. Peixoto já dizia: "em cinema tudo deve ser indireto" (PEIXOTO apud MELLO, 2000, p. 14) e é isso que vemos na sua obra.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Limite (1931) é um filme que transmite sua mensagem a partir de representações, através de um jogo de quebra-cabeça, do visível com o não visível. A obra expõe o desespero e a angustia humana diante da descoberta de que é perpassado por diversos limites; a partir da impotência e da perplexidade humana diante da infinitude, da força e do poder da natureza, da vida. A obra nos mostra que não adianta se angustiar e fugir, os limites fazem parte do que é o ser humano.

> Assistimos às últimas imagens de *Limite* vivendo tragicamente, presos na poltrona enquanto os acordes de *Gymnopedie* ainda permanecem na tela branca na sala clara, a consciência nítida de nossa limitação: nunca vivemos tão intensamente nossa própria condição humana. (MELLO, 1990, p.85)

Os seus personagens e suas histórias ilustram o estado das coisas, são metáforas que denunciam os limites que tangem a nossa existência. É a *mulher n1* que, antes do naufrágio, era uma fugitiva da polícia e tinha sua vida limitada por isso; é a *mulher n2* que vivia um casamento infeliz e tinha sua vida limitada por isso; é o *homem n1* que vivia um amor proibido e tinha sua vida limitada por isso. Foram esses limites que os levaram a fugir e, por fim, os fizeram encarar o maior dos limites: o naufrágio, o barco, o isolamento, a solidão e a morte. A câmera em *Limite* (1931) "age" a todo momento com a intencionalidade de expor o conflito principal:

> A máquina (a câmera) foge com os personagens em direção à natureza, atravessa mares e céus, persegue nuvens, voa com as aves, corre com os homens alucinados, segue os movimentos dos galhos das árvores que o desespero da natureza parece estar

> chamando, cai com os corpos desanimados dos homens, avança dez vezes sobre a fonte que jorra, foge, corre, perde-se perseguindo o horizonte, caminhadas sem fim – mas quando volta é a mesma terra que encontra, o chão que é superfície e fim de toda visão, a cerca que delimita, o limite que prende, limites de todas espécies. (AVELLAR, 2011, p.46)

Em *Limite* (1931) as imagens:

> […] são de "síntese" e de "conflito". Todas as imagens do filme são metamorfoses da imagem proteica (a mulher n1 envolta de mãos algemadas) ou de partes dela e desta "síntese" e desta "polaridade" olhos-mar, eu-mundo, aqui-ali, interior-exterior. Por todo filme estará presente o "tema" sob forma de uma metamorfose originada na imagem proteica. *Limite* é marcado pela obsessão das algemas e pela obsessão do mar. Todo filme tende, primeiro, à imensa panorâmica meridiana – que é seu clímax, obsessão na limitação – depois da tempestade – que é o desenlace, obsessão da morte. (MELLO, 1990, p.88)

Em *Limite* (1931), o espectador precisa ter atenção e comprometimento com a experiência que está sendo proposta; é preciso prestar atenção nas imagens, juntá-las, senti-las e ir além delas. Esse é um dos fatores que torna essa obra tão inovadora. É preciso entender que "o ato de ver jamais se detêm no que é visível", o ato de ver "não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele", esse é um processo que busca

"sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77). Os planos, em *Limite* (1931), estão o tempo todo reiterando o tema central através de representações dos diversos limites que atravessam os personagens. As bordas do barco, as cercas, as grades, as cruzes, as estradas, o mar, o horizonte… todos são símbolos dos limites humanos, cárceres dentro de cárceres.

Em *Limite* (1931) vemos:

> […] um desvendar – é alargar nossa visão, é ver o "invisível". Primeiro vemos a superfície de *Limite* – depois e, no decorrer do filme, aprofundamo-nos. Vemos cada vez mais e mais profundamente: *Limite* é um desvelamento – e o que ele nos desvela é a própria natureza essencialmente limitada da condição humana. *Limite* não produz o visível, sendo um filme; torna visível, sendo uma obra de arte. (MELLO, 1990, p.85)

A intenção de Peixoto em *Limite* (1931) é mostrar como a condição humana é limitada. Não adianta criar invenções, se crer infinito, pois, os limites existem e sempre existirão. É só observarmos o Tempo: ele não passa de uma criação humana na tentativa de controlar o mundo, mas não passa de uma ilusão, pois, o universo, a natureza e toda a sua infinitude são atemporais. É como o próprio Peixoto explicou:

> Eu quis mostrar em *Limite* que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o limite humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde. Também

> o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja visto o relógio – o que o relógio está dizendo? "Mais um, mais um, mais um". Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo "menos um, menos um, menos um..." O tempo não existe. É uma coisa unida. Foi o homem que inventou o relógio, a divisão dos meses, a divisão dos anos, todas essas coisas. E o corpo humano envelhece porque tem de envelhecer, é um caso fisiológico. Mas não é o tempo… O tempo é coisa ilusória, não existe. É isso que eu quis provar em *Limite*, e creio que eu consegui. (PEIXOTO, 1988, p.32)

Limite (1931) nos faz refletir que o Tempo é indiferente para a memória humana, que o passado sempre se confunde com o presente e com o futuro; que as nossas dores, amores e histórias estão sempre vivos dentro de nós como se estivesse acontecendo no "agora". Quantas vezes não lembramos de alguma situação do passado, mas o sentimento que se apossa de nós parece mais real do que nunca, como se estivesse acontecendo tudo de novo naquele exato momento? É isso, *Limite* (1931) é um conto sobre os limites, um conto sobre a condição humana, um conto sobre a nossa existência; nos alerta para importância de percebermos a nossa condição limitada para acessarmos uma chave fundamental na busca da nossa liberdade existencial: a vida deve ser vivida, experienciada e intensa; reconhecer nossos limites não nos define, na verdade, nos liberta. Nos liberta de uma vida pequena e angustiante, nos permite saborear a efemeridade das coisas.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. **Um lugar sem limites**. Gramado: Festival de Cinema de Gramado, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como "introdução à arte moderna"**: Visões moernistas sobre a fotografia e o surrealismo. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202003000100007&lang=pt.

COELHO, Amanda de Freitas. Limite experimental. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/9023515/_Limite_Experimental.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. 1. ed. São Paulo – SP: Editora 34, 1998.

FARIA, Octávio de. **Limite. A Pátria**, Rio De Janeiro. 10/ maio/1931.

FARIA, Octávio de. **Limite. Bazar**, Rio De Janeiro. p. 16. 21/ novembro/1931.

FARIA, Octávio de. **Limite. O Fan**, Rio De Janeiro, n. 9, p. 75-79. dezembro/1930.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos:** o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LA FERLA, Jorge. **LIMITE:** SINFONIA DO SENTIMENTO. Brasil: Revista Videobrasil, 2007.

LIMITE. Direção de Mário Peixoto. Roteiro: Mário Peixoto. Rio de Janeiro: 1931. (117 min.), P&B.

LONGINO. Cássio. **Do sublime.** São Paulo – SP: Ed. Martins Fontes., 1996.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial.** 6. ed. Cmpinas-SP: Papirus, 2006.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MELLO, Saulo Pereira de. **Mário Peixoto - Escritos Sobre**

Cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
MELLO, Saulo Pereira de. **Ver "Limite"**. São Paulo – SP: Revista USP, 1990. p. 85 – 102.
ROCHA Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 59 – 64.
SALEM, Helena. **90 anos de cinema - uma aventura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
SILVA, Iomana Rocha de Araujo. **Cinema experimental brasileiro:** poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas / Iomana Rocha de Araújo Silva. – Recife: O Autor, 2009.

ANOTAÇÕES SOBRE O ENQUADRAMENTO NO FILME *AVENIDA BRASILIA FORMOSA*

Por Paulo C. Cunha Filho

1. UM FILME, DOIS LUGARES, QUATRO PERSONAS

> Quando eu me interessava pela pintura do Renascimento, havia o Cristo, a Virgem — eram reconhecíveis —, e eu me interessei pelo que havia no fundo. No cinema, podemos dizer, de um ponto de vista mais social ou político, que muitas vezes há os heróis e depois há os fundos. Os figurantes são os fundos e são eles que me interessam. […] Eu começo a compreender que nossa relação com a história e com as imagens deve ser muito clara, não apenas de um ponto de vista epistemológico mas também fantasmático.
>
> *Didi-Huberman (2012, p. 15)*

Na sinopse que divulgou do filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), seu diretor, o cineasta Gabriel Mascaro, escreveu o seguinte (2022, s./p.):

> Fábio é garçom e cinegrafista. Registra importantes eventos no bairro de Brasília Teimosa (Recife). No seu acervo, raras imagens da visita do presidente Lula às palafitas. Fábio é contratado pela manicure Débora para fazer um videobook e tentar uma vaga no Big Brother. O filme constrói um rico painel sensorial sobre a arquitetura e faz da Avenida uma via de encontros e desejos.

É desse modo, sinteticamente, que o diretor situa o entrecruzamento de Fábio Gomes de Melo e Débora Leite, personagens (o termo pode não ser o mais apropriado) de um dos documentários brasileiros contemporâneos mais arrojados. Embora não apareçam na sinopse, duas outras figuras centrais para a narrativa fecham um quadrilátero que levará o espectador a tecer uma história coletiva situada na comunidade de Brasília Teimosa, no Recife: o pescador Alessandro José de Oliveira e o garoto Cauan Fonseca, fã apaixonado do personagem Homem Aranha.

Em torno deles, a partir deles, com eles, o documentário articula e dá consistência a uma paisagem inédita de Brasília Teimosa, espaço popular à beira-mar do Recife, na vizinhança de bairros ricos, surgido de uma vitoriosa ocupação no início da segunda metade do século XX. Além da dinâmica desordenada de construções e reconstruções das residências, o filme de Mascaro mostra as consequências das reformas conduzidas pelo poder público que destruiu parte das casas na área da praia para construir a Avenida Brasília Formosa (que serve de título ao documentário), deslocando parte da população para um conjunto residencial para a

famílias de baixa renda construído na zona oeste da cidade. Numa entrevista posterior ao lançamento do filme, Mascaro explicou (2022, s./p.):

> Pretendi usar o nome de um projeto governamental, e dar a ele uma complexidade humana. [..] Eu queria mostrar uma parte do mundo que não era englobada pela econometria, trabalhar com dimensões humanas, o desejo, a felicidade.

O filme delimita essa "parte do mundo" em duas localidades que desvelam grandes disparidades. De um lado, a comunidade de Brasília Teimosa, fruto de uma longa luta pela posse da terra, originada de ocupações e resistências desde os anos 1940, na época em que era chamada de Areal Novo; do outro lado, o Conjunto Habitacional do Cordeiro, então com vinte e dois blocos de prédios em estrutura tipo caixão, totalizando 704 apartamentos e 106 casas, situado na zona oeste do Recife, considerado desde 2014 uma edificação de alto risco estrutural. Nesses espaços interconectados pelos fios que unem Fábio, Débora, Alessandro e Cauan, o filme *Avenida Brasília Formosa* traça o real.

As histórias banais (um garçom que aumenta a renda filmando com sua câmera VHS, uma criança que espera pela festa de aniversário sonhando em se fantasiar de Homem Aranha, a manicure que torce para ser escolhida para participar de um *reality show* da televisão aberta e um pescador que em troca de um apartamento popular agora vive longe do mar) se misturam lentamente, se adensam na sequência de planos que surpreendem pelo enquadramento. Grande parte do impacto provocado pelo documentário advém do desenho dos quadros que se sucedem e se articulam.

Gabriel Mascaro opta por posicionar a câmera de forma a capturar espaços e pessoas a partir de um ponto de vista inquietante. Como se o equipamento tivesse sido ligado e esquecido nos ambientes, geralmente imóvel — um filme que abdica de panorâmi-

cas ou *travellings*. O tempo dos planos, geralmente longo, mesmo quando não há uma ação propriamente sequencial e narrativa acontecendo, projeta o espectador nos espaços em que a vida dos moradores de Brasília Teimosa se realiza.

2. ENQUADRAMENTO: A VERTIGEM DA IMOBILIDADE

Os filmes assumiram, desde o final do século XX, uma forma estética e narrativa cada vez mais veloz. Os planos encurtaram e a câmera, mais leve e acrescida de novos equipamentos como gruas e *steadycams*, parece desejar fazer o espectador bailar no centro da ação. A câmera vertiginosa sendo o padrão, planos longos e estáticos de *Avenida Brasília Formosa* jogam o espectador numa imobilidade inquietante, como um observador em geral distante (embora nem sempre isso se confirme, já que há muitas tomadas mais próximas, em espaços pequenos). Em todo caso, esse modelo de enquadramento projeta o observador nos lugares numa perspectiva de radical transitoriedade.

Há diversos exemplos de quadros em que os moradores aparecem interagindo entre eles sem aparentar qualquer desconforto com o fato de estarem sendo filmados, como se a câmera estivesse escondida, esquecida, como no plano de uma das ruas do bairro em que moradores sentados na calçada conversam enquanto roupas secam no varal (ver quadro 1). Há o tempo de ver, que se arrasta: pessoas, roupas estendidas de lado a outro da via, automóvel praticamente fechando a rua estreita, o sistema de escoamento de água. Um outro plano correlato a este mostra dois moradores carregando vasilhames de água pela rua, acompanhados por três crianças (ver quadro 2).

Quadro 2

São imagens que obedecem a um modelo que desde o início se espalha pelo filme, com pequenas variações — o que pode demonstrar uma opção autoral tomada antecipadamente. Em geral, são tomadas feitas à altura do olhar humano, centralizadas e privilegiando as linhas de fuga. Essas opções tomadas por Gabriel Mascaro fazem lembrar as reflexões da montadora Dominique Villain, no livro *Le cadrage au cinéma: l'oeil à la caméra*, um dos mais brilhantes estudos sobre o enquadramento, publicado em 1985.

Formada pelo antigo IDHEC francês (Instituto de Autos Estudos Cinematográficos), Villain tornou-se montadora (trabalhou com Jean Rouch, Danièle Huillet & Jean-Maris Straub, Jean Douchet e outros) e professora de cinema na Universidade de Paris VII. Seu argumento central é que, na realização de um filme "uma força particular e intratável impõe o enquadramento", assim como impõe o "interior do quadro". Tal força extrapola a ideia de fotograma e entroniza o lugar da câmera como centro da produção do sentido. Para Dominique Villain (1985, pp. 9 e sq.), a própria ideia de enquadramento pressupõe e reitera a ideia de tomada (*prise de vue*), fixando um elo indestrutível entre o que ocorre na filmagem e aquilo a que o espectador é levado a conhecer.

Tal vínculo entre o que foi decidido e visto nas filmagens e o olhar do espectador é exatamente aquilo que *Avenida Brasília Formosa* propõe: a encenação que se revela pelo quadro tanto como pela ação, a existência de um narrador condensado na figura do sujeito que vê de determinada forma. E que, ao ver, enquadra antes de tudo um conjunto de espaços articulados: Brasília Teimosa, comunidade (favela, ocupação) e suas relações sociais (amizades, negócios, parentescos), e seu deslocamento parcial para o bairro do Cordeiro, na zona oeste do Recife, destino de parte dos moradores para permitir a construção da avenida que dá nome ao filme. Quando surge, a nova avenida é dada como artéria de mobilidade: passagem, trânsito, estranhamento (ver quadro 3).

A nova avenida construída pelo poder público, desalojando uma parcela da população de Brasília Teimosa, é de fato o espaço menos atraente do documentário. Surge acessoriamente, desprovida de qualquer investimento. Embora evidente, talvez não seja indispensável saber se era um desejo explícito do documentário dar à nova avenida um ar de estranhamento, de desconforto: o resultado dos planos em que a via surge é exatamente esse, quando não de pura melancolia,

Quadro 3

com o registro do uso da avenida para o trânsito dos moradores deslocados da comunidade (ver quadro 4). Como se o equipamento viesse realçar a situação de inferioridade dos seus usuários, à mercê da "proteção" dos agentes do poder dominante. A nova via não deixa de ser uma "violência", mesmo em termos urbanísticos, voltada que é para o privilégio do automóvel e para a ideia de valorização imobiliária da "frente de mar" que domina a expansão do Recife desde os anos 1940.

De modo que a avenida se revela como um instrumento ambíguo, artificial, que passa ao largo das histórias de vida real das personas que organizam a narrativa. A avenida está no filme, mas escapa da vida dos moradores. Surge melancolicamente quando mostra que a via se tornou uma passagem para o trânsito dos que foram deslocados para a sua construção.

Quadro 4

O documentário estabelece — ainda que indiretamente e sem forçar o discurso — um paralelo crítico entre a nova avenida e o local para onde foram levados os moradores no bairro do Cordeiro. Ao optar por apresentar a entrada do conjunto habitacional à noite, portal lúgubre e silencioso, o filme acaba por elaborar uma conexão não apenas espacial, mas também temporal entre os dois lugares tão distintos. O escuro da noite e da madrugada são os horários em que alguns dos antigos moradores deslocados de Brasília Teimosa saem ou voltam para casa, com o objetivo de voltar à comunidade onde viveram.

Quadro 5

Há ainda a oposição entre a extrema luminosidade praiana de Brasília Teimosa, suas cores exuberantes espalhadas pelas ruas, pelas roupas, na natureza, e o escuro de conjunto do Cordeiro, ponto de fraca luz de vapor de mercúrio isolado no meio da noite, fechado pela imponente portaria de concreto, silenciosa, sonolenta, que percebemos de muito longe, de outro lado da rua (ver quadro 5). A grande dicotomia que fundamenta ideologicamente *Avenida Brasília Formosa* é a que a um só tempo atrai e afasta Brasília Teimosa do conjunto residencial do Cordeiro.

A dicotomia permite afirmar que é, portanto, o enquadramento que estabelece uma ideia do novo equipamento urbano que foge da vida cotidiana de Brasília Teimosa. A avenida é larga e fluida, mas esconde as pessoas, as disputas e colaborações de vizinhança, as articulações familiares. Na verdade, o documentário acaba por explorar o forte sentimento de pertencimento, de ancoragem dos moradores. Para ilustrar essa qualidade do filme, é suficiente comparar as imagens da avenida em Brasília Teimosa e do conjunto habitacional do com as cenas dominicais na praia. Mesmo mantendo os mesmos princípios de frontalidade e horizontalidade (não há planos inclinados na diagonal no filme, assim

Quadro 6

como não se percebem planos em mergulho), as cenas de praia são plenas de cor, de farta luz, de movimento, de alegria e desejo (ver quadro 6). Esses planos praianos sugerem a potência de uma qualidade feliz às relações sociais da comunidade, iluminando o estatuto de cidadania efetiva que escapa ao controle do poder.

Escapa também ao senso comum dos próprios recifenses que associam o bairro a um lugar apenas pobre, perigoso e que ocupa um espaço da cidade que não deveria. Nos planos de praia, o documentário estabelece com maior precisão o contexto histórico e espacial da comunidade, sua incrível capacidade de superação, na transição que se dá entre sujeitos perseguidos e sem abrigo dos anos 1950 a um grupo estabelecido num ambiente de novos desejos (ver quadro 7).

Quadro 7

A praia representa, no caso de Brasília Teimosa, o ponto de conflito e de conexão entre a comunidade e o valorizado bairro de Boa Viagem. A península de areia que avançava sobre o mar nasceu com material retirado para a expansão do Porto do Recife, por volta de 1906. Ocupada nos anos 1950, tem uma frente voltada para o Atlântico e outra projetada sobre o estuário dos rios Capibaribe, Tejipió e Jordão. A terceira frente do triângulo de

65,4 hectares faz fronteira com o bairro do Pina, uma área com corça de 18 mil habitantes em 5.500 residências. A construção da nova avenida provocou um decréscimo de 4,36% da população, por conta da remoção de parte de sua população para o conjunto do Cordeiro. Entre os quadros da avenida e os da praia, Avenida Brasília Formosa elabora uma etnografia política, em que a vida dos cerca de 17 mil moradores atuais passa pela construção de uma ideia de democracia e pelo avanço do sentimento de pertencimento a um espaço coletivamente elaborado.

3. O CONCEITO DE DISPOSITIVO NO CONTEXTO DO QUADRO

Para além das dicotomias entre Brasília Teimosa e Cordeiro, entre a escuridão do conjunto residencial e a luz da beira-mar, *Avenida Brasília Formosa* se estrutura ainda mais concretamente a partir de um dispositivo fílmico original, colocando o espectador no centro de um arranjo que o joga permanentemente entre a simplicidade das cenas e os enquadramentos que as retiram da banalidade cotidiana.

Reconhecemos o que vemos no documentário, mas vemos de uma forma inusitada. Ao fundar o mundo narrado, o enquadramento — com seus planos quase sempre gerais, lentos, horizontais, estáticos — permite ao espectador uma observação original dos lugares e das pessoas. Da forma como delimitam o campo visual, as imagens do filme registram os fenômenos sociais e a ecologia de Brasília Teimosa (assim como do conjunto do Cordeiro) recuperando e deslocando maneirismos do pictorialismo, a força dos *tableaux vivants,* passando a questionar a própria ideia de paisagem, que há muito foi deslocada, como revelou Anne Cauquelin (2007, p. 9):

> Desolado, degradado, poluído, sobrecarregado, [o meio ambiente físico] clama por socorro imediato, saneamento e reabilitação. Como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob forma de paisagens igualmente desoladas, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem.

O documentário desdobra o impacto da paisagem para os moradores de Brasília Teimosa e acaba por revelar — sem dizê-lo ou mostrá-lo diretamente — o mito fundador do lugar: a forma como a comunidade enfrentou sua posição de incômodo à burguesia, na medida em que resistiu na vizinhança dos bairros do Pina e de Boa Viagem, dois dos pedaços mais valorizados da cidade pela especulação imobiliária. Cabe ao dispositivo estruturado por Gabriel Mascaro reverter o apagamento dessa comunidade, sua indistinta luta pela sobrevivência, mas igualmente pela vontade de existir plenamente.

A pedra de toque desse dispositivo é o contrato que estabelecem Débora, que pretende participar do programa Big Brother Brasil, e para isso necessita elaborar um vídeo-portifólio, e Fábio, o garçom que também trabalha como realizador de vídeos domésticos (casamentos, aniversários) e registra acontecimentos na comunidade. A preparação e a elaboração do vídeo de candidatura de Débora permitem que *Avenida Brasília Formosa* revele sua natureza mais profunda, que é o principal limite do cinema documental: a impossibilidade de um "olhar externo", da "observação estrangeira" penetrar de fato na realidade de um lugar ou de uma comunidade, As filmagens de Fábio, a maneira como ele dirige Débora, a forma como se utiliza da paisagem, a singeleza dos equipamentos que ele usa, reiteram a própria operação do filme de Gabriel Mascaro e servem como parâmetro para avaliar a sua natureza profunda: tudo é verdadeiro — e, no entanto, tudo

é falso. As poses de Débora, a luz rebatida por Fábio, a praia e os barcos utilizados como cenário (ver quadro 8).

Num dos mais sofisticados planos do documentário, Fábio coloca Débora num dos barcos de pesca que garantem a sobrevivência de parte da comunidade. Enquanto Débora posa para a câmera de Fábio, Mascaro projeta Brasília Teimosa para o seu oposto urbanístico: as chamadas "torres gêmeas" que foram construídas do outro lado da bacia fluvial. Na verdade, os prédios situam-se no cais de Santa Rita, e se chamam Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho. Os dois arranha-céus de quarenta andares inauguraram a exploração especulativa dessa região, contígua ao Cais José Estelita, e que se tornaria um dos maiores pontos de conflito urbano no Recife (ver quadro 9).

A verticalização do Recife nos últimos 30 anos, reorganizou completamente a paisagem da cidade e instituiu uma fratura entre parte da população que defende os arranha-céus como signos de modernidade e os que percebem o crescimento da apartação entre os moradores dos novos edifícios e as comunidades pobres. O fenômeno deriva da legislação de uso e ocupação do solo (Lei nº 16.176/96, da Prefeitura da Cidade do Recife) de 1996, que per-

Quadro 8

mitiu a construção praticamente sem limites de altura em grande parte do seu território. Mesmo zonas de preservação histórica e ativos paisagísticos têm sido comprometidos pela liberalização.

Quadro 9

Toda essa tensão urbana está no quadro de Fábio filmando Débora em Brasília Teimosa (que não possuiu grandes edifícios, mas está permanentemente acossado por eles, tendo ao fundo as "torres gêmeas" que simbolizam a presença de altos edifícios nos limites do histórico Bairro do Recife. De alguma maneira, o que vê a câmera de Fábio e o que vê a câmera de Mascaro, nesse desdobramento sem fim do filme dentro do filme, questionam a ideia de modernidade e progresso urbano, que as construtoras associam aos arranha-céus com vidros espelhados. Como pano de fundo de Avenida Brasília Formosa, está, portanto, o conflito, a partir do início de 2010, da emergência dos movimentos sociais liderados pelo grupo Direitos Urbanos e o Ocupe Estelita. Ambos se posicionaram contra construtoras e a Prefeitura do Recife todas as vezes em que a especulação imobiliária avançou sobre os direitos da população.

4. CONTRASTE EXTERNO, EQUILÍBRIO INTERNO. FANTASMA E RAZÃO

Já foi dito com suficiente ênfase que as tensões urbanas do Recife passaram a ser um tema constante na produção audiovisual de Pernambuco desde os anos 2010. Nos filmes de ficção ou nos documentários, a paisagem deixa ser apenas uma referência imagética, um cenário representativo, para tornar-se cada vez mais uma construção coletiva, uma narrativa, um direito superior ao poder econômico. A crítica à especulação imobiliária, à cidade pensada a partir dos automóveis, o apartamento social urbano, a gentrificação — todos estes temas alimentam os roteiros e se representam nos filmes.

Avenida Brasília Formosa pertence a esse fluxo novo de representações audiovisuais do Recife, mas persegue uma originalidade que acaba por dotá-lo de uma qualidade reflexiva distinta do conjunto. Um dado que leva o documentário a essa condição diferenciada é a curiosa tensão entre realidade e ficção que os enquadramentos dão aos filmes. Assim, por exemplo, quando vemos o pátio ao fundo do restaurante onde trabalha Fábio e onde, com seus outros companheiros, deitados em redes ou no chão, ele

Quadro 10

aproveita um instante de repouso (ver quadro 10).

Tempo narrativo praticamente suspenso — e, entretanto, ativo —, na medida em que os trabalhadores são apresentados no reverso de sua atividade e que tal inversão remete ao onírico. Outra vez, um plano geral, "distante", longo, no qual um tempo inútil se recobre de sentido e nos lança na fantasia. Didi-Huberman costuma chamar a atenção como nossa relação com os filmes operam não só a partir de um ponto de vista epistemológico, mas também de um modo fantasmático — ou seja, que eles pressupõem a necessidade da inclusão do espectador enquanto sujeito.

Ora, a cena do repouso no pátio do restaurante, escapa dos modelos picturais mais clássicos, instituídos sempre nos contextos de ação, paradoxo do filme de Gabriel Mascaro que consiste em dar sentido — fantasmaticamente, no caso — à inútil paisagem. O enquadramento atenta para um momento de harmonia (tanto existencial quanto formal), a ilusão da perfeita conexão entre pessoas e ambiente. No documentário, portanto, fica claro que é a relação entre moradores e o espaço que organizam o olhar. Trata-se de uma fuga da ideia de pitoresco, que justifica tantos documentários, mas o estabelecimento de uma nova ordem do que merece ser visto, desde que seja visto a partir de uma perspectiva ética da representação que rearticula a própria posição do espectador: no quadro do repouso no pátio do restaurante, não existe mais um primeiro plano ou um plano de fundo, hierarquizando personagens e guiando nosso olhar, mas a presença radicalmente íntima (embora recuada) do espectador na cena.

Vale dizer, portanto, que na medida em que as construções visuais de *Avenida Brasília Formosa* operam através do enquadramento, outros níveis de discurso vão sendo percebidos pelo espectador ao longo do documentário. Por exemplo: o contraste, a violente oposição entre Brasília Teimosa e os bairros abastados da vizinhança (Pina e Boa Viagem) e o equilíbrio com que os espaços íntimos dos moradores são mostrados. A elaboração des-

sa contradição fora/dentro (ou seja: fora dentro da comunidade, fora dentro de casa) vai ganhando força à medida em que o filme avança.

Quadro 11

O conjunto de planos do documentário é capaz de revelar o intenso movimento que se dá nos ambientes —seja no próprio bairro, nas suas ruas, seja no interior das residências. Em todos os casos, quanto mais imóvel é a câmera, mais o enquadramento é contaminado pelo movimento do campo que ele registra. O mundo dietético de *Avenida Brasília Formosa* é extremamente móvel, instável no campo e, portanto, no fora-de-campo. De alguma forma, os enquadramentos instituem a figura de um observador, de um vidente, que se espanta com as mudanças que ocorrem nos espaços representados.

Vejamos, primeiro, exemplos dos planos externos. São vários os que registram a velocidade transformadora de Brasília Teimosa, com suas marcas nos tijolos e nos cimentos que alteram sem cessar casas, ruas, comércios. Aos poucos, edificações erguidas com materiais precários vão sendo refeitas e ampliadas com novas tecnologias. O resultado é sempre a impressão de um mundo em permanente reconstrução, mesmo se a comunidade ocupa aquele

Quadro 12

lugar desde os anos 1950. As fronteiras entre o que desaba na forma de ruína e o que renasce como nova construção são borradas e o documentário é uma perfeita lição sobre como a ocupação de Brasília Teimosa nunca terminou e provavelmente jamais terminará, tal é a sua vocação para a reinvenção.

Alguns quadros mostram o próprio trabalho de reinvenção, com moradores sobre os telhados, acrescentando novos andares às residências, num esforço de ampliação que surpreende pela engenhosidade (ver quadro 11). Em outros momentos do documentário, são espécies de "naturezas mortas", desprovidos de figuras humanas, em que o enquadramento registra tão somente paredes, postes, tijolos (ver quadro 12). Por definição, o termo natureza morte (*still life*) refere-se às representações do inanimado — objetos imóveis que surgem como exercícios formalistas, às vezes maneiristas, projetando simbolismo nas figuras da impermanência. No documentário, no lugar das frutas e das plantas, o movimento de pedra e cal da comunidade.

E o filme vai assim mostrando, pouco a pouco, que a dinâmica de renovação é parte do espírito da comunidade e que seu maior embate é contra o inacabamento. Ou, talvez seja melhor dizer, o inacabamento é a natureza mesma de Brasília Teimosa.

5. ENQUADRAR A VIDA DOS OUTROS: OS QUADROS VIVOS...

Mergulhar nessas imagens, perceber nos enquadramentos uma ética da representação do outro, buscando no documentário uma experiência inédita. Quem sabe o diretor, quem sabe o diretor de fotografia — ou ambos, encarnando a antiga figura do *cadreur*, estabelecendo rigorosamente a distância e o tempo certos de olhar e de compreender. A intensidade da experiência visual advém da onipresença desse quadro insólito: nem longe demais, nem perto demais; nem lento demais nem rápido demais. Medida talvez exata, para diferentes regimes de visão de pessoas e de coisas.

Quadro 13

Ética do enquadramento quando a câmera entre na morada das personas que tecem a narrativa. Quase Ozu na cozinha simples e limpa; objetos organizados (vassouras, sacola de compras, detergente) e gestos precisos na manipulação de tudo: a precisão da linha lateral de observação (ver quadro 13). E ainda mais no banheiro, igualmente limpo, branco, em que a figura se vê em nuances por detrás do vidro fosco. Quadro repartido entre o to-

talmente visível e o apenas sugerido (ver quadro 14). A ética de fora se reforça nos ambientes internos: concepção de tratamento equilibrado da observação, cuja consequência direta é o estabelecimento preciso do lugar do observador.

No final, a consciência de que não há *point-of-view-shots* em *Avenida Brasília Formosa.* Talvez seja o ponto central do projeto do documentário: não vemos pelos olhos das personas. Se as vemos, é de fora para dentro. O observador, que em muitos planos é quase um invisível, um ser que não perturba os moradores nas suas tarefas cotidianas, está sempre lá. Nunca deixa de ter o seu lugar, por discreto que seja. O que provoca uma energia peculiar: a percepção da imagem como um espaço unificado e experimentado. Com o tempo e a posição da câmera, dilui-se a impressão de um mundo fragmentado. Os espaços e as ações das pessoas, da maneira como são representados, ampliam sua equivalência com o olhar do observador. Entre o campo visual do filme e o do espectador, borra os limites entre objetividade e subjetividade.

Quadro 14

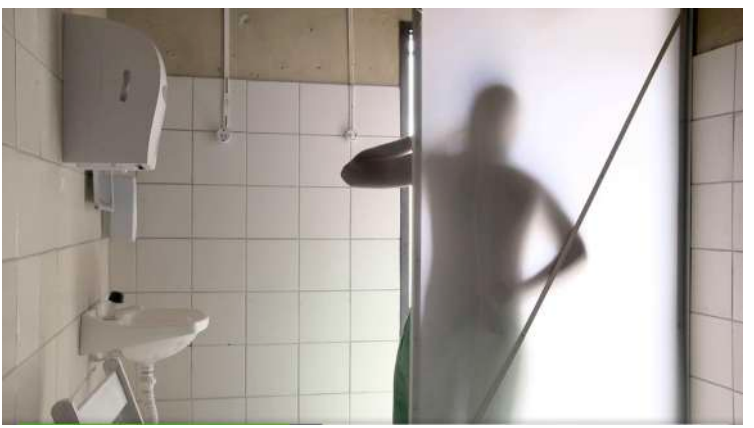
A revelação da ética visual de *Avenida Brasília Formosa*, perceptível na análise dos enquadramentos do documentário, valeria já como uma possível conclusão. Mas vale percorrer um último

desvio, que leva o espectador ao muro de concreto que protege a praia (e as moradias da comunidade) da força do mar. Eis, portanto, de novo, o mar como metáfora de nossa crise social, econômica, política — ecológica (no sentido que ecológico refere-se à casa do homem). Gabriel Mascaro utiliza diversos planos desse muro açoitado pelas ondas do mar. Em alguns deles, a visão do arrecife artificial surge como forma a descentrar o olhar que organiza todos os demais enquadramentos do filme. A criança se equilibra de cabeça para baixo no canto direito do quadro.

A ausência do equilíbrio reitera todos os demais (as linhas horizontais da areia, do muro, do oceano ao fundo. Ponto fora do eixo que se recompõe o espaço inteiro, alertando para o próprio modelo de composição e de peso visual. Este quadro evidentemente desafia o peso visual dos elementos da composição e convida o espectador a perceber o aparente desequilíbrio, a quebra da simetria entre um lado e outro do campo. Sensação, portanto, de instabilidade, de nova racionalidade na representação daquele lugar carregado de simbolismo para Brasília Teimosa. Na forma como surge, esse enquadramento conduz o ponto focal para a criança que se diverte brincando no mudo. Equilíbrio assimétrico, carregando a atenção. E, de repente, as ondas explodem contra o muro - a luta do rochedo contra o mar — na evocação da luta de todos os dias (ver quadro 16).

Dominique Villain (1985, pp. 119 e sq.) evoca a tensão entre composição e "decomposição" nos enquadramentos do cinema. Lembra que, ao longo do tempo, na evolução mesmo da linguagem cinematográfica, aumentou a liberdade dos atores, cresceu a "vida" dentro do plano — o que acabou por diminuir a exigência do enquadramento. A montadora retoma a distinção estabelecida por Martin Scorcese no lançamento do filme *O Rei da Comédia* (1983) entre o "onde colocar a câmara" e o "como movimentar a câmera".

Quadro 15



Quadro 16

A segunda condição não existe em *Avenida Brasília Formosa*, no qual não existem movimentos de câmera. Essa característica, que contradiz as tendências mais recentes, de grande mobilidade visual, sem falar nos excessos das lentes zoom, no uso de duas ou mais câmeras para rodar a mesma cena, tornam centrais outros desafios: onde colocar a câmera, é claro, mas o que colocar no campo, onde posicionar as coisas e as pessoas. O documentário de Gabriel Mascaro remete à essa citação de Villain (1985. P. 119):

> Eterno retorno da balança: movimento dentro do plano, movimento da câmera, movimento do zoom, movimento da montagem. Seria tempo de reler Eisenstein, e de reaprender o sentido da "composição"?

E ela cita o próprio Sergei Eisenstein (Villain, 1985, p. 120):

> A arte da composição plástica consiste em conduzir a atenção do espectador na exata direção e na sexta ordem desejados pelo criador dessa composição. Isso se aplica tanto ao movimento do olhar ao longo da superfície de uma tela, na pintura, ou sobre a superfície da tela no caso de uma imagem cinematográfica. [...] Com uma repartição sistemática de manchas, linhas e movimentos, pode-se conduzir o olho a uma leitura vertical ou em qualquer outra direção desejada.

Em que direção Gabriel Mascaro pretende conduzir o nosso olhar em *Avenida Brasília Formosa* Talvez para a compreensão das relações de poder que afetam a comunidade de Brasília Teimosa na constituição da cidade como segmentos de espaço urbano e como paisagens culturais. Talvez ainda para a visão daquela comunidade específica como parte de uma diversidade ecológica que a burguesia preferia eliminar e que, no entanto, é fundamental para a expressão daquilo mesmo que o Recife tornou-se historicamente. Talvez, finalmente, para a representação de formas de ser apagadas, apartadas da maior parte das representações visuais da cidade.

O documentário é um olhar sobre o cotidiano, no sentido profundo que dava Michel de Certeau (2008): observar, e deixar fluir, pela ética do enquadramento, as práticas cotidianas, capazes de

reverter a lógica dos sistemas disciplinares. O filme mostra, na realidade, microrresistências que invertem algumas relações de força e reinventam os sentidos de viver em comunidade. Como certamente diria Michel de Certeau, o garçom-cineasta Fábio Gomes de Melo e a manicure-modelo Débora Leite, o pescador deslocado do mar Alessandro José de Oliveira e o garoto sonhador Cauan Fonseca são "heróis comuns": "Personagem disseminada. Caminhante inumerável que, na existência cotidiana, (re)cria seus espaços por diferentes caminhos".

REFERÊNCIAS

Caderno do I Congresso Internacional Estudos da Paisagem (2021) : Anais Patrimônio em Silêncio / Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Maceió: Edufal, 2022. E-book.

Cauquelin, A. *A invenção da paisagem*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

De Certeau, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Didi-Huberman, G. *Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image*. Entrevista a Susana Nascimento Duarte & Maria Irene Aparício. *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento, 2012.* Disponível em: http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12

Diyanni, R. *One hundred great essays*. New York, Penguin Academics, 2002.

Gohaud, A. *La "fiction in situ": Peut-on raconter avec l'existant? Approche de cette thématique dans le cinéma brésilien contemporain*. Mémoire de fin d'études et de recherche Section Cinéma, promotion 2008 / 2011. ENS Louis Lumière.

Lira dos Anjos, K. & Lacerda, N. *Transformações urbanas e ambientais em áreas pobres da Região Metropolitana do Recife*.

Ambiente & Sociedade n São Paulo v. XVIII, n. 1 n p. 41-64 n jan.-mar. 2015.

Machado, A. *O filme ensaio.* São Paulo, 2002. Disponível em: http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filmeensaio_Arlindo%20Machado2.pdf.

Mascaro, Gabriel. Website pessoal. https://pt.gabrielmascaro.com/avenida-brasilia-formosa. Capturado em 20 jan. 2022.

Mello, C. *Avenida Brasília Formosa: afetos e encontros.* FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 22 – Vitória : Centro de Artes/UFES, Inverno 2020.

Mendonça, F. & Almeida, R.. O cinema pernambucano entre gerações. Filmologia. Recife. Recuperado de [http://www.filmologia.com.br/?page_ id=5774], 2012.

Morton, T. L*a pensée* écologique. Paris, Éditions Zulma, 2019.

Olivieri, S. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade.* Salvador/Florianópolis: EDUFBA, PPGAU, ANPUR. 2021.

Veras, L. M. S. C. *Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano.* Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil, 2014.

Vidal, D. *Le respect: catégorie du social, catégorie du politique dans une favela de Recife.* Cultures & Conflits, 35, automne 1999., In http://journals.openedition.org/conflits/185.

Villain, D. *Le cadrage au cinéma: l'oeil à la caméra.* Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Pris, 1985.

Ficha técnica de ***Avenida Brasília Formosa***

Direção, Roteiro e produção: Gabriel Mascaro
Direção de Produção: Marilha Assis
Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo
Direção de Arte e elenco: Thales Junqueira
Montagem: Tatiana Almeida
Som Direto: Phelipe Cabeça
Edição de Som: Carlos Montenegro
Mixagem de som: Gera Vieira
Colorista: Rogério Pinto

DAS FIGURAS DE VITALIDADE: APONTAMENTOS SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NUMA OFICINA DE ATUAÇÃO PARA CINEMA EM PETROLINA DURANTE O SEGUNDO TURNO DAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS DE 2018[1]

Por Pedro Severien

SAINDO DA SALA DE ENSAIOS

Uma sala de ensaio vazia. De um lado, parede de espelhos. Do outro, paredes brancas. Um projetor, uma caixa de som, cadeiras de plástico. Em geral, esse é o espaço utilizado para uma oficina de "Atuação para cinema" que venho conduzindo desde 2017 em parceria com o Sesc Pernambuco. Não tenho uma formação específica para lidar com atuação para audiovisual, direção de atores ou mesmo dramaturgia per se. O que ocorreu é que ao longo de minha trajetória de mais de vinte anos como realizador audiovisual fui enfrentando os desafios de me comunicar com o elenco em função das demandas de cada projeto. Nesse processo de expe-

1 Artigo apresentado como trabalho de conclusão da disciplina Teoria e Métodos de Pesquisa em Comunicação no PPGCom/UFPE, conduzida pelo Prof. Jeder Janotti. 31 de agosto de 2021.

rimentação, erros e acertos, "bateção" de cabeça e construção coletiva, me conectei de forma profunda com o ofício de atuar para as câmeras. A lente tem um centro escuro, frio, um vazio quando se olha diretamente para ela. Essa "neutralidade" parece agir como um raio-x do estado de espírito dos sujeitos que se põem (ou são colocados) diante dela. "A verdade em 24 quadros por segundo" já disseram.

Mas será que a câmera tem esse poder de verdade? Ou será que o escrutínio que é possibilitado quando se ergue uma câmera fala mais de quem a empunha? Será que há uma "verdade" estática a respeito de uma determinada performance ou em movimento ou mesmo em fuga? Ou ainda, será que na verdade a relação entre quem filma e quem é filmado produz uma narratividade permanentemente instável? Ler uma imagem no viés da atuação nunca é tarefa simples. A depender do arcabouço conceitual que se mobiliza florescem possibilidades, uma vez que se adicionam mais elementos ao vetor quem filma, quem é filmado: quem observa ou é impactado por essas imagens em que espaço-tempo. De tal maneira que o gesto de olhar para a performance de um ator ou atriz na tela a reconfigura em sua dimensão estética, mas também permite uma operação crítica e sensível nas dimensões políticas, culturais e históricas. Ou seja, me parece que a imagem cinematográfica mantém o seu movimento para além dos fotogramas projetados em sequência. O movimento permanece devido ao trânsito entre as imagens e os espaços nos quais são projetadas e os sujeitos que a experienciam em um determinado tempo histórico.

Ao longo das oficinas, conduzidas nessas salas previamente descritas, pouco a pouco algo foi me incomodando: o aspecto impessoal dessas salas. De modo mais imediato, me incomodava que o fundo do quadro fosse ou uma parede branca ou um espelho. A parede branca trazia sua face estéril e o espelho trazia o reflexo da própria câmera e seus operadores. Ambos elementos pareciam despotencializar o foco da ação – o ator ou a atriz em cena. Numa

outra instância, esse ambiente parecia dificultar a impressão do gesto dramático, uma vez que limitava a leitura das imagens já que o público (nós mesmos ou quem viesse a ter contato com esses exercícios) deveria imaginar todo o contexto da cena sem qualquer indicação cênica de sua existência para além dos gestos dos atores e atrizes. Ou seja, poderia até haver intensidade na atuação, mas faltava sua relação com o mundo. Numa apresentação teatral, mesmo que o palco seja um simulacro, utilizam-se diversos elementos para a experiência cênica – iluminação, sons, efeitos cenotécnicos. Já no cinema, a locação ou os cenários produzidos em estúdios oferecem uma ligação entre as personagens e o mundo do filme.

Decidi estabelecer que todos os exercícios de culminância das oficinas deveriam ocorrer em espaços urbanos das cidades onde ocorriam os encontros, em locações externas ou internas. Deveríamos, portanto, nos lançar na relação entre o que uma performance suscita e o que materialmente está ao seu redor. Essa decisão não ocorria de forma meramente pragmática apenas para fins de uma expressão mais factível da imagem como produtora de um mundo narrativo. Ao nos lançarmos nos espaços urbanos, necessariamente teríamos que lidar com as intempéries de filmar na rua (os ruídos, o descontrole, o fluxo da cidade), ou com os elementos também visíveis e sonoros de uma locação interna (mobiliário, objetos, luminosidade, ambiência de sons), o que serviria de prática para os participantes já que o cinema brasileiro feito no Nordeste majoritariamente ocorre em locações reais. Mas essa prática adicionaria também uma dimensão política ao fazer – mover-se pela cidade e seus espaços ativa suas contradições, autorizações e interditos, aos sujeitos inscritos socialmente, racialmente e historicamente no tempo. Ao conjugar esses elementos, estaríamos nos movimentando entre um ponto de partida supostamente neutro ou meramente físico (os espaços) na direção da produção de um lugar (quando o espaço é imantado de dimensões afeti-

vas, sociais, políticas e imaginativas dos sujeitos que o ocupam). Produzir lugares com as performances e as imagens consequentemente tornava-se o nosso objetivo comum.

Faço esse breve trajeto reflexivo para estabelecer um ponto de encontro com um evento específico que anima esta investigação e que serviu também como dado empírico para as questões que apresentarei mais à frente. Entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais de 2018[2], conduzi junto com Ayla de Oliveira, uma oficina de atuação para cinema na cidade de Petrolina através do circuito Sesc de Formação Audiovisual. O grupo de vinte participantes era formado em sua grande maioria por jovens entre 18 e 25 anos, com a presença de jovens que vivem na periferia e no centro, mas também algumas pessoas mais velhas, entre professores de escolas públicas e estudantes de teatro. A proposta pedagógica do curso era que os alunos deveriam trazer ideias para exercícios a serem encenados para a câmera no espaço urbano. No primeiro compartilhamento das ideias, pudemos averiguar que a esmagadora maioria das propostas tinha a morte ou a violência como destino dramático. Mesmo as ideias que não traziam esse aspecto de forma direta versavam sobre situações de violência em espaços públicos da cidade. Num esforço para complexificar as narrativas, fugindo da morte ou da violência como destino resolutivo dos conflitos, instituímos (eu e Ayla) que tra-

2 O segundo turno das eleições presidenciais brasileiras se deu entre o ex-capitão do exército e deputado federal Jair Bolsonaro (então filiado ao Partido Social Liberal – PSL) e o ex-ministro da Educação nos governos Lula e Dilma, Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT). Numa campanha marcada pelo antipetismo e na esteira do golpe jurídico-parlamentar-midiático contra a presidenta Dilma Rousseff e a prisão do ex-presidente Lula pela Operação Lava Jato, a plataforma política de Bolsonaro baseava-se explicitamente no ataque às minorias subjetivas (negros, indígenas e comunidade LGBTQI+) assim como em um projeto armamentista e ultraliberal. Em conexão com outros líderes autoritários da extrema direita global, Jair falava em "metralhar a petralhada".

balhássemos as ideias a partir de "forças vitais" em explícita oposição às pulsões de morte que pareciam emergir. Seria proibido matar ou morrer narrativamente naquele momento. A partir dessa intervenção, os processos de construção das narrativas apontaram para outras formas de negociação dramatúrgica, abrindo possibilidades não previstas inicialmente e, consequentemente, perspectivando as histórias. Em síntese, perspectivar nesse sentido elabora uma desuniversalização das narrativas.

Uma história sobre um pai autoritário e sua esposa e filhos que organizam matá-lo com água fervendo, se torna a história de um pai viúvo que tem dificuldades financeiras para prover aos seus filhos que, por sua vez, agem solidariamente organizando soluções práticas possíveis. A história de uma *stalker* de uma atriz famosa que acabaria sendo morta pela mesma, se torna a história de uma jovem fã que tem profunda admiração por uma atriz mais velha e insistentemente importuna-a ao ponto dessa atriz mais experiente empatizar com sua angústia e abrir uma possibilidade de diálogo. Um filme de denúncia sobre a travessia de uma ponte na qual ocorrem cotidianamente violências contra as mulheres, transforma-se num circuito coletivo temporário de proteção fazendo com que a protagonista fosse "escoltada" até o outro lado por estudantes que acabam de sair da escola e um grupo de garotos que passava pelo local. A narrativa amargurada de um filho que escreve uma carta rancorosa ao pai, torna-se um ritual de libertação na qual o filho vai ao túmulo do pai e queima todas as cartas que escreveu para ele e que nunca havia enviado. A história de uma jovem mulher que é assediada permanentemente pela comunidade onde vive e acaba se matando, transforma-se no encontro de uma juventude altiva e suas sexualidades fluidas num bar da cidade com um belo diálogo sobre as estrelas.

Ressalto dois aspectos desse acontecimento. O primeiro é a hipótese que as propostas narrativas trazidas inicialmente se apresentavam como sintoma da extensão da *necropolítica* no ima-

ginário desses sujeitos sociais. Achille Mbembe (2018) parte dos conceitos de biopolítica, desenvolvido por Foucault (1979), para falar de como o biopoder está na matriz da violência que organiza a morte em massa, mas o autor avança numa concepção na qual o conceito foucaultiano parece não dar conta. A partir de uma análise do estatuto da escravidão, Mbembe irá concluir que para além de um biopoder exercido pelo Estado na modernidade, uma nova articulação contemporânea entre estado de exceção se conjuga com o estado de sítio e uma lógica de expropriação territorial. Um estado fora do estado organizado também a partir do Estado no qual instrumentos sociais e políticos se espraiam para além das leis e das formas constitucionais. O que define o estado de exceção, o estado de sítio e o genocídio eugenista é o poder unilateral sobre quem deve morrer, uma ética de morte, uma necropolítica que age através de um necropoder. O segundo aspecto é que ao impedir o uso da morte como destino dramático ato contínuo nos fez mobilizar uma vitalidade de combate aos estigmas nos processos de encenação. As narrativas haviam se complexificado e posto em operação um instigante emaranhado de possibilidades criativas e expressivas. Essa transformação desenha o que venho nomear como *gesto vitalizante*.

Ao analisar a dinâmica desta oficina de atuação para cinema através dos processos de construção coletiva, coautoria e a relação entre corpo, território e imaginário, proponho uma investigação sobre o gesto vitalizante como ferramenta pedagógica dentro da relação cinema, atuação, educação e cidade. Se essa noção conceitual se cria na materialidade de uma prática pedagógica, isso não acontece sem mobilizar um arcabouço teórico e político para o campo da imagem e da narrativa. O objetivo deste artigo é propor um desenho inicial do conceito de gesto vitalizante e suas contingências a partir de um relato da experiência da oficina na relação com sua própria geografia humana e estética. Para isso, parto de uma análise das ideias (proto-roteiros) dos exercícios a serem fil-

mados, dos próprios filmes como objetos de ação e expressão, e de uma conversa realizada com Ayla de Oliveira, coorientadora da oficina.

DO ACONTECIMENTO (A PARTIR DOS FILMES)

É difícil fotografar o silêncio[3] teve como ponto de partida a ideia de filmar a experiência de travessia através da ponte Petrolina-Juazeiro por uma mulher. O objetivo era mostrar como aquele espaço era extremamente inseguro para as mulheres, uma vez que era praticamente certo que o corpo feminino sofreria assédio seja por motoristas ou outros transeuntes do sexo masculino. Antes de adentrar nas decisões que reconfiguraram o filme, é importante ressaltar que já desde o desenho inicial da ideia a atriz e performer Monique Paulino havia pensado uma contraposição entre as imagens captadas na ponte e um ritual de fortalecimento do sagrado feminino. Nós chegamos a filmar esse ritual nas dependências do Teatro do Sesc de Petrolina, mas essas imagens não entraram na montagem final. Veremos a razão mais a frente.

O primeiro obstáculo ao objetivo de capturar em imagens o assédio da forma que é hoje naturalizada é que não dispúnhamos da estrutura técnica necessária. Para que a imagem desse a ver o assédio cotidiano, utilizando a própria Monique como dispositivo para acionar essa violência, imaginamos que a presença de uma câmera e de um operador desse aparelho inibiria as manifestações espontâneas. O "ideal" seria termos câmera escondidas ao longo do trajeto ou mesmo um aparelho que pudesse ser camuflado em seu próprio corpo (quem sabe uma câmera menor como uma GoPro, colocada em sua bolsa ou escondida por debaixo da roupa). Não dispúnhamos desse material. Sendo assim, entendemos

3 https://www.youtube.com/watch?v=MraI8EVt1XE

que o primeiro passo seria tentar o experimento com a câmera que tínhamos e um operador. O restante da equipe (outros participantes da oficina) ficaria em uma das extremidades da ponte para não chamar atenção. Começamos a caminhar, Monique na frente e eu a certa distância com a câmera. É possível ouvir nas primeiras imagens que realizamos algumas buzinas e gritos de assédio de motoristas, ou mesmo o olhar abusivo de homens que cruzam o seu caminho. Mas essas imagens e sons ficaram perdidos nos ruídos das imagens e sons da ponte. Não serviam como "denúncia" pela dificuldade de leitura.

Fizemos uma pausa para refletir sobre como prosseguir. Decidimos continuar tentando. A extensão da ponte é longa. Seguimos caminhando só para chegar aos mesmos resultados do início. É nesse momento que um homem numa moto, estaciona próximo a nós e vem na nossa direção. Era Joedson, também integrante da oficina. De imediato nos ocorreu deixar de lado o dispositivo da "denúncia" com a câmera escondida, e convocá-lo para interpretar um homem assediador. Reiniciamos a cena do mesmo ponto, Monique caminhando. Não definimos exatamente o que aconteceria, apenas que Monique partiria do lado de Petrolina na direção de Juazeiro e que Joedson viria no sentido oposto. Assim, caminhamos eu e Monique por algum tempo. Eu ia variando os planos de forma a tentar produzir uma forma visual para a experiência de tempo e espaço da travessia. Esse gesto por si só já parecia ativar uma certa expectativa sobre o que poderia acontecer – ao ficarmos observando uma mulher sozinha andando na rua não é surpresa que o imaginário coletivo conclame que alguma violência irá lhe abater. Até que do outro lado surge Joedson. Ele passa por Monique ainda vestindo o capacete. Aqui inicia-se um jogo de perspectiva uma vez que não seria mais apenas o olhar voltado para Monique, mas também o contracampo, uma vez que o homem com o capacete passa por ela, e um pouco mais adiante, vemos que ele entra em quadro, e faz menção de pegar no cabelo

dela. Esse é o ponto de virada.

Desse momento em diante, o que se verá é uma disputa entre corpos e espaço. O motoqueiro tenta contato mais algumas vezes, até que se adianta e senta na beirada da ponte, à espera da chegada de Monique. Ela mantém a distância. Sabe do risco de se aproximar do assediador. Os dois mantêm comunicação a distância. Nem ela está disposta a desistir de chegar do outro lado, nem ele está disposto a sair da frente sem aproximar-se dela. Há um bloqueio no fluxo. O mesmo bloqueio que ocorre todos os dias, quando mulheres atravessam a ponte. Um bloqueio que o espaço público e a violência naturalizada contra as mulheres impõem. Assim havíamos chegado a um ponto de intensidade expressiva que carregava a premissa do filme. Mas o que fazer daí em diante? Qual seria o desfecho para essa narrativa?

Sem nos comunicarmos, eu apenas segui filmando o impasse – a ponte bloqueada pelo assediador e a mulher que queria passar, esperando à distância –, surgiu primeiro uma estudante com uniforme de uma escola pública. Monique fez contato com ela e depois apareceu um grupo de crianças, que Monique também mobilizou para a criação de um circuito espontâneo e temporário de proteção. Com este coletivo, ela conseguiu passar pelo homem que a violentava, e aí mais um evento inesperado ocorreu. Eu continuei filmando, sem tirar o olho da lente, tentando captar da forma mais precisa esse acontecimento. E eis que um dos garotos que caminhava no grupo com Monique se vira para mim e num gesto de coragem e rebeldia bate na lente da câmera. Eu não poderia mais acompanhá-los, e a narrativa se fechava, uma vez que Monique havia chegado ao outro lado da ponte. Fim do filme.

O ocorrido era impressionante, pois havíamos chegado a um lugar de resolução totalmente diferente da denúncia inicial, mas ainda assim mantendo-nos no lugar do espontâneo, do não planejado, só que com uma energia totalmente diversa. O pequeno agrupamento que permitiu a Monique chegar do outro lado da

ponte era composto por sujeitos que não hesitaram em realizar um gesto de solidariedade, mas mais do que isso, o gesto do garoto se voltar contra a câmera me fez refletir. Ele havia identificado não no personagem que interagia com Monique o agressor, mas no sujeito que empunhava a câmera. O que é que isso diz? Deixarei essa consideração mais pra frente.

Mas o acontecimento ainda não havia terminado. Logo depois de eu cortar, fui ao encontro de Monique que conversava com os garotos. Descobri que ela conhecia um deles e isso havia facilitado o agrupamento em sua proteção. Decidimos compartilhar as imagens do que estávamos filmando, ali mesmo, na rua. Então, o grupo de garotos se espremeu ao redor do monitor para ver a cena da qual haviam acabado de participar. Nesse momento, um homem branco, de meia idade, se aproxima e chama a minha atenção. Eu olho para ele e ele me pergunta se está tudo bem, oferecendo assim a sua ajuda ao que imagino para ele seria uma ação violenta em curso – um grupo de adolescentes negros reunidos ao redor de um homem branco com uma câmera. O que a imagem que ele via dizia? Teria ele oferecido sua solidariedade para Monique como essas crianças e a estudante fizeram? Abre-se aqui mais um desdobramento para o filme. Nesse caso, se tivéssemos uma outra câmera, dessa vez escondida, poderíamos desdobrar o acontecimento mais uma vez. E será que não poderíamos fazer isso infinitamente?

De maneira não fortuita, muitas das ideias que vieram à tona para produção dos exercícios tinham como questão central uma violência operada por personagens masculinos contra mulheres. Se em É difícil fotografar o silêncio buscava-se dar a ver uma violência que ocorria no espaço público, em *Distante*[4] o foco voltava-se para o ambiente íntimo de uma família. A proposta inicial baseava-se num conto de um escritor local que narra uma série

4 https://www.youtube.com/watch?v=kPFCiDaoLRA

de agressões de um patriarca autoritário e violento. Depois de notar que essas agressões eram repetidas e contínuas, o conto termina com a esposa pondo água numa panela enquanto o marido está dormindo. A última imagem do conto é a água fervendo na panela, o que dá a entender que o líquido será despejado sobre o marido.

O primeiro passo que demos nesse caso se deu a partir de algo não planejado – a atriz que interpretaria a mãe não poderia participar do exercício por conta de um conflito de agendas. Imediatamente nos agarramos na possibilidade de formular uma organização familiar "incompleta" em relação ao modelo da família nuclear – pai, mãe e filhos. A mãe estaria ausente não só daquele momento, mas da vida presente dessa família. O filme começa então com o acontecimento alegre, o aniversário de uma das filhas. Ela é acordada pelo pai junto com um irmão e uma irmã. A cena demonstra uma conexão afetiva e vivaz, sem pistas de qualquer conflito crepitando ao redor da família.

Numa elipse de tempo, em outro momento do dia, o irmão e as duas irmãs brincam com diversas peças de roupas e não temos ainda nenhum dado dramático para a narrativa. É só com a chegada do pai, emburrado e impaciente, que começamos a perceber que algo não vai bem. Obstinado a assistir ao telejornal, o pai despacha os filhos para o quarto. Lá a fuzarca continua, apenas para ativar uma reação intolerante do pai – ele está por um fio. Mas os jovens não desistem facilmente da atmosfera de brincadeira e cumplicidade. Os gritos do pai não agem de imediato, a sua autoridade é contestada de forma leve e resiliente pelos jovens. Até que chegamos à hora do almoço. A imagem do pai agressivo e impaciente começa a ruir e dá vazão a um sujeito que caminha em areia movediça, começamos a perceber pela interação dele sobre o almoço que está com problemas financeiros. Não é difícil fazer a conexão entre sua postura agressiva e um fora de campo – vive sob pressão financeira, e isso é expressado justamente pela refeição. Ele inicialmente reclama da falta de tempero, mas não

há tempero porque não há dinheiro para comprar os ingredientes necessários, como revela o filho.

O olhar de carinho e cumplicidade dos filhos começa a desfazer a imagem de um pai autoritário, para dar lugar a um homem fragilizado por uma situação de incerteza financeira e vulnerabilidade afetiva. Os filhos levam até ele a ideia de um brechó (vínculo com as roupas no início do filme) para que possam com isso arrecadar recursos para ajudar na manutenção da casa. Nenhum desses elementos, a não ser o fato de ter sido proibida a relação opressora totalitária, foram previstos de antemão. Tudo que ocorre nas cenas surge do processo de imersão coletiva e pouco a pouco vai se construindo um enredo que carrega um sopro de solidariedade e reconhecimento coletivo da dor.

A intervenção que pede uma força vital não quer dizer um negacionismo da morte. Vejamos o exemplo do filme *Carta ao pai*[5]. O trabalho é inspirado no livro homônimo de Kafka, que efetivamente se configurava como a carta em si escrita para o pai do autor. No entanto, no exercício que realizamos foi adicionado um outro dispositivo dramático (necessário também do ponto de vista cinematográfico, uma vez que uma carta serve à literatura ou mesmo que um monólogo interpretativo desse texto serve ao teatro): o personagem do filme levaria as tantas cartas que havia escrito ao pai e atearia fogo a elas em cima do túmulo do velho.

O que isso instaura é um sentido adicional, e talvez emancipador. Deixa de haver um ressentimento expresso em si, para o gesto que liberta o personagem desse sentimento. Obviamente, isso não se dá apenas com essa cena, mas com a construção narrativa que se segue, do personagem caminhando pelo cemitério, depois acendendo um cigarro, o seu caminhar lento até a saída, a longa pausa no limite do portão, e por fim a sua saída de quadro. E não é que seja apenas o ator quem conduz a cena, a narrativa está tam-

5 https://www.youtube.com/watch?v=cgS1H6ESZv8

bém na câmera que fica dentro do cemitério. Assim, a ênfase não está apenas no campo emocional ou psicológico do personagem, e sim na composição estético-narrativa entre sua força de vida e como a linguagem audiovisual é mobilizada para impregnar de sentido a cena.

Devido a vida, dê vida à vida[6] também teve como ponto de partida um conto. Na história, um fã obscuro aborda um ator famoso na saída de um ensaio e passa a importuná-lo ao ponto que o ator mata o estranho com uma facada. Esta ideia foi trazida por uma atriz de meia idade que expressava desejo de encená-la, então, a primeira decisão que tomamos foi a de desviar de um conflito imediato de gênero, caso o stalker fosse um homem, para explorar as possibilidades de uma interação entre duas mulheres. Não definimos um desfecho para a história e nos lançamos na fricção entre os seguintes vetores – uma atriz experiente que deixa o ensaio e só quer chegar em casa, uma jovem fã que irá insistir de forma irrefutável para ter alguns momentos com a mulher que tanto admira e uma rua deserta a noite.

Se em todos os exercícios até aqui a fluidez das ações foi gerando desdobramentos dramáticos, nesse caso usamos o método da repetição. Isso porque a situação parecia não impregnar a tela. Os primeiros ensaios esbanjaram artificialidade e pouquíssima verossimilhança. Mas a repetição começava a ativar outros caminhos, começava a desfazer o racional das falas e dos gestos. Se a atriz famosa tinha iniciado de forma demasiadamente implacável sua recusa, lá pelo vigésimo *take* já não havia tanta energia, a sua face estava mais cansada, ela pouco a pouco deixava de "interpretar". Já a jovem fã que interpela foi ganhando densidade a cada nova tomada, pois não tentava mais de forma plausível convir o seu desejo, e ia abrindo um imaginário ambíguo. Em um dado momento chega a dizer: "mas deixa apenas eu sentir o cheiro do teu

6 https://www.youtube.com/watch?v=cmJBJjWstgI

cabelo".

No final, a jovem fã parece não ter conseguido nada a não ser constranger a mulher que idolatra e se humilha diante dela. Enquanto caminha sem rumo depois da velha atriz tê-la deixado falando sozinha, os muros desgastados do centro da cidade mandam mensagens sobre a sua condição de frustração e incertezas. Até que no último momento, a atriz ressurge. O filme termina num esboço de sorriso acolhedor não da jovem atriz, mas da experiente estrela que parece agora ter entendido algo sobre compaixão.

A ideia inicial de *Comentários a respeito de...*[7] era uma adaptação do conto *A mulher mais linda da cidade*, de Bukowski. Nesta narrativa, Cass, uma jovem mulher de traços indígenas, é cobiçada por todos os homens da cidade, até que se mata cortando a própria garganta. É um resumo um tanto simplista do conto, mas seguindo a nossa premissa, este fim estaria proibido. Assim, nos lançamos em uma representação do ambiente do conto, só que transpondo seus elementos para o presente e a para a geografia da cidade de Petrolina. O local central da narrativa seria um bar.

Este foi o último exercício filmado durante o curso, na última noite antes do encerramento no dia seguinte. Naturalmente, toda a energia criativa produzida durante a semana de encontros e filmagens parece ter nos levado a um ambiente de celebração. Foi escolhido o bar do João como locação e a premissa refeita seria a de um encontro de todos os integrantes da oficina, que deveriam interagir de forma a mais orgânica possível como se estivessem fazendo nada mais do que frequentando aquele bar, naquele momento.

O resultado final do exercício põe a ênfase em um diálogo entre duas jovens mulheres que se conheceram naquela noite. Em zigue-zague, o diálogo funciona como dispositivo para acessar um pouco do imaginário desses personagens e os possíveis conflitos

7 https://www.youtube.com/watch?v=zy7EfERa8-Y&t=6s

irônicos de relações afetivas que não obedecem ao modelo monogâmico.

O nome do bar faz referência ao seu dono, João, um fã incondicional de Belchior. O bar só toca Belchior. Daí a relação incidental da trilha com a música *Comentários a respeito de John*. Ao mantermos as reticências no título do filme, deixamos aberto o campo para a inclusão de toda essa coletividade que se encontra no bar. Ao invés do fim fatalista para uma jovem mulher em conflito com o lugar que oferece a ela no mundo, uma celebração da liberdade de viver com identidades dissidentes.

DA ATUAÇÃO DOS EDUCADORES

Ao abordar os filmes como acontecimento pedagógico, acredito que é produtivo também apontar a câmera analítica para os educadores envolvidos na oficina. De certa maneira, o relato construído neste artigo é também expressão de uma autoetnografia que se articula na instigante acepção de Guattari (1992) para uma investigação nos entendendo como meio-sujeito, meio-objeto. E se o meu texto aqui já produz uma perspectiva sobre o acontecimento, tento articular mais uma dimensão reflexiva em diálogo com Ayla de Oliveira, cocondutora da oficina. Em uma conversa realizada recentemente, pude compartilhar algumas das hipóteses iniciais e também apontamentos conceituais surgidos com a experiência da oficina.

A primeira questão diz respeito à hipótese de infecção do imaginário pela necropolítica, ou pelo que chamei de pensamento hegemônico da morte. Ao que Ayla responde de forma sempre poética, uma marca sua em todos os momentos de convivência durante a oficina (e a vida, uma vez que nos conhecemos há mais de dez anos).

> Essa imersão que a gente teve se organizou de uma maneira única e depois desor-

> ganizou o que era hegemônico. Eu gosto muito quando tu fala que é um pensamento hegemônico sobre morte. Esse luto vem desde que o cinema tem suas imagens feitas pelas guerras, né? Todo esse sombreamento de fotografar a morte, fotografar e cinematografar, e depois a gente encontra em Hollywood helicópteros e couros de falecimento e de morte. Mas aí com a jornalisticação das coisas isso passou pro campo da realidade. Essa estrutura, essa pirâmide, vem acontecendo e sendo cinematografada, e já não tem um uma diferenciação do que é ficção. E a morte já não é mais um lugar não conhecido. Ao contrário, ela é uma coisa íntima. (OLIVEIRA, 2021)

A morte como coisa íntima parece apontar para uma maneira mais eficaz de entender o fenômeno. Até porque não poderíamos dizer que a emergência de um movimento neofascista que se dá durante as eleições teria uma influência tão direta na produção de ideias e de criação. Essa *jornalisticação* de trajetória mais longa citada por Ayla, que rima com uma certa domesticação das expressões, sugere que a morte e, por consequência, a violência é traduzida para o cotidiano, para a prática mais comum do dia a dia. E Ayla então prossegue para falar da "perspectiva com aquelas cidadãs e cidadãos daquele povoado no Nordeste e no nordeste da emoção" (OLIVEIRA, 2021). O que coloca a questão também num plano geopolítico, e de uma colonialidade interna uma vez que estamos realizando essa oficina num centro urbano do sertão, lugar tantas vezes observado e representado a partir da perspectiva dos centros econômicos e midiáticos, como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também da própria capital pernambucana.

Em vários momentos da entrevista Ayla fala de "melhores mo-

mentos" para designar a forma como o estigma e o estereótipo se expressam nos gestos da performance e na imagem que os participantes trazem. Os "melhores momentos" são expressões rígidas que remetem a algo pré-fabricado nesse sentido neocolonial, daquilo que vem de fora pra dentro, essa "pirâmide". "E a gente pelo olho mágico (da porta), começa a ver como é a direção, como a biologia sai, a partir do ponto de vista do olhar, que tipo de vibração essa imagem vai fibrilar e criar organismos e fazer sua própria orquestra de acontecimentos" (OLIVEIRA, 2021).

Faço um vínculo entre essa ideia de "orquestra de acontecimentos" e uma certa ritualização empreendida nos processos de construção dos filmes. No entanto, quando comentei que no filme no processo de construção do filme É difícil fotografar o silêncio, o ritual de um sagrado que tinha sido filmado no teatro me parecia mais do campo da representação do que da presença, e por isso essa cena havia sido descartada do filme, Ayla argumenta que essa ritualização ocorre pelo desejo de cura e que está em operação um gesto genuíno mesmo que realizado fora das tensões e incertezas da rua.

> No sentido da vitalidade, existe o desejo da cura, de fazer com que esses assuntos tragam alternativa de cura e aí o ritual é a ferramenta, é o que você pode aproximar para que isso se torne matéria. Então, quando o ritual dela foi feito em algum momento, em outra roupagem, aquele momento tá reverberando, fortaleceu ela em outro momento e você sabe que ele energiza o momento que você vai precisar dessa travessia. E aí a gente encara essas cenas, esse momento de criação, de criatividade, identifica que há um sagrado no sentido de cuidar, no sentido de dar for-

> ça, no sentido de dar sentido a ação vindo desse ritual, partindo dele para conquistar o que quer que seja no tempo que se precisa. No tempo que esse olhar tá sendo organizado para filmagem e obter um uma síntese metafórica, o simbólico. Então a gente desmobiliza o que botaria a gente pra baixo, o que desvitalizaria e faz com que essa mecânica exista e aí tudo se altera. [...] A gente começa a ver essa mudança e aí quando a gente tem o conteúdo a gente consegue se identificar. Se reconhecer xamânico, com cura, com vitalidade com potência porque não espera-se que a gente corra ao contrário, espera-se que a gente sobreviva da melhor maneira. Tem aquela cena dos guris lá e ela já se jogando com o corpo superinteligente que só nessa captação assim a gente podia desprender, e sair de uma sala da coreografia dentro de uma universidade, outro tipo de ângulo, com outro tipo de tempo. A gente retira do recorte do real do realismo e a gente alcança um híbrido do fantástico. (OLIVEIRA, 2021)

Cura, expressividade, espontaneidade, emergência. Para Ayla, esse gesto que vem, que emerge, parte de um "tempo que pára".

> A expressão. Quando tu fala em emergir e emergência o que me vem é X também no sentido com P de expressão. Essa expressão engessada que se tem das imagens e do inconsciente naquelas expressividades e a ter uma força contrária fazendo esse

> estímulo. Eu lembro bem do que foi cansar junto também e de ficar ali recebendo aquela emergência, emergindo com essa expressividade. Ter que mudar o meu corpo pra chegar nessa sintonia biológica e aí o incômodo vem, porque você fica perturbado, porque você sabe que originou uma coisa que não acontecia antes, parece até magia, a poesia. Porque finalmente fluiu, fez-se a fruição. Vendo isso dentro dessas outras experiências é que a gente tempera o presente e busca um sentido dentro de uma oficina de atuação, de olhar, de direção, de roteiro, porque a gente foi multidisciplinar e fomos com esse coração assim, coletivo, né? Quando a gente fez aquela saída voltando pra Devido a vida dê vida à vida, a gente começou ali no pátio do Sesc. É um lugar que tem uma cênica, a gente precisava vivenciar a quebra daquele teatro. Então, a gente teve que suar muito pra conseguir essa arquitetura cênica, arquitetura visual, arquitetura sensorial principalmente, porque a gente tá trazendo como é possível fazer narrativas de fricção. Com essa intervenção realmente no sistema do que é biológico e do que é átomo ali dentro.

O tempo que pára seria o presente mobilizado pela nossa presença em forma de intervenção no espaço? Uma duração que se articula com o corpo produzindo um lugar? Para Ayla, esse gesto que faz durar parte da consciência de que há em operação forças de estigmatização que agem permanentemente no campo da imagem...

([..] pra atingir exatamente um trabalho como esse, só que através de outra ética, através de outro senso de pensamento. Mas sim, as imagens estão sendo produzidas para que se atinja exatamente esses objetivos. E um dia o ser também não se encontra e aí vem um choque muito grande, um choque anafilático porque é biológico, não tem como. A gente parte da biologia, do nascimento das coisas, pra qualquer coisa e aí a gente politicamente pode sim instigar, fazer essa jornada, essa linha ficar maior. Ficar maior, ficar como uma filosofia como uma linha, como o confio, né? Que é com o fio, eu confio de confiança. Do fio me unir a você assim do laço continuar permeando as coisas. [...] E mover a partir disso, né? Eu estava pensando, nesse lugar de quando você consegue uma simbiose e ali dilata, existe realmente um acasalamento praticável de construir imagens e construir sentidos novos, poéticas e a gente se aproxima do que o tempo nos dá. Aí abre destinos que nunca foram vistos nas imagens, que a gente nunca conseguiu ver no mundo. Fora a possibilidade da gente tá trabalhando em lugares deslocados e com povoados que tem seu coletivo de artistas. Eu acho que por exemplo quando fala-se de atores e atrizes têm um coletivo lá no Centro-Oeste e eles não necessariamente trabalham juntos, mas eles estão dentro de um espaço-tempo am-

> biental. Juntos conseguem traduzir quais gestos é que tão rolando na cidade, que revolta que tá rolando na cidade. Assim, fica muito surpreendente o campo da pesquisa porque é como ficcionalizar isso e isso já é um assunto. Txoma! (OLIVEIRA, 2021)

Com isso, de forma quase fortuita, me volto para o recorte sob o qual a oficina foi desenvolvida: atuação para cinema. Não tinha me dado conta inicialmente como a nomenclatura articula um outro viés que conclama também essa virada vital e já recebi o convite para a oficina com esse título já formulado. É comum nos referirmos a interpretação como algo do campo da relação entre corpo, performance e expressão nas artes cênicas. No entanto, interpretação parece apontar algo mais fechado, algo que vem da representação ou de uma hermenêutica. Interpretar indica agir sobre algo já dado, ou seja, receber algo como matéria e dali extrair sentidos. Ao passo que *atuação* sugere um gesto ativo sobre a construção da própria matéria. Atuar não apenas sobre um texto já escrito, mas agir para criação de um texto vivo e que ainda não nasceu.

Isso se desdobra em uma dinâmica bem simples que praticamos na oficina, que é filmar e ver o material para atuar também sobre ele e deixar que ele atue sobre nós. De alguma maneira, nessa dinâmica a pedagogia vem da própria imagem. E nesse trânsito colaborativo operam forças de negociação, forças de complexificação, são forças de imersão e emergência, de pactuação.

> Então, a educação precisa que existam cadeiras na Universidade, entre o híbrido cinema e teatro, porque interpretação é uma ferramenta que o avô de um amigo meu diz sempre que ele vai ter uma profissão do futuro, porque no futuro as pessoas não vão saber ser pessoas. E aí a gente

> vem pro lado da ética e da política, lá dos gregos e dos helenísticos, que é a atuação de como ser pólis. De como ser pessoa, de como a gente vislumbra a imagem. Dentro dessa semeadura tem que existir essa elucidação para que mesmo as pessoas com outros desejos e outras opções saibam que tem essa pulsação possível.

A prática propõe que não só os estudantes se exercitem, mas que o exercício opere para todos os sujeitos envolvidos, inclusive os educadores. O ofício de direção precisa ser exercido e a sua prática é também incerta. Não há garantias de que os exercícios irão funcionar, mas que ao se lançar nessas incertezas haverá a produção de um conhecimento compartilhado.

> Provocar uma política. Que é o que tu tá trazendo, provocar uma política. Por exemplo, quando tu fala isso eu me lembro das guerras que foram cinematografadas do cinema nacional. Como é que as guerras são cinematografadas? E quais histórias do cinema nacional, tratando de uma pesquisa vertical e do longa-metragem, que a gente tem de guerra? Dentro disso, como é que a gente vê nossa guerra? Como é que Canudos expira uma situação de guerra? E como é que a gente vem pra esse cinema da emergência? Que tipo de guerra de situação-emergência esses sujeitos falam e conseguem trazer pra imagem? Como é que um adulto brasileiro se vê, vê sua imagem? E qual é o comportamento dessa imagem? Porque o que se consegue diariamente de produtividade de imagem

são roteiros dentro de uma emissora num lugar do Brasil determinado e que dissipa essas imagens. Um horário é pra lembrar como fomos, depois como temos que ser e no outro horário, mais tarde, como é que tá o nosso inconsciente. E aí, a gente tá rico ainda? A gente tá matando a tesourada? A gente tá roubando empresa? A gente tá subindo o morro, pegando táxi amarelo, com lycra? Como é que está a nossa imagem e como é que tá dentro do cinema? A gente tá rodando ela com peixeira, com unhas pretas? A gente tá trazendo ela com protagonistas? Ou é a mistura disso tudo dentro do carro do rei? Aí eu acho que a gente tá se portando dentro desse ser brasileiro, brasileira, que está sendo expressado, né? E aí essa teoria de uma biologia e desse cinema de emergência ele cura, já que é ritual, já que ele transforma, já que ele é agente de transformação? Ele começa por dentro, pela via da educação de expressar cinema, de escrever cinema, de como escrever cinema, de como fazer o enquadramento com a luz, com um planejamento. Como e o que tem naquela imagem que a gente expressa? A gente tá fazendo ela com essa ética. E aí a gente tá suando, mas tá fazendo com que ela exista e que tem uma satisfação. (...)

Quando você vai impregnado de uma situação individual, de um roteiro, e aí quando você realmente entra em comunhão

com outras personagens que tão com suas categorias técnicas, fora as personagens fictícias, vai possibilitando surgir esse inédito biológico revigorante, dependendo da equipe. Aí com aquela beira do rio, aquele povoado, a gente começa a ver as pessoas mais de perto e isso dá uma um caudalosidade, dá uma maneira inédita, original. Feitura que se assimila mais quando você faz um processo como alguém do passado, como Machado de Assis, como Kafka. A gente vê que o processo dele estava muito ligado a biologia da vivência do corpo dele. Além do capital das produtividades em longa escala, isso é o vem contemporâneo. Aí a gente fica nessa ampulheta. Ora sabendo dessa interatividade e dessa multidisciplina que envolve outros campos e ora com o que é mais íntimo, isolado, natural. O tempo pára e aí o tempo é o cinema onde o tempo volta de novo a prestar atenção ao que tá acontecendo na frente e é aí onde a pesquisa se torna vertical. Porque é importante esse tempo. Esse movimento grande de cura e de se ater ao que está acontecendo agora. Tá acontecendo ali na outra sala Netflix, mas aqui também tá acontecendo isso, sabe? (...)

(...) Talvez a imagem de um pássaro passando é mais natural e essencial agora do que um herói no seu décimo segundo filme soltando teia com o novo figurino. É uma passagem assim. Então a humanidade

> tá se olhando. Tá se misturizando. É babado. Tem que acontecer mais assim. Acho que a experiência dentro da academia que são portais que tem tempo e espaço, as pessoas podem pensar um pouco. Tem que desenvolver esse zigoto. É do Sesc para outras formações, para deformações na real. Por isso, é arma de guerra porque tem que deformar. Lá o que a gente fez foi uma deformidade. Eu vim com isso aqui, peraí passa por aqui, bora fazer aqui um crossfit disso e faz uma moldura que dá. Aí choca, aí sua, aí faz, abre espaço. Porque se não, não abria espaço. Não consegue abrir espaço. Isso vale pro cinema, pras artes, para dança. É quando a gente faz algo original, natural, porque se não a gente só interpreta algo que já foi dito desde Kafka. (OLIVEIRA, 2021)

DAS FIGURAS DE VITALIDADE

A experiência da oficina não existe fora de um engajamento político articulado pelo cinema contemporâneo, e principalmente com o cinema contemporâneo brasileiro. Quero argumentar que é possível trazer da produção cinematográfica brasileira estratégias e ferramentas para uma pedagogia da imagem. Em artigo de dez anos atrás, Migliorin (2011) faz uma síntese de figuras do engajamento do cinema brasileiro. Ele lista quatro figuras centrais: figuras da ficcionalização, figuras do encontro, figuras das processualidades subjetivas e figuras dos deslocamentos. Em síntese, ele cartografa os principais gestos articulados a partir de uma leitura

dos filmes daquele período. Cada um desses gestos tem como base uma força de dignidade.

> O crítico francês Serge Daney em artigo sobre o filme O teatro das Matérias (Jean Claude Biette, 1977) escreve: "A princípio o realismo é isso: conferir dignidade fílmica àquilo que não possuía, encontrar ao acaso uma imagem onde não havia nada." Dignidade, como sabemos, tem origem no Latim: dignus é "aquele que merece estima e honra, aquele que é importante". Podemos tirar algumas consequências dessa passagem de Daney: Mas, antes, saliento que não vou me dedicar ao realismo, seria desnecessário nesse artigo e, talvez, desnecessário fora de uma visada histórica. Importa, nesse momento, que para Daney existe uma dignidade que é fílmica e essa dignidade passa pela possibilidade de que haja uma imagem onde não havia nada. (MIGLIORIN, 2011, p. 15)

As figuras de ficcionalização seriam renovações e desdobramentos de uma marca fundamental do cinema e da etnografia da segunda metade do século XX "em que ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje" (MIGLIORIN, 2011, p. 20). Já as figuras do encontro tratariam de construir um mundo comum e nesse mundo esvaziar o poder da centralidade discursiva de qualquer uma das partes. "Da fragilidade do encontro entre sujeitos, comunidades e formas de vida, o filme se coloca sob o risco da relação. O cineasta, mais do que garantir uma centralidade, uma unidade discursiva é res-

ponsável por manter em tensão as forças do encontro, uma vez que não é na busca de uma harmonia que os encontros se fazem" (MIGLIORIN, 2011, p. 21). As figuras de processualidades subjetivas se refere a ensaios e autoficções que transitam entre "uma dimensão subjetiva forte, frequentemente na primeira pessoa e que, a partir desse gesto, operam passagens e discutem questões históricas, narrativas ou poéticas" (MIGLIORIN, 2011, p. 23). E por fim as figuras de deslocamentos dariam conta das "novas imagens em movimento feitas por amadores ou com a utilização de dispositivos de operação simples como celulares e máquinas fotográficas que filmam" (MIGLIORIN, 2011, p. 25).

Adiciono a essa cartografia dos gestos do cinema contemporâneo as figuras de vitalidade, que a meu ver, emanam um ato de resistência às pulsões de morte que pairam sobre a sociedade. Resistir à morte na tela remete a impedir o molde no qual a representação impõe a certos personagens ou sujeitos sociais, fazendo, a partir de uma "biologia" como afirma Ayla, que possamos dar vida a novos gestos de presença. Isso se dá dentro de uma nova conjuntura que se manifesta na última década com os movimentos feministas e negros estabeleceram uma crítica fundamental às narrativas que se articularam historicamente no cinema brasileiro, principalmente, numa crítica e em resposta à branquitude.

Nos últimos anos, filmes como *Rã* (2019), de Ana Flávia Cavalcanti, *Inabitável* (2020), de Matheus Farias e Enock Carvalho, e *Nada* (2017), de Gabriel Martins, em seus gestos narrativos conclamam essa dignidade de produzir imagens que ainda não existiam e apontam para essas figuras de vitalidade.

Rã opera sobre um imaginário de violência nos espectadores com a ação de um jovem negro que pede a uma mãe negra da classe trabalhadora que cuida sozinha de suas duas filhas pequenas que ela guarde por uma noite uma misteriosa carga. O ambiente envolto em tensão automaticamente ativa uma suspeição a partir dos estigmas historicamente construídos em relação às favelas. O

filme ativa essa imagem estigmatizada na expectativa do público: essa carga deve ser algo relacionado ao tráfico de drogas ou armas. No entanto, o desenlace desfere um golpe sobre essa expectativa contaminada, revelando que a carga era nada mais do que um carregamento de rãs que serviriam a um churrasco comunitário no dia seguinte.

Já em *Inabitáve*l, o prisma da morte ligada a um corpo dissidente se expressa na busca de uma mãe negra da periferia da cidade em busca de sua filha, uma travesti que está desaparecida. Em paralelo a procura implacável dessa mãe, um estranho objeto começa a emanar luz dentro da casa. Em um encontro fantástico, a filha vem chamar a mãe para viver em uma outra dimensão, uma vez que o lugar do agora se tornou inabitável.

Já em *Nada*, uma jovem negra de classe média que estuda em um colégio privado se nega a aderir à corrida pelo vestibular. Ela não quer se encaixar no molde pré-fabricado de iniciar uma profissão a partir da educação universitária, nem mesmo num viés artístico, uma vez que demonstra talento musical. Após sucessivas situações de pressão para que ela se adeque a essa trajetória interior ao sistema, ela entra num ônibus de destino incerto e o filme termina com um diálogo existencialista entre a personagem principal e uma jovem mãe negra que está voltando para a sua cidade natal.

Numa tríade conceitual e narrativa (violência, morte e trabalho), esses filmes lidam com estigmas historicamente produzidos oferecendo narrativamente saídas não totalizantes, mas conscientes dos seus próprios gestos de inadequação ou um ato de fuga do estigma e do estereótipo. Consequentemente articulam uma figura da vitalidade. A fuga nesse caso é também uma estratégia de enfrentamento.

> A fuga dos escravos não surge como covardia, como um fenômeno passivo, a menos que se adote uma concepção redutora

> da resistência, que confunda resistência e enfrentamento, e esteja restrita a uma visão viril e heróica do combate. Do mesmo modo que a batalha não passa de uma das modalidades particulares da guerra, o frente a frente constitui apenas uma das modalidades específicas de resistência. A guerrilha - a tática privilegiada dos nômades, dos marrons, de todos os grupos e minorias banidos - apresenta-se então como uma não batalha, em que a astúcia, as artimanhas enganosas, os disfarces, a camuflagem, as fugas e os ataques surpresa zomba da moral dos poderosos. (BONA, 2020)

Com esse relato cartográfico e reflexivo tentei desenhar os primeiros contornos do gesto vitalizante em práticas pedagógicas com o cinema, especificamente a partir da relação entre atuação de direção cinematográfica, e a relação dessa experiência associada a uma expressão que vem à tona no cinema brasileiro recente: as figuras de vitalidade. Estes são apontamentos iniciais de uma pesquisa que pretende se desdobrar em outras ações prático-reflexivas e mobilizando um conceitual mais amplo na relação entre cinema, educação e anticolonialidade.

REFERÊNCIAS

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUATTARI, Félix. **Caosmose.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo, n-1, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. **Figuras do engajamento:** o cinema recente brasileiro. Devires, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 12-27, jul./dez. 2011.

A política das imagens

A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO: A IMAGEM-ARQUIVO COMO RE-EXISTÊNCIA[1]

Por Catarina Andrade e Ricardo Lessa Filho

INTRODUÇÃO: O ARQUIVO E O SEU REPOSITÓRIO

Como se sustenta "a prova" quando a experiência fica fora do arquivo-repositório? Como escrever sobre a vida e a experiência de outros, em momentos críticos da história, sem infamar, sem julgar, e, ao mesmo tempo, expondo a densidade da experiência? Portanto, como proceder com documentos nos quais "falam os mortos", tomando uma atitude crítica com a operação metonímica da investigação que faz do fragmento uma marca e do arquivo uma cena clínica de extração?

Todos os povos arquivam ou têm direito ao arquivo? O que ocorre quando certas experiências "não possuem o domínio da linguagem" das operações que registram, selam, guardam e conservam? Quais são os imaginários persistentes com os quais a história e as humanidades operaram e seguem operando para separar cultura e história, documento e relato? Até que ponto o arquivo, não como espaço físico, senão como noção, segue detendo uma posição de autoridade e autorização? O que, de fato, o arquivo autoriza?

---

1 Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS.

Michel Foucault, por exemplo, pôde escrever a partir de um olhar imanente aos repositórios arquivísticos, propondo que o arquivo é, antes de tudo, *a lei do que pode ser dito:*

> O arquivo é em primeiro lugar a lei do que pode ser dito, o sistema que governa as aparências dos enunciados como eventos únicos. Mas o arquivo é também o que determina que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa amorfa, sem que sejam inscritas em uma linearidade inquebrável, nem desapareçam à mercê do acaso de acidentes externos; mas elas são agrupadas em figuras distintas, colocadas juntas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou atenuadas de acordo com regularidades específicas; [...] O arquivo não é o que salvaguarda, apesar da sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conservação, para as memórias futuras, seu estado civil de evadido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento, e no *corpo em que se dá*, define a partir do começo *o sistema de sua enunciabilidade* [...] longe de ser somente o que nos assegura existir em meio do discurso mantido, é o que diferencia *os* discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (FOUCAULT, 1997, p. 219-220).

Já Carolyn Steedman, na estela de Jacques Derrida e o seu *Mal de arquivo (*2001), se debruça sobre essa *malaise* do arquivo que já se abateria no início do século XIX sobre Jules Michelet. Este ao ler a obra do filósofo napolitano Giambattista Vico, em 1824, anotou em seu diário que havia se intoxicado com seus princí-

pios históricos (STEEDMAN, 2002, p. 69). Para Michelet, diz-nos Steedman, é no silêncio do arquivo onde se acredita que o passado vive, compreendendo que a tarefa de investigação nos arquivos consiste em dar vida aos mortos – algo que na década de 1970 já afirmava Michel de Certeau (1993). Ressuscitá-los, portanto. Especialmente àquelas vidas cujas breves existências não estão "salvaguardadas" nos documentos oficiais do Estado, e onde somente o labor investigativo *dentro* desses documentos pretéritos pode encontrar um sentido para suas existências fugidias, e então pacificá-las (STEEDMAN, 2002, p. 71).

Nesse sentido, entre o *corpo que se dá* em Foucault e a busca para dar um *sentido às existências fugidias* de Steedman/Michelet, uma das nossas propostas é pensar a noção de "produção da evidência" como algo mais do que aquela extração dos "dados" que geralmente sustenta as pesquisas de arquivo. Mas, ao nos depararmos com o gesto "extrativista" ante o arquivo – sobretudo aqui, o arquivo colonial –, algo emerge violentamente: a possibilidade de que as vidas ali contidas, a partir da tactilidade entre o presente (o nosso) e o passado (o arquivo), re-existam. Como Arlette Farge, em um livro admirável, escreveu: "fazer do desarranjo e das rupturas uma gramática que permita ler como experiências se forjaram, se negaram ou se desfizeram uma após a outra". Ante essa possibilidade de imaginar a re-existência que emerge à luz em *A morte branca do feiticeiro negro*, parece-nos basilar pensar duplamente estas noções: por um lado a de "produção de evidência" (ou seja, a materialidade que o arquivo nos condiciona a perceber) e por outro a "re-existência" (ou seja, a perenidade fundamental de sua sobrevivência).

Portanto, como as imagens de arquivo podem nos posicionar diante da morte, enunciada sem nomes, mas por meio das palavras que a atravessam, lacerando-a; *como se* rompendo o silenciamento das vozes violentadas, escravizadas, não passíveis de luto? Quais novos sentidos e re-existências dispõem ao olhar o pala-

vrear negro de Timóteo, somado ao ressurgir à luz das imagens-arquivo, a partir da vida desfeita?

ESCREVER, INSCREVER-SE E RE-EXISTIR

Desse modo, questionamos, ainda, como o cinema nos fornece objetos que nos colocam questões. O que traz o filme-carta, a carta de morte – escrita por um escravo que tentava, pela terceira vez, tirar sua própria vida – associada às imagens de arquivos de mulheres e homens negros, cujos rostos não têm nome – ao contrário do de Timóteo, um nome sem rosto –, e de que modo, a história das "expericências silenciadas" (ALBÁN, 2017)? Diante de tantas indagações sobre a imagem: *A imagem pode matar?* (MONDZAIN, 2009), *Pode a imagem salvar?* (César, 2013), *O que as imagens querem?* (MITCHELL, 2017), *O que as imagens realmente querem?* (RANCIÈRE, 2017), perguntamos: o que uma imagem mobiliza?

No filme de Ribeiro, o corpo do espectador, diante da imagem, está diante de um gesto, o gesto de Timóteo de escrever sua carta de suicídio, seu ato derradeiro, mas eternizado na palavra. Um ato também interminável – tão sem fim que, 159 anos depois de escrito, esse gesto epistolar chegou até nós, marcando, duplamente, um desejo de morte e um desejo de re-existência (ALBÁN, 2013). Ribeiro mobiliza o espectador ao tornar visível a invisibilidade de Timóteo ao colocar as palavras de sua carta – tal qual foi escrita – fusionadas com as imagens de arquivo da escravidão brasileira. Mondzain explica que "é o que se tece invisivelmente entre os corpos que vêem e as imagens e as imagens vistas que constitui a trama de um sentido partilhado, de uma escolha sobre o destino das paixões que nos atravessam" (MONDZAIN; 2009, p.41).

Entendemos que, tanto no gesto de Timóteo quanto no de Rodrigo Ribeiro, se inscreve uma noção de re-existência tal como

trazida por Adolfo Albán (2013), uma vez que tanto a carta quanto o documentário confrontam a realidade estabelecida do projeto hegemônico – e juntos abrem uma fresta para que "experiências silenciadas" (ALBÁN; 2017, p. 13) pelo sistema colonial possam ser recuperadas. São gestos que contribuem para o desprendimento das ficções naturalizadas e fazem revisitar a história considerando possibilidades outras de re-existir, "de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con" (WALSH, 2013, p.19). Para Albán, o sujeito corpóreo é convertido em depositário dos sistemas de controle, produção, conhecimento, evangelização, e foi a partir de corpos explorados e degradados que a colonialidade construiu os seres à medida de suas necessidades (2017, p.14-15).

Observamos, no corpo de Timóteo, uma insurgência, uma desobediência ao sistema que o silencia enquanto escravizado, que lhe produz uma "não-existência" (Albán, 2017). Contudo, no ato da escrita da carta, Timóteo não apenas rompe com o silenciamento que lhe é imposto, mas se inscreve na própria história. Segundo Albán o não-ser é "el otro marginalizado y lanzado a los confines del sistema, marginal como sujeto pero central como cuerpo explotado en el sistema hegemónico de dominación/producción", porém é esse não-ser que coloca o sistema em questão, "le devuelve la duda que este ha creado sobre si ao mostrarle que el sistema como totalidad no es absoluto de dominación" (ALBÁN; 2017, p.15).

O não ser é o figurante da história, pensado na esteira de Didi-Huberman quando escreve sobre os figurantes do cinema, "*não-atores* por excelência", "um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis, verdadeiros atores da narrativa, os protagonistas" (2017, p.23). O não-ser é essencial ao sistema, mesmo que dispensável em sua individualidade. Do não-ser, assim como dos figurantes para Didi-Huberman, falamos sempre no plural. São os corpos que aparecem nas imagens de arquivo no filme de Ribeiro, os corpos negros que dão sustentação

ao sistema de dominação colonial. Timóteo não tem corpo, ele não *figura*, por isso ele irrompe a história com a palavra, colocando o sistema em dúvida, e invoca uma outra história, a contrapelo, para citar Benjamin.

Albán elabora o conceito de re-existência como resposta à produção de não-existência que é a base da dominação colonial. Para o intelectual e artista colombiando, "quizá lo más poderoso de la colonialidad del ser además del horror de la guerra, es la capacidad que el poder y la dominación hacen del sujeto colonizado en su proceso de autonegación" (2017, p.16). O suicído de Timóteo perpassa pela violência da auto-negação e a carta constitui sua redenção:"Perdão", começa Timóteo sua carta. Timóteo pede perdão por sua auto-libertação, à revelia do sistema? De que modo sua resistência e desobediência se constitui em re-existência? Dentro do pensamento decolonial, o conceito de re-existência diz respeito a formas de re-elaborar a vida auto-reconhecendo-se como sujeito da história (ALBÁN, 2017; p.19).

> La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conlleven a construir consciencia de ser, de sentir de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a decolonizar al ser. (ALBÁN; 2017, p.21)

O gesto radical de re-existir, de encerrar a própria existência e registrar em palavras, deixando o vestígio-carta (em que Timóteo sobrevive também na singularidade da sua caligrafia) re-posiciona não apenas o próprio Timóteo na história colonial mas, ainda, todos os corpos que aparecem no filme, todos os "Timóteos" cujas histórias individuais e coletivas se mesclam. A carta que sobrevive ao tempo e que resiste ao silenciamento definitivo, opera como uma fresta através da qual a história de uma vida silenciada possa,

algum dia, de algum modo, ser trazida à luz.

Os vestígios presentes no filme de Ribeiro – a palavra e as imagens justapostas – acionam o que Mondzain vai chamar de imagem encarnada (MONDZAIN; 2009, p.26), na qual constituem-se três instâncias: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. Para a filósofa, essa imagem que encarna é "a única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica" (MONDZAIN; 2009, p.26). Essa imagem se distingue da imagem incorporada, que gera "efeitos fusionais e confusionais" (2009, p.42), que posiciona o espectador como parte da imagem e não o possibilita, como propõe Deleuze (2004), pensar *com* a imagem. Ao contrário, a imagem encarnada mobiliza o espectador ao estabelecer uma distância que o permite construir sentido: "a boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política" (MONDZAIN; 2009, p.43). Desse modo, o filme aciona um espectro de visibilidade/invisibilidade que nos dá margem ao questionamento. Um questionamento essencialmente decolonial já que, em certa medida, o filme se desprende da narrativa naturalizada pelo pensamento colonial, trazendo não apenas uma história que se realiza nas bordas, mas também colocando a experiência individual de Timóteo dentro de uma perspectiva coletiva da história da escravidão no Brasil.

A invisibilidade de Timóteo, no filme, se faz visível a partir da operação fílmica de Ribeiro: "A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar" (MONDZAIN; 2009, p.25), mas ela dá a ver sobretudo na relação entre o campo e o extra-campo, tornando visível à imagem o que nela está invisível. Por isso, *A morte branca do feiticeiro negro* não se resume à carta de Timóteo com imagens justapostas. Como "quase-corpos que são as imagens" (RANCIÈRE, p.201), elas se relacionam com o espectador mobilizando afetos corpóreos, colocando em correspondência o corpo (ausente) de Timóteo e o corpo do es-

pectador (também ausente na cena fílmica). Esses corpos ausentes se presentificam na relação do olhar. O filme parece restituir-nos uma imagem não como lugar-comum, mas como "*lugar do comum*" (DIDI-HUBERMAN; 2017, p. 223). Essa imagem do comum é epistemicamente desobediente face às narrativas instituídas e, por isso, entendemos que ela tem uma potência decolonial. O pensamento decolonial imagina um mundo no qual muitos mundos (e suas histórias e memórias) podem co-existir, ele se fundamenta numa narrativa que seja "pluri-versal" (MIGNOLO, 2008). Nesse sentido, é imperativo repensar a história, re-contá-la a partir das memórias e experiências que ficaram às margens – "al margen no quiere decir afuera, sino en los bordes" (MIGNOLO In. Albán; 2017, p.8) – da história fundamentada a partir do olhar do dominador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin (2000, p. 426), em um texto crucial de 1940 (portanto, contemporâneo das imagens que vemos no documentário), escrevera: "É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome". Isto significa que uma história deveria construir-se para "honrar a memória dos sem nome", ainda se o nome de cada um deles segue estando ausente de nossa memória. De tal modo, Timóteo, negro, escravizado, cujo nome, hoje, realçado por um filme documental, faz crepitar, tanto quanto seu epíteto, sua grafia, seu gesto fundamental e derradeiro de *liberdade*, para que nisso o homem então outrora "sem nome" (sem memória, sem reconhecimento, sem luto) finalmente reencontre no tempo imensurável de sua dignidade – e de sua re-existência – um descanso para o seu sofrimento.

REFERÊNCIAS

ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. ***Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.*** **Tomo 1.** Quito: Abya Yala, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Sur le concept d'histoire [**1940]. In Œuvres, III, Paris: Gallimard, 2000.

DERRIDA, Jacques**.** ***Mal de Arquivo*****: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE CERTEAU, Michel. ***La escritura de la historia***. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

FARGE, Arlette. ***O sabor do arquivo***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. ***La arqueologia del saber***. Ciudad de México: Siglo XXI, 1997.

STEEDMAN, Carolyn. ***Dust.*** **The archive and cultural history**. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

WALSH, Catherine. ***Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir***. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

CLASSE MÉDIA E A REPRESENTAÇÃO DE MEDO NO CINEMA BRASILEIRO DE HORROR DOS ANOS 2010[1]

Por Filipe Falcão e André Guerra

1. INTRODUÇÃO: O GÊNERO CINEMATOGRÁFICO E O HORROR

É notável como, com mais de 100 anos de história e fama, o cinema de horror[2] abarca um leque tão extenso de conteúdos possíveis e tradições formais que se torna demasiadamente complicado categorizá-lo. A exatidão na classificação é difícil por natureza, visto que a arte não dispõe de fórmulas científicas para ser analisada de forma fria ou matemática. E, considerando que o cinema agrupa tantas outras formas de arte (fotografia, música, atuações), essa categorização se torna ainda mais impossibilitadora.

O conceito de gênero, palavra originada do latim (*genus*) para

---

1 Texto publicado originalmente na Revista Insólita. Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinates do Insólito, da Fantasia e do Imaginário já está disponível. A revista é uma publicação semestral da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).

2 Também é referido como cinema de *terror*. O presente artigo vai utilizar a palavra *horror* no tocante ao gênero cinematográfico e *terror* referente à sensação em si.

designar *classe* ou *tipo*, é proveniente da estabilização de uma indústria de cinema - especificamente, a indústria norte-americana. Sua funcionalidade passou a ser absorvida pelo público do mundo todo já nas primeiras décadas do século XX como meio de identificar produtos do seu interesse ou não. Nesse esquema industrial, fica muito mais fácil vender quando o público-alvo já tem noção do que vai assistir. Percebe-se, assim, tipos de filmes que trabalham com arquétipos, alguns bastante repetidos, em termos narrativos e estilísticos, e seguindo determinadas tradições já provadas como sucessos.

O gênero, então, dialoga sobretudo com a ideia de familiaridade. David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 503) descrevem que "conhecendo as convenções, o público tem um caminho no filme. Esses pontos de referência permitem que o filme de gênero comunique informações rápida e economicamente". Por esse critério, podemos afirmar que o gênero opera na intenção de classificar os filmes por tipos, a partir de temática e atmosfera, facilitando o processo de seleção do público e colocando este em uma zona de conforto. Rick Altman (2000, p. 44) diz que o gênero é "como se fosse um trem; ele pode se mover, mas apenas ao longo de um trilho previamente organizado". Mas é evidente que as pessoas não pretendem assistir sempre ao mesmo produto audiovisual. É primordial que um filme de gênero traga uma particularidade ou novidade capaz de surpreender o espectador em algum grau, como destaca Robert McKee (2006). "Deve concretizar sua expectativa por momentos inéditos e inesperados, para não correr o risco de entediá-lo". (MCKEE, 2006, p. 87).[3] Esta ideia de surpreender o espectador dialoga com inovar principal-

3 O tema de gêneros compreende, inclusive, ideias divergentes, visto que os mesmos estão sempre mudando conforme o cinema evolui. O presente artigo pretende aprofundar somente o tocante às questões do gênero horror no cinema brasileiro.

mente quando reconhecemos que alguns destes gêneros possuem décadas de existência. Isso permite que certos processos da própria evolução do cinema auxiliem neste processo de inovação. O modo como um filme era produzido dentro de questões estéticas e narrativas na década de 1930, por exemplo, não é o mesmo identificado na década de 1960 ou nos últimos vinte anos. E claro, além destas mudanças que surgem por meio de avanços técnicos e de linguagem, o próprio gênero vai encontrando formas de se moldar para novos públicos.

No caso do horror, os exemplos vão desde a escolha da ameaça dentro do enredo (fantasmas, monstros, assassinos, zumbis, etc.) até a intenção de efeito dentro do abrangente conceito de *medo* (tensão, angústia, agonia, susto etc). Na prática, ao nomearmos três filmes de horror, ainda que da mesma década, as obras poderão ser muito distintas entre si: *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper; *A Profecia* (1976), de Richard Donner; e *Suspiria* (1977), de Dario Argento. Aqui temos três obras que são diferentes tanto em tema quanto em forma, por exemplo. Como parte de um gênero, é claro que este possui padrões que perpassam quase todos os filmes por ele compreendidos, mas as possibilidades para com o horror são tantas - e já desenvolvidas, cada uma, em inúmeras variações - que é raro até mesmo encontrá-lo em sua forma pura, sem a influência de outras tradições cinematográficas. Os gêneros, assim, mudam de acordo com a evolução da linguagem e, frequentemente, se misturam[4], demonstrando a inexistência de uma camisa de força que classifica e discrimina filmes.

O método para essa divisão, entretanto, acaba tendo diferenciações. Grande parte dos filmes vai ser agrupada a partir de suas similaridades temáticas; o faroeste é um caso arquetípico dessa

4 O horror tem exemplos de mescla com a ficção científica (*Alien: O Oitavo Passageiro*, 1979), com a comédia (*Uma Noite Alucinante 2*,1987) ou com o faroeste (*Rastros de Maldade*, 2015).

forma de divisão, como explicitado na própria nomenclatura (do inglês *far* = longe; *west* = oeste). No seu cânone, o gênero vai lidar com a histórica marcha dos caubóis para o extremo oeste norte-americano no século XIX, além de suas implicações arquetípicas já tão célebres (a aridez dos cenários, fazendas, pistoleiros, nativos-americanos). Mesmo dentro desta definição, existem obras que parecem se distanciar da junção de todos esses elementos, mas mesmo assim ainda respondem como faroeste. O pesquisador Rodrigo Carreiro (2021) escreve sobre o filme *Ataque dos Cães* (2021) ao afirmar que mesmo não se tratando de um faroeste clássico, ainda assim é possível ser apontado como representante do gênero.

De fato, o filme de Jane Campion representa a mais recente encarnação de uma tendência cinematográfica historicamente expressiva: o *western* revisionista e subversivo, no qual os clichês de gênero são rasgados, digeridos e regurgitados, muitas vezes fazendo críticos e espectadores atentos se perguntarem se tamanha subversão não termina por retirar um filme ou outro das fileiras do gênero. Essa, contudo, é uma discussão inútil, fadada a não ter fim. (CARREIRO, 2021)[5]

Ainda de acordo com Carreiro (2021), não existe autoridade capaz de determinar com certeza o pertencimento ou não de determinados títulos para qualquer gênero específico. Ele cita em seu texto o pesquisador inglês Steven Neale, um dos maiores estudiosos do assunto, ao parafrasear que "(...) o gênero é uma entidade mutante e em incessante construção – das expectativas de três atores sociais: a crítica, o público e a indústria cinematográfica"[6].

5 Disponível em :<https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionistar>. Acesso em 02 jan 2022.

6 Disponível em :<https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionistar>. Acesso em 02 jan 2022.

O processo artístico não corresponde a cartilhas científicas e exatas para seu desenvolvimento ou para sua avaliação. Fórmulas e modelos existem, mas não há qualquer obrigatoriedade em serem seguidas nas suas totalidades. Estudos são feitos ao longo dos anos para observar o impacto da arte no mundo e nas pessoas, identificar cânones e teorizar sobre a linguagem, mas verdades absolutas e conclusivas dificilmente dariam conta de sua complexidade e mutabilidade, produto de mentes humanas igualmente complexas e cheias de propulsões às vezes indecifráveis. Segundo Luís Nogueira (2010, p. 12), "A arte é, frequentemente, um impulso sensual, uma vontade indômita, um desvio perturbador. [...] A pulsão criativa instaura o desafio e a superação como mandamento".

No horror, por outro lado, não há de modo tão sério a limitação ou obrigação de conteúdo. Sua definição não está diretamente relacionada às especificidades históricas de um país ou tempo e o princípio do gênero está mais ligado à sensação que ele quer provocar do que ao assunto. Existe, sim, uma galeria de figuras associadas ao horror: fantasmas e demônios, monstros, vampiros, lobisomens, zumbis, assassinos etc. No entanto, vários trabalhos de outros gêneros fazem uso desses tropos; franquias de romance adolescente falam de vampiros, comédias abordam fantasmas e filmes de ação/aventura podem conter múmias[7].

As complexas perspectivas sensoriais do horror e suas mesclas temáticas já demonstram a força de sua linguagem e seu potencial para refletir questões profundas e existenciais. O próprio entendimento do que assusta é mutável, dependendo das aflições que assolam a sociedade em momentos específicos, o que abre portas para a grande diversidade na construção do medo. Stephen King (2012, p. 195-196) afirma que "quando os filmes de horror mostram suas várias facetas sociopolíticas [...], estão quase sem-

7 *Crepúsculo* (2008), *Caça Fantasmas* (1987), *A Múmia* (1999).

pre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade".

Evidentemente, não queremos afirmar que todo e qualquer filme do gênero desencadeia discussões profundas e/ou vai refletir de maneira contundente as palpitações sociais e políticas de seu tempo. Há uma série de filmes que certamente não acrescentam tanto ao horror ou à discussão cinematográfica e se mostram distantes desse tipo de análise. O que não significa que não possam ser estudados dentro de seu contexto. Ainda que obras isoladas possam parecer vazias, a própria ideia do subgênero ou do ciclo a que elas se filiam pode trazer reflexões de algum modo.

O grande diferencial do horror com relação a outros gêneros nesse ponto é que suas produções (geralmente de baixo custo) possibilitam maior liberdade autoral para os cineastas e roteiristas que, por estarem lidando diretamente com o medo e suas variações, podem trazer as mazelas de questões sociais, culturais, econômicas e até políticas sobretudo como formas de provocar sensações na plateia. Ainda que o espectador não identifique em alguns casos a correlação entre a obra e o contexto no qual ela se insere, o aspecto sensorial certamente vai mexer com ele em alguma medida.

Também por essa razão, os filmes de horror nunca saíram de moda, continuando populares dentro e fora do seu nicho de fãs até hoje. E, independentemente de qualquer fator externo ao cinema (histórico/social), as pessoas naturalmente precisam saciar sua curiosidade a respeito do macabro, do assustador e do grotesco. O estudo de Noël Carroll (1990) sobre o assunto o levou ao termo horror artístico, representado na ficção em que se identifica a dualidade entre aquilo que obedece à nossa normalidade - e que, consequentemente, nos é facilmente relacionável - e um ser monstruoso, impuro e desconhecido. A obra de ficção que lida com o medo diante desses elementos provoca, então, uma curiosidade diferente daquela relacionada ao mundo real. Luiz Nazário

(1998, p. 294) destaca não se tratar necessariamente de gostar de se assustar e, sim, de "temer em segurança". Assistir ao filme de horror pode se tornar, portanto, um prazer ainda maior quando vivido coletivamente, assim como entrar numa casa assombrada de um parque temático; isto é, sabendo que tudo aquilo é brincadeira.

Dado curioso é que, independente do meio pelo qual a ameaça se apresenta, nota-se que a essência do cinema de horror vai ser praticamente em grande parte das vezes o medo da morte - especialmente numa cultura cristã em que a mesma representa a ideia de finitude. Fantasmas representam os falecidos, monstros como *Frankenstein* (1931), de James Whale, são feitos a partir de restos de cadáveres e ainda podemos pontuar o exemplo dos assassinos e maníacos, que trazem a morte com muita dor e sofrimento.

2. O CENÁRIO DO HORROR NO BRASIL

O cinema brasileiro não possui particularmente, dentro de uma leitura histórica, tanta relação com o gênero como outros países possuem; o horror encontra tradição na Inglaterra[8], na Alemanha[9] e nos Estados Unidos[10]. É apenas nos anos 1960 que surge a primeira obra brasileira de horror propriamente dita: À Meia *Noite Levarei Sua Alma* (1964), de José Mojica Marins. O longa, que é primeiro de uma trilogia composta também por *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008), ambos dirigidos por Mojica, colocou no mapa o icônico personagem Zé do Caixão, um coveiro obcecado em dar continuidade

8 Além das produções célebres no audiovisual, a Inglaterra é o berço da literatura gótica, que se inicia precisamente no século XVIII.

9 A Alemanha pode ser considerada o lugar de origem do que viria a ser o horror enquanto gênero devido ao Expressionismo Alemão.

10 O ciclo de monstros da Universal teve início em 1931.

a sua linhagem e que comete barbaridades sanguinárias para tal. A imagem do Zé do Caixão se tornou conhecida principalmente pelo seu figurino característico: capa preta, chapéu e unhas imensas. Ou seja, o personagem era assumidamente cartunesco, demonstrando como o filme se filiou ao horror sem hesitação.

Apesar da produção precária, o filme já trazia proposições temáticas curiosas, como a anti-religiosidade do vilão/protagonista e o seu senso de superioridade. São características que, apesar da composição caricata, não deixam de trazer assuntos caros ao Brasil: o machismo, o cristianismo e a força das superstições, folclores e crenças sobrenaturais no imaginário do país. Esses elementos identificáveis para o público brasileiro justificam a ressonância popular do longa de Mojica na cultura popular décadas à frente.

Outros diretores tentaram dar continuidade ao projeto de cinema iniciado por Mojica. O reduto de produtoras de filmes B[11] chamado Boca do Lixo, que já funcionava desde os anos 1930 em São Paulo, começou a desenvolver alguns filmes de horror a partir da década de 1970. Estes baseavam-se em cenas explícitas tanto de nudez e sexo quanto de violência. Entre os cineastas que contribuíram para essa fase do horror no Brasil estão John Doo, *Ninfas Diabólicas* (1977); Raffaele Rossi, *Seduzidas pelo Demônio* (1977); Luiz Castellini, *A Reencarnação do Sexo* (1982); Ivan Cardoso, *As Sete Vampiras* (1986); entre outros.

São trabalhos abertamente filiados ao horror e que conseguiram alguma popularidade devido ao momento das pornochanchadas[12]

11 Definição para designar os segundos filmes exibidos em sessões duplas nas décadas de 1930 e 1940; era comum a primeira exibição ser uma produção de prestígio da indústria enquanto o segundo era um filme de gênero mais despretensioso - não necessariamente de baixo orçamento.

12 Tipo de filme independente feito no Brasil entre os anos 1960 e 1970 e declinou a partir de 1980, característico pelo forte teor erótico e o humor de duplo sentido. Filmes como *A Viúva Virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *A Dama do Lotação* (1978), de Neville de Almeida.

da década de 1970. Entre os mais icônicos está a antologia *Trilogia do Terror* (1968)[13], uma junção de três curtas de diferentes diretores, que continha todas as características essenciais da Boca do Lixo, sobretudo a questão da obscenidade.

Com o período da retomada[14] na década de 1990 e virada para o século XXI, produções dramáticas como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e filmes de crime como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, ganharam financiamento e grande destaque, mas os filmes de horror não foram inicialmente tão contemplados por essa fase. A produção brasileira de horror com maior destaque dos anos 2000 certamente foi o já citado *Encarnação do Demônio*, orçado em cerca de 1 milhão de reais, e que, mesmo com mais aporte financeiro e tecnológico, foi filmado e encenado por Mojica a partir daquele estilo grotesco e exagerado estabelecido na sua obra original, não representando, assim, nenhuma fase nova do horror nacional de um ponto de vista estilístico/temático.

O cineasta Rodrigo Aragão também obteve destaque no fim da década com seu longa de estreia *Mangue Negro* (2008), mas, ao contrário de Mojica, teve um orçamento limitado (estimado em 50 mil reais) - o próprio diretor ficou responsável pela maquiagem e efeitos práticos. Aragão chegou a dirigir outros cinco filmes com uma produção maior, como seu recente *O Cemitério das Almas Perdidas* (2020), orçado em cerca de dois milhões de reais.

No meio tempo em que Aragão se tornou um nome célebre no ramo, quem também ganhou bom destaque na vertente *gore* e *trash* bem mais alternativa foi Petter Baiestorf. O cineasta, ator e

13 Ozualdo Ribeiro, Luís Sergio Person e José Mojica Marins.

14 Em 1990, a empresa de distribuição e produção de filmes Embrafilme foi extinta, culminando no auge da crise na produção cinematográfica brasileira; em 1993 foi criada a Lei do Audiovisual, que promoveu novos investimentos federais no cinema, resultando na *retomada*, com sucessos como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *Central do Brasil*.

roteirista já vinha se dedicando desde a década de 1990 a produzir, com baixíssimos orçamentos e através da sua Canibal Filmes, dezenas de curtas, médias e longas-metragens completamente sem censura, cheios de cenas explícitas e escatológicas. Entre os títulos notórios estão *Zombio* (1999) e a sua continuação *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013).

3. FORMAS DE VILANIA SE TORNAM MAIS COMPLEXAS

Na passagem para a década de 2010, características de uma nova forma de horror no cinema brasileiro começaram a se manifestar, às vezes de forma sutil. Enquanto os projetos do gênero lançados na década anterior faziam parte da tradição difundida por Mojica, do folclórico e do grotesco, filmes específicos na segunda década do século XXI passaram a identificar mazelas sociais para trabalhar a partir de uma atmosfera de ameaça até um tanto abstrata e metafórica. Nota-se que alguns elementos de terror surgem inclusive em trabalhos não classificados como de horror - e esse flerte com tais características em produções de outros gêneros pode ser explicado pelo mal-estar crescente da sociedade diante de problemáticas específicas, algo que, como Douglas Kellner (1995) aponta, acompanha historicamente o horror no cinema.

Bom exemplo dessa apropriação de elementos do gênero pode ser visto em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho. Ainda que o foco dos dois seja articular sequências do dia a dia que revelam comentários sobre relações complexas de classe e poder (patrões e empregados, segurança e criminalidade), há tensão implícita em cenas aparentemente banais - tal como algumas imagens de pesadelos que se relacionam diretamente com esses medos urbanos, em especial da invasão do espaço privado.

Vale lembrar que o horror no cinema brasileiro dos anos 2010

se expandiu a ponto de incorporar influências que vão desde o filme de maníaco mais explícito (*Condado Macabro*, de André de campos de Melo e Marcos DeBrito, e *O Clube dos Canibais*, de Guto Parente), passando pelo filme de lobisomem (*As Boas Maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas) até referências ao cinema surrealista de David Lynch (*A Noite Amarela*, de Ramon Porto Mota).

3.1 *TRABALHAR CANSA*: O MAL-ESTAR CONSTANTE SOB AS VESTES DE HORROR

Um dos filmes mais representativos dessa nova fase é *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra[15]. Estreia da dupla em longa-metragem, produzido pela Dezenove Som e Imagens[16] e coproduzido pela Filmes do Caixote[17], o filme teve sua estreia no dia 12 de maio de 2011 na mostra *Un Certain Regard*[18] do Festival de Cannes. A trama se passa em uma São Paulo contemporânea e gira em torno de uma mulher chamada Helena (vivida por Helena Albergaria) que, num momento de dificuldade financeira devido à demissão do marido, resolve abrir um pequeno mercado num imóvel que já havia funcionado como comércio, mas que se encontra abandonado.

Apesar de suficientemente espaçoso para o seu propósito, o as-

15 Dupla responsável por outros trabalhos que dialogam com o horror, como *Quando Eu Era Vivo* (2014), dirigido apenas por Dutra, o musical *Sinfonia da Necrópole* (2014), dirigido apenas por Rojas, e *As Boas Maneiras*.

16 Produtora de audiovisual localizada em São Paulo, em funcionamento desde o início dos anos 2000; produz filmes comerciais e autorais, com mais de 20 filmes realizados.

17 Estúdio de Cinema e TV de Juliana Rojas e Marco Dutra em parceria com Caetano Gotardo, João Marcos de Almeida e Sérgio Silva; funciona em território paulistano como um coletivo criativo.

18 Na tradução literal: um certo olhar, é uma seleção de 20 filmes fora da Mostra Competitiva (os concorrentes à Palma de Ouro, prêmio principal do Festival) e que visa explorar filmes de diretores estreantes e com trabalhos diferenciados.

pecto do lugar em si, ao menos como Helena o encontrara, não é atmosfericamente convidativo pelo péssimo estado em que os antigos inquilinos deixaram placas, móveis, prateleiras e até algumas mercadorias. O aspecto do local dá a impressão de terem sumido de repente sem qualquer explicação, além de uma das paredes estar com tijolos aparentes e escuros, claramente precisando de reforma. Nota-se no começo do filme que o casal de protagonistas não se encontra em uma de suas melhores fases, especialmente por conta do desemprego do marido.

O comércio, que parecia promissor, pouco a pouco vai dando sinais de ruína, tanto pela falta de clientes e pelo difícil relacionamento com os funcionários. Gradativamente, a situação no mercado vai ficando mais tensa. Uma mancha escura aparece e cresce naquela mesma parede mal-acabada; um cachorro encara e late para Helena todas as noites em que ela está saindo do trabalho; um líquido preto começa a sair do piso, deixando um cheiro forte no lugar; objetos dos antigos inquilinos aparecem amontoados nos fundos; ocasionalmente, Helena também escuta barulhos estranhos e presencia coisas bizarras, como o boneco de Papai Noel que se mexe ativado por sensor ligando sozinho. Além disso, mercadorias desaparecem sem explicação, culpa que cai sobre o estoquista após sua patroa vê-lo embalando produtos na despensa, o que a faz demiti-lo logo em seguida. A desconfiança frequente faz com que até a bolsa da funcionária Gilda (Gilda Nomacce) seja revistada à certa altura.

No decorrer de *Trabalhar Cansa*, percebe-se que as raízes do terror proposto por Marco Dutra e Juliana Rojas não estão necessariamente nos construtos tradicionais do gênero a que ele se filia (imóveis assombrados, invasores misteriosos), ainda que a atmosfera sugira algo parecido. Trazendo o prólogo para exemplificar, seguimos a conversa de Helena com uma corretora; a última, entusiasmada, insiste que o local está em perfeitas condições e que qualquer reparo necessário é de ordem superficial ("*passa uma*

pintura, passa uma massa por cima e fica ótimo"[19]). A protagonista, de aparência tímida e caracterização discreta - ombros curvados, cabelo preso, brinco pequeno e roupa formal -, não diz praticamente nada, exceto por dois ligeiros questionamentos, e observa o lugar de forma ao mesmo tempo atenta e apática. Quando as duas mulheres estão próximas à parede quebrada, a corretora - de caracterização mais expansiva e exagerada - fala sobre as questões do aluguel enquanto toca constantemente no braço de Helena que, em certo ponto, olha para a mão da mulher com expressão de incômodo. Minutos depois, a protagonista leva um susto com o toque forte e grosseiro da moça, que comenta sobre as mudanças climáticas em tom de humor. A simples interação entre as duas já demonstra, sobretudo, a ideia de mal-estar nas relações urbanas, algo que vai se intensificar ao longo do filme, conforme outras personagens interagem com Helena.

Trabalhar Cansa apresenta alguns componentes universalmente associados ao horror (barulhos estranhos, manchas escuras, som grave), mas aqui tais elementos são apenas embalagem para essa ideia do contínuo medo e desconforto que as pessoas, no fundo, sentem umas das outras. O fato de as duas mulheres que estão na cena analisada possuírem caracterizações muito distintas contribui para esse estranhamento e desconforto diante do outro. Trata-se, assim, de um horror que vai além do sobrenatural propriamente. É o medo como alegoria de um convívio social em crise.

Antes sequer de qualquer conflito real se desenrolar em *Trabalhar Cansa*, os diretores/roteiristas evidenciam a angústia da intromissão no espaço privado, o que, no contexto do filme, não se refere exatamente ao invasor/ladrão/assassino, mas às invasões compreendidas pelas mais simples das dinâmicas sociais. Mariana Souto (2012) descreve bem esse ponto de vista, citando algumas dessas relações:

19 *Trabalhar Cansa*, 12 min 13 seg.

Trata-se de um espaço alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como O Inquilino (Roman Polanski, 1976) [...] São medos que parecem exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes, de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade. (SOUTO, 2012, p. 7).

A comparação feita por Souto (2012) ilustra bem como o filme lida, na superfície, com arquétipos do gênero, mas, na prática, os desconstrói. Nos filmes com essa premissa é comum o recurso narrativo do medo da predestinação: de acontecer com o personagem exatamente o que aconteceu com seu antecessor. No longa de Dutra e Rojas, há justamente o estranho sumiço dos antigos inquilinos. Não existe, no entanto, a busca por explicações concretas ou a revelação de algum mal específico - o mistério está presente mais enquanto parte da sensação de decadência e desolação do que algo a ser desvendado racionalmente.

Outro elemento apresentado pelo filme é o comportamento de Helena com os funcionários. Mesmo sendo de classe média, visto que Helena não é nenhuma grande empresária, ela parece assumir uma posição de superior diante dos funcionários. Com uma postura ríspida e desconfiada, tenta reforçar a ideia que ela é a patroa.

Entre as passagens mais significativas do filme para expor esse método da dupla de cineastas - trazer a mensagem de mal-estar social embalada num arquétipo do horror - está justamente a cena da contratação da personagem Paula (Naloana Lima) como doméstica. A jovem chega para a entrevista de emprego e aguarda a dona da casa aprontar um café. A filha de Helena está sentada à mesa comendo seu cereal, enquanto a encara com estranhamento. Do rosto pálido e fechado da criança, o filme corta para um plano fechado em caixas empilhadas no escuro, iluminadas pela porta que se abre com um forte rangido - trata-se do quarto de

empregada que a futura patroa está mostrando para a candidata ao emprego; dentro de uma das caixas há pedaços de bonecos e a cabeça de um ursinho de pelúcia.

A sucessão dos planos (a expressão da menina e os objetos empilhados no escuro) orquestra um ar de terror potencialmente clichê - afinal, são elementos clássicos do gênero. Não obstante, o que se desenrola em seguida é uma situação corriqueira e sutilmente humilhante. A própria ideia de alguém dormir num ambiente do qual o espectador mal consegue enxergar o todo já parece inacreditável. Mas é quando as questões do trabalho são postas que o ápice semântico da cena acontece. "*A senhora paga quanto?*", pergunta Paula, ao que Helena responde: "*O primeiro mês eu considero um mês de experiência, começo com menos de um mínimo. A partir do segundo mês, se tudo der certo, o mínimo mais a condução*"[20]. Na sequência, a entrevistada pergunta se o emprego será registrado e a protagonista diz que ficaria muito caro. Paula, ainda que decepcionada, aceita.

A entrevista de emprego parece tudo menos uma negociação justa de termos de acordo a se celebrar entre dois sujeitos de direito. A intransigência de Helena e a cessão total de Paula, que simplesmente não vê nenhuma de suas reivindicações serem atendidas, têm como pano de fundo uma estrutura social de desigualdade de classes que atualiza a escravidão em novos termos desde o pecado original de tomada do país pelos portugueses. (DÓRIA, 2016, p. 54).

Ao contrário de obras canônicas do horror, o medo imposto por *Trabalhar Cansa* não é propriamente da morte ou de alguma representação dela; não há a concretização de qualquer ameaça sobre a vida dos personagens ou o temor diante de um mal específico. Mesmo quando algo de mais estranho acontece, este momento não parece ser aprofundado. Como exemplo, existe a

20 *Trabalhar Cansa*, 14 min 2 seg.

sequência na qual Helena decide quebrar a parede do comércio para encontrar a razão da mancha e se depara com um esqueleto de uma criatura que nem ela e nem o espectador identificam do que seja. Com a ajuda do marido, ela leva o esqueleto para um terreno baldio e toca fogo no mesmo. Não existe explicação e a trama avança diante das ações dos personagens e seus desconfortos.

O filme trata de um perigo indefinível, algo que dialoga com a ideia de horror psicológico, categorização do gênero definida por trabalhar o medo de forma não material e que se manifesta a partir da sensação de mal-estar e/ou estranheza. A própria estranheza e sensação de desconforto que os personagens são apresentados no filme já traz um clima de tensão constante. Aqui o terror não assume necessariamente uma forma física, mas o espectador consegue intuir sua presença através da elaboração de uma atmosfera de estranhamento - e, mesmo que a fonte do perigo seja mostrada e traga consequências práticas para a narrativa, sua essência costuma ser mais complexa do que aquilo que está na superfície. São filmes em que o elemento de vilania e perigo, portanto, se mostra frequentemente metafórico e às vezes até abstrato.

Tal perigo difícil de definir surge em *Trabalhar Cansa* especialmente em situações mundanas que, numa descrição objetiva, podem não ter relação aparente com o horror, mas que, na sua linguagem cinematográfica, produzem todo o peso sensorial característico do gênero - além de conterem uma contextualização sociopolítica bastante evidente.

[...] O que faz o cinema de horror não é, necessariamente, a narrativa, mas a forma como esta é colocada na tela através dos elementos que constituem o código específico do cinema: enquadramento, movimentos de câmeras, ângulos de visão e tomada assim como a luz, o som e a composição fotográfica. (TAVARES, 2011, p. 1, apud BAHOUTH, 2012, p. 23).

Pode-se dizer que *Trabalhar Cansa* é um ensaio sobre o mal-estar da classe média pós-conquistas de direitos do trabalhador

durante tanto tempo negados. Neste caso os empregados da protagonista. É difícil não notar a diferença no tom de voz de Helena ao falar com seus funcionários "*Tá louco de falar assim comigo? Me respeita!*"[21], grita ela para seu estoquista.

Ao articular elementos formais do horror em função desse discurso, o filme de Dutra e Rojas expressa sua força política sintetizando angústias que assolam especificamente o Brasil do início dos anos 2010 - um país que havia passado por uma década de expressivas mudanças sociais, sobretudo a diminuição da desigualdade entre ricos e pobres[22]. O crítico Heitor Augusto comenta que este "é um filme de agonia e ansiedade de uma classe média que está vendo o seu mundo ruir, está vendo as relações de trabalho mudarem"[23]. Aqui o medo é trabalhado metaforicamente pela falta de segurança financeira da classe média e da perda de controle deste grupo diante dos empregados que agora possuem, ao menos na teoria, direitos trabalhistas.

3.2 *O ANIMAL CORDIAL*: A CONCENTRAÇÃO DO ESPAÇO E A INTENSIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Outro trabalho expressivo no tratamento dessas chaves temáticas é *O Animal Cordial*, dirigido por Gabriela Amaral Almeida. O filme foi produzido por Rodrigo Teixeira, da *RT Features*[24], es-

21 *Trabalhar Cansa*, 51 min 34 seg.

22 De acordo com o filósofo Tales Ab'Sáber (2011, p. 62), em seu livro Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anticrítica, "a cultura do governo Lula foi a universalização do consumo".

23 Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=uPrp59KHhSQ>. Acesso no dia 2 de julho de 2021.

24 Produtora criada em 2000, responsável tanto por produções brasileiras (*Quando Eu Era Vivo* e *O Silêncio do Céu*, ambos de Marco Dutra) quanto internacionais (*A Bruxa*, de Robert Eggers, e *Me Chame pelo Seu Nome*, de Luca

treou mundialmente em julho de 2017 no *Fantasia International Film Festival*[25], chegando comercialmente ao Brasil apenas em 2018. O filme se passa em um restaurante de classe média alta, aparentemente em decadência, no qual o clima conflituoso entre o dono Inácio (Murilo Benício) e seus funcionários está começando a vazar para o salão, onde se encontram apenas três clientes. Alguns minutos antes do fechamento, dois assaltantes armados invadem o local, instalando pânico e levando o proprietário a reagir - atirando em um dos bandidos. A vingança de Inácio, porém, passa para um nível cada vez mais extremo e a história se transforma num massacre.

Notamos que há dois paralelos fundamentais entre *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*. O primeiro é que ambos são estreias em longa-metragem e realizados por pessoas da área de comunicação com o interesse voltado, desde muito cedo, para o cinema de horror especificamente[26]. Em segundo, as duas tramas, embora bastante diferentes entre si, focam na deterioração de um estabelecimento comercial (restaurante e mercado) a partir, essencialmente, das atitudes do protagonista.

De um ponto de vista temático, é evidente que os dois filmes partem do mesmo assunto: a raiva reprimida na classe média empreendedora diante das mudanças nas relações de trabalho. Mas, se no longa de Marco Dutra e Juliana Rojas esse sentimento estava de algum modo diluído em meio à apatia do cotidiano, em *O Animal Cordial* ele é intensificado por vários elementos, sendo o mais evidente deles a concentração da história em um cenário fechado e ao longo de uma única noite.

Enquanto *Trabalhar Cansa* se permite certos respiros e entre-

---

Guadagnino).

25 Festival de cinema de gênero que existe desde 1996 em Montreal, no Canadá.

26 Gabriela Amaral Almeida flerta com o horror e o suspense desde seu trabalho como curtametragista, em filmes como *A Mão que Afaga* (2012) e *Estátua!* (2014).

tempos (cenas na rua, no apartamento, em salas de escritório), o filme de Gabriela Amaral já tem início com um plano na fachada do restaurante La Barca e, rapidamente, a diretora corta para o ponto de vista da janela, de onde é possível enxergar todo o salão e a cozinha. Ou seja, nas duas primeiras imagens, o filme já expõe por completo o ambiente no qual todo o enredo vai se desenrolar. O que vai servir de variação de cenário está dentro do próprio restaurante com salão principal, cozinha, banheiro e corredor. Partindo dessa perspectiva limitada do espaço, *O Animal Cordial* concentra diversas fatias da sociedade brasileira, que, em *Trabalhar Cansa*, se encontravam bem mais dispersas; consequentemente, o conflito se torna radicalmente mais intenso.

Para deflagrar o horror da trama, então, tem-se como protagonista/vilão o personagem Inácio, que possui a caracterização tal qual se imagina daquela função (seu cabelo sempre penteado para trás e a camisa social simples totalmente abotoada e dentro da calça). A aparência passa a impressão imediata de passividade, de dono de restaurante de classe média com aspirações de elite. Inácio reúne, portanto, arquétipos da persona normativa a ser desconstruída pelo filme: homem, branco, heterossexual, de classe média.

Os primeiros minutos estabelecem as tensões principais entre os personagens. A sugestão de tensão sexual entre Inácio e a sua fiel garçonete Sara (Luciana Paes) é a primeira que a direção de Gabriela Amaral expõe, com o patrão pedindo conselhos a sua funcionária sobre a cor dos móveis (ao que o rosto da atriz aparece num *close-up* estilizado, ressaltando a maquiagem forte, e a trilha sonora de sintetizadores compõe o tom de deslumbramento). Outra tensão central é o estranhamento entre Inácio e o *chef* Djair, demonstrada através de farpas "*A gente já* tá na nossa hora, né?", diz o *chef*; "*Na realidade, faltam 15 minutos*", responde o patrão[27]

27 *O Animal Cordial*, 6 min 37 seg.

e de grosserias "*Eu tô te pedindo pra esperar na cozinha!*", sussurra Inácio rispidamente, ao que Djair responde: "*Eu ouvi. Mas eu vou esperar é aqui*"[28]. E há também a caracterização de dois dos clientes: o casal Bruno e Verônica funcionam como estereótipos de novos-ricos[29], agindo com soberba e deboche ao serem servidos "*Só mais uma coisa: se é Bordeaux, tem que ser do Pomerol. Quem conhece de vinho sabe*"[30], fala o cliente para o Inácio, que esconde a raiva sob um sorriso constrangido.

Em primeira mão, pode parecer a mesma abordagem baseada no mal-estar cotidiano analisada em *Trabalhar Cansa*. O fato, contudo, de o roteiro concentrar essas fatias sociais numa delimitação de tempo e espaço leva o terror menos para uma atmosfera de iminência e mais focado na violência que ele desencadeia. Isto é, o filme de Gabriela Amaral não fica apenas na abordagem psicológica; a partir do *incidente incitante*[31], a violência reprimida no decorrer do primeiro ato inteiro.

O Animal Cordial centraliza o perigo na figura de Inácio desde o ponto em que ele resolve reagir ao roubo e, na sequência, trancar todos na cozinha. Sua imagem cordial, respaldada pelas roupas e penteado e tom de voz, é rapidamente desconstruída por sua atitude violenta e impositiva e, à medida que pessoas morrem pelas suas mãos de modo sangrento, ele vai se transformando no maníaco/psicopata clássico de filme de *slasher*[32]. Essa desconstrução

28 *O Animal Cordial*, 19 min 30 seg.

29 Denominação comumente utilizada para se referir às pessoas que ganharam muito dinheiro subitamente e se esforçam para passar a imagem de refinamento e elegância, ainda que seu modo de agir permaneça grosseiro.

30 *O Animal Cordial*, 12 min 30 seg.

31 De acordo com McKee (2006, p. 176), significa "o primeiro grande evento da narrativa, [...] causa primária de tudo o que se segue, colocando os outros quatro elementos - complicações progressivas, crise, clímax e resolução - em movimento". Neste caso, a chegada dos dois assaltantes no restaurante.

32 Subgênero do horror famoso pela presença de um assassino (usualmente, um

remete ao pensamento de McKee (2006, p. 105) sobre a distinção entre o que ele considera ser a *caracterização* e *o verdadeiro personagem*. De acordo com o autor, a primeira é "a soma de todas as qualidades observáveis em um ser humano", ou seja, tudo que é superficialmente perceptível (faixa etária, condição financeira, escolaridade, sexualidade); já *o verdadeiro personagem*, para McKee (2006, p. 106), "é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão - quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem".

Bom exemplo do estranhamento do personagem está em uma das primeiras cenas do filme em que Inácio está no banheiro ao telefone com a esposa. Ao desligar o celular, se despedindo carinhosamente da mulher, ele violentamente arranca a saboneteira da parede e começa a falar sozinho olhando para o espelho, como se estivesse respondendo a perguntas de uma entrevista que havia mencionado logo antes para seus funcionários. "As receitas são minhas, sim… Esta é uma boa pergunta. A inspiração vem de tantos lugares…" Ainda que nada de necessariamente assustador seja dito no monólogo, a câmera, que filma toda a cena sem cortes, se aproxima lentamente do reflexo de Inácio no espelho ao som de uma trilha grave, reforçando o clima sombrio. Mais estranho, inclusive, é o fato de nunca ficar totalmente claro se essa entrevista iria realmente acontecer ou se era invenção do protagonista.

Tendo em vista a construção dos 20 minutos iniciais, nota-se, em *O Animal Cordial*, que, apesar da ameaça externa que surge bruscamente na figura dos bandidos, o verdadeiro terror já estava dentro daquele espaço desde o princípio - um elemento de vilania aguardando a oportunidade para ser liberado. A direção e o roteiro de Gabriela Amaral aqui, por outro, evidencia os extremos a que se pode chegar quando todos esses elementos operam em con-

homem branco mascarado) que persegue e executa pessoas (geralmente jovens) de modo brutal.

junto. Tem-se Inácio como uma criatura presa em um disfarce e frustrada com as coisas que estão fora do seu controle.

Esse homem que não é nem tolerado, nem respeitado pelos funcionários; que é humilhado pelos clientes esnobes; que discute com a esposa ao telefone; que quebra a saboneteira do banheiro e diz para a mulher que não está nervoso porque até sorri e, aliás, não faz senão sorrir para ela, para os clientes, para todo mundo, esse homem já não sustenta a máscara puída da cordialidade e não se conforma com o fato de assistir ao seu poder se esvaindo. Seu ódio vem de perceber que o fato de ser o patrão não lhe assegura mais a manutenção do poder. (MARRA, 2019, p. 192).

O tratamento franco com alguns arquétipos do gênero acaba fortalecendo a discussão diante de questões problemáticas do Brasil, sobretudo as que estavam vigentes na ocasião em que *O Animal Cordial* estreou nos cinemas. O ano de 2018 foi palco de eleições acirradas[33] no país, ocasião na qual se debateu muito, entre outras coisas, pautas de segurança pública. De acordo com a pesquisa do Datafolha[34], do dia 11 de setembro do mesmo ano, 20% dos eleitores consideravam a segurança o principal problema do país (meses antes, a mesma pesquisa constatou 9%). O filme discute justamente a ideia da segurança a qualquer custo, aliada à descrença da população na força do estado para combater a criminalidade.

A concepção de Inácio, na verdade, encontra eco no pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*, cuja primeira edição foi publicada em 1936. O autor desenvolveu em sua obra o conceito de homem cordial, título de uma das sete par-

33 Nas eleições presidenciais, disputavam Fernando Haddad, do PT, e Jair Bolsonaro, então do Partido Social Liberal (PSL); Bolsonaro venceu no segundo turno com 55% dos votos.

34 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>. Acesso no dia 9 de julho de 2021.

tes do livro, que seria um disfarce, uma máscara de bons modos, escondendo a essência - a qual é o contrário da polidez. Fernanda Marra (2019, p. 191), sobre o conceito, descreve que "a cordialidade brasileira não passaria de um ardil encenado no âmbito do comportamento por um homem que não suporta o peso da impessoalidade das instâncias burocráticas". As origens do homem cordial, afinal, estão no período colonial do Brasil, ou seja, são fundamentadas na estrutura patriarcal, do homem enquanto ser autoritário, controlador e provedor.

Com exceção de dois cozinheiros, demitidos logo no começo, e um outro funcionário que larga mais cedo do trabalho, todos os personagens do filme sofrem da violência de Inácio em alguma medida, mas a pessoa em quem o patrão desconta todos os seus sentimentos mais raivosos é o chef Djair. As cenas iniciais do filme já denotam a frustração do protagonista sobre a sua ignorância culinária e, consequentemente, sobre o fato de que seu restaurante depende quase exclusivamente do talento do seu cozinheiro. Inácio ainda precisa engolir a sexualidade do seu empregado que tanto lhe incomoda. Apesar de não ser diretamente descrito como tal, a caracterização de Djair é de um personagem de gênero-fluido e de jeito afeminado com cabelos longos e sobrancelha feita, ainda que não seja referido como mulher em momento algum. Como um elemento adicional, nota-se também, através do sotaque, que Djair é nordestino - o que o torna ainda mais estrangeiro àquele ambiente e, portanto, fora dos padrões de normatividade. Podemos afirmar, nesse caso, que o centro dramático da apresentada questão das diferenças está na contraposição do personagem Djair, a pessoa LGBTQIA+ e nordestina, com a heteronormatividade representada na figura psicopata de Inácio; eis um ponto de tensão que gradativamente desperta a noção de vilania. O protagonista demonstra sua aversão/abjeção pela sexualidade do funcionário logo nos primeiros minutos, exigindo a Djair que espere na cozinha - supostamente para não fazer vergonha na

frente dos clientes. É, no entanto, na cena em que ocorre a execução de Magno, um dos bandidos, que se deflagra brutalmente essa intolerância quando o Djair fala que Inácio tem problema com o cabelo grande dele. A atitude-resposta do personagem de Murilo Benício é cortar os cabelos do cozinheiro com a mesma faca que cortou a garganta do assaltante. É a confirmação literal de seu assustador preconceito e do ódio pura e simplesmente ao que parece diferente. As ações de Inácio são justificadas como consequência de ele estar com raiva daquelas pessoas e pelo fato de estar em uma situação de poder por estar armado.

Gabriela Amaral, portanto, analisa os extremos da justiça com as próprias mãos e demonstra que a obsessão pela individualização dos métodos da segurança pode ser, em alguns casos, apenas uma desculpa para a expurgação do ódio social guardado durante tanto tempo.

CONSIDERAÇÕES

São muitos, afinal, os meios formais e temáticos para mexer com algo tão universal quanto o medo e suas variações. Cineastas de todos os países podem ser capazes de, a partir das problemáticas particulares de cada povo, utilizar o horror como ferramenta para provocar o espectador, tirando-o, assim, da zona de conforto. Trata-se de uma tradição cinematográfica que consegue ser extremamente específica na sua abordagem, fazendo cada pessoa responder de modo visceral e único, e também plenamente universal, já que é possível se assustar/impactar com uma obra do gênero mesmo sem o conhecimento da realidade social na qual ela se insere.

Trabalhar Cansa e *O Animal Cordial* acabam operando de maneira espelhada: de um lado, a narrativa espaçada e com respiros, de outro, a tensão compactada em tempo e espaço reduzidos e,

principalmente, a sugestão psicológica/mal-estar constante do trabalho de Marco Dutra e Juliana Rojas na comparação com o estilo sangrento do filme de Gabriela Amaral. Naturalmente, são reflexos de um mesmo país e, por isso, tratam de muitos dos mesmos medos e mazelas - mas em níveis diferentes de impacto.

De acordo com o nosso paralelo, nota-se que a intensificação dos conflitos reais e a desinibição dos monstros sociais fortalecem e enriquecem o cinema de horror, tão ligado a temores muitas vezes difíceis de racionalizar. Os autores/cineastas nem precisam propriamente ter a intenção de tocar nos assuntos que os cercam; são elementos temáticos que ficam no inconsciente coletivo e os influenciam na hora de criar. Mais importante: uma vez que a plateia de um lugar/período carrega consigo experiências diversas acerca de seu contexto, ela vai sentir o impacto da obra a partir de seu conhecimento de mundo. São filmes que colocam em xeque padrões de comportamento e valores arraigados no país - ajustando a ideia da ameaça e da vilania à complexidade e ambiguidade que o contexto sócio-político do país exige -, aplicando a iconografia do horror para enfatizá-los. Eles podem ser vistos, inclusive, como pivôs de um possível ciclo brasileiro na produção de horror, o qual ainda deve gerar diversas obras igualmente subversivas, originais e provocativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AB'SÁBER, Tales. ***Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anticrítica***. Hedra, 2015.
ALTMAN, Rick. ***Film Genre***. London: British Film Institute, 2000.
BAHOUTH, Maria Eduarda Bezerra. ***Estudo dos Elementos do Terror Psicológico: Uma Análise do filme O Iluminado (1980), de Stanley Kubrick.*** Brasília, 2012.
BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma Introdução*. Campinas: Unicamp, 2013.
CARREIRO, Rodrigo. **Ataque dos cães: um western revisionista**. Revista Continente. Disponível em :<https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionistar>. Acesso em 02 jan 2022.
CARROLL, Noël. ***A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração***. Campinas: Papirus Editora, 1990.
DÓRIA, Kim Wilheim. ***O Horror não Está no Horror: Cinema de Gênero, Anos Lula e Luta de Classes no Brasil.*** São Paulo, 2016.
KELLNER, Douglas. ***A cultura e a mídia.*** Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.
KING, Stephen. ***Dança Macabra***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
MARRA, Fernanda. ***O Animal Cordial: Uma Rasura da Razão***. Revista Lusófona de Estudos Culturais, 2019.
MCKEE, Robert. ***Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro***. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
NAZÁRIO, Luiz. ***Da Natureza dos Monstros***. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
NOGUEIRA, Luís. ***Manuais de Cinema II Géneros Cinematográ□cos***. Livros Labcom, 2010.
Para eleitores, saúde e violência são os principais problemas do país; disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>. Acesso no dia 9 de julho

2021.
Por que amamos filmes de terror?; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuOmabCUhPI >. Acesso no dia 2 de julho de 2021.
SOUTO, Mariana. ***O que Teme a Classe Média? Trabalhar Cansa e o Horror no Cinema Brasileiro Contemporâneo***. Revista Contracampo, 2012.
TAVARES, Caroline. ***Cinema de Horror: O Medo é a Alma do Negócio***. 2010.

RESTAURAR O PODER DE DEVOLVER O OLHAR: UMA ANÁLISE SOBRE A POLÍTICA DAS IMAGENS EM SEBASTIÃO SALGADO E ALFREDO JAAR

Por Ícaro Moreno Ramos

PROBLEMAS ENTRE ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO

A polêmica em torno da obra de Sebastião Salgado já não é assunto novo. Suas fotografias e longas reportagens, especialmente aquelas que se debruçam sobre as agruras humanas, têm sido debatidas de modo crítico desde pelo menos a publicação de "*Good intentions*", de Ingrid Sischy (1991/1996) – um virulento texto cuja intenção terá sido a de examinar mais detidamente aquilo que a autora chamou de "o mito de Salgado" (p. 281). Publicado pela primeira vez em 1991 na revista estadunidense *The New Yorker,* o trabalho buscava configurar uma "eloquente desconstrução do conceito de 'fotógrafo interessado' (*concerned photographer*)"[1], como sugerem Liz Heron e Val Williams em "*Illuminations: Women writing on photography from the 1850s to the present*" (1996), livro em cuja edição consta o artigo de Sischy.

Ali, dentre muitos adjetivos pouco favoráveis, o interesse da autora se volta primordialmente àquilo que ela chama, ao falar

1 Do original em inglês: "*an eloquent deconstruction of the concept of the 'concerned photographer'*". Tradução minha.

do trabalho do fotógrafo brasileiro, de "estetização da pobreza", ou seja, um certo gosto por fotografias que edulcoram, com sua beleza, momentos de extrema fragilidade humana e social, tais como as reportagens feitas na região africana do Sahel e no Kuwait. A tese da autora é a de que "estetizar a tragédia é a maneira mais rápida para anestesiar os sentimentos daqueles que a estão testemunhando", visto que a "beleza é um chamado à admiração, não à ação."[2] (SISCHY, 1996, p. 277).

Dessa fórmula sairão muitos questionamentos. Um dos mais famosos e certeiramente simples terá sido aquele que David Levi Strauss (2003) redigiu de modo bastante sintético: "Por quê a beleza não pode ser um chamado à ação?"[3] (LEVI-STRAUSS, 2003, p. 9). Para ele, os argumentos postos em jogo por Sischy teriam pelo menos duas fontes teóricas claras, uma advinda de uma influente crítica materialista da fotografia surgida nos anos 1980 (de onde despontaram nomes como Martha Rosler, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, John Tagg etc.), e outra mais antiga, originada do clássico debate surgido no interior do marxismo alemão, na qual vem a se destacar a proeminente palestra proferida por Walter Benjamin em 1934, "O autor como produtor". Nela, o filósofo alemão nos lembrava que certos fotógrafos conseguiam, através de seu trabalho, "transformar a própria miséria em objeto de fruição". (BENJAMIN, 1987, p. 129).

Mas Levi Strauss não está interessado em produzir uma genealogia da crítica de Sischy por acaso: seu interesse é o de mostrar certa falha contextual nos argumentos da autora, nos lembrando que Benjamin estava focado em outra prática fotográfica muito distinta da de Salgado, a saber, aquela produzida pela Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit)*, ali epitomizada na figura de Albert

2 Original do inglês: "*To aestheticize tragedy is the fastest way to anesthetize the feelings of those who are witnessing it. Beauty is a call to admiration, not to action.*" Tradução minha.

3 Do original em inglês: "*Why can't beauty be a call to action?*" Tradução minha.

Renger-Patzsch e seu famoso livro, publicado em 1928, "O mundo é belo" (*Die Welt ist schön)* (Figura 1).

Apesar de decidir por não se aprofundar nas diferenças entre os

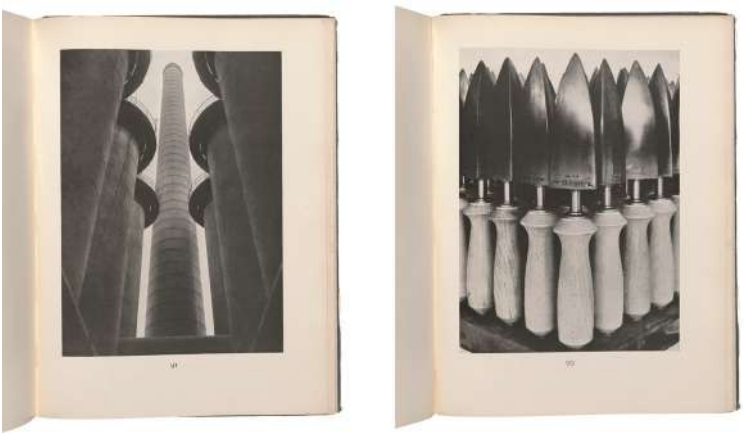


Figura 1. Páginas 91 e 93 do livro "O mundo é belo: Cem imagens fotográficas", de Albert Renger-Patzsch (1928). Disponível em https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/780.html

fotógrafos alemão e brasileiro, ou mesmo nas diferenças contextuais que desencadeariam as falhas de Sischy, Levi Strauss acaba determinando que tal crítica não fazia jus ao trabalho de Salgado porque as fotografias dele eram "feitas de dentro", "em solidariedade", argumento que o próprio crítico estadunidense remonta ao escritor uruguaio Eduardo Galeano: "Caridade, vertical, humilha. Solidariedade, horizontal, ajuda. Salgado fotografa de dentro, em solidariedade."[4] (GALEANO, 1990 como citado em LEVI STRAUSS, 2003, p. 7).

O texto de Levi Strauss parece querer ser, no fundo, uma tentativa de defesa da beleza contra certo gosto anestético que ele considera existir nas tendências pós-modernistas que atacam o

4 Do inglês: "*Charity, vertical, humiliates. Solidarity, horizontal, helps. Salgado photographs from inside, in solidarity.*" Tradução minha.

fotógrafo brasileiro. Para ele, vigorava, à época, uma ideia de que imagens muito "estetizadas" seriam imagens muito transformadas, e que imagens muito transformadas teriam menor valor político. Contra isso, ele destaca o caráter invariavelmente transformativo de toda forma de representação:

> Representar é estetizar; isto é, transformar. Isso apresenta um vasto campo de escolhas, mas não inclui a escolha de não transformar, de não mudar ou alterar o que quer que esteja sendo representado. Não pode ser um processo puro, na prática. Isso vale tanto para a fotografia quanto para qualquer outro meio de representação.[5] (LEVI STRAUSS, 2003, p. 9).

HÁ POLÍTICA INTRÍNSECA ÀS IMAGENS?

Não nos interessa aqui, em todo caso, apontar os vencedores desse debate, mas tentar ampliar o escopo desse jogo entre arte e política para além de suas miradas. Partimos, para tanto, da célebre crítica feita por Susan Sontag às imagens de Salgado em seu livro "Diante da dor dos outros" (2003). Ali, a autora estadunidense terá afirmado que o maior problema da estética do fotógrafo brasileiro não seriam "as situações demasiado comerciais em que (…) são vistos seus retratos de desgraça", mas sim que "os destituídos de poder não sejam designados nas legendas." (SONTAG, 2003, p. 67). Isso, para ela, simbolizava a outra face de uma estrutura cujos direitos à subjetividade e à nomeação só eram dados às celebridades.

5 Do original em inglês: "*To represent is to aestheticize; that is, to transform. It presents a vast field of choices but it does not include the choice not to transform, not to change or alter, whatever is being represented. It cannot be a pure process, in practice. This goes for photography as much as for any other means of representation.*" Tradução minha.

Tal crítica é primordialmente endereçada à série de reportagens intitulada "Êxodos" (2000), dentro da qual estão editados o trabalho da mina de Serra Pelada (Figura 2) e as imagens da terrível experiência vivida em Ruanda durante o etnocídio ocorrido por lá no início da década de 1990. Salgado, além do mais, edita uma série derivada dessas viagens que acaba publicada no formato de um livro com o nome de "Retratos das crianças do êxodo" (2000). Mas qual a pertinência dessa crítica? Qual sua potência e seu alcance? Como abordá-la, inclusive conjugando com ela outras maneiras de pensar a política das imagens?

Figura 2. Mina de ouro de Serra Pelada, Estado do Pará, Brasil. Sebastião Salgado (1986) Disponível em https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/haunting-black-white-photos-brazil-gold-sebastiao-salgado-a9110031.html

Ora, sabe-se bem que, para Sontag, as fotografias não são bons veículos para o conhecimento ético ou político. No seu seminal livro "Sobre fotografia" (2008), ela nos conduz à ideia de que ver uma foto produz apenas um "conhecimento barateado – uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria", pois "a compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode

levar-nos a compreender." (SONTAG, 2008, p. 34). A fotografia, claro está, fica assim destituída de uma capacidade narrativa e doravante empurrada para os confins de um sentimentalismo improdutivo, para uma zona de aceitação da realidade tal como registrada pela câmera. Zona de não-compreensão, visto que "toda possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não." (SONTAG, 2008, p. 33).

Outro modo de dizer isso seria: só chegamos a compreender quando há, nos campos das ações e pensamentos, condições de surgimento de forças dissensuais que permitem, pelo conflito, a revelação de novos modos de produção do sensível. O argumento de Sontag, no entanto, generaliza ou essencializa certos modos de produção/recepção de fotografias que, a despeito de sua posição canônica no interior de uma certa história da fotografia, não podem ser os únicos a serem levados em conta. Sua análise está fortemente ancorada em saberes que tendem a buscar a pureza do fotográfico na medida mesma em que excluem uma miríade de experiências concretas cujas materialidades vêm expor a extrema dificuldade de situar uma ontologia fotográfica. Isto é, sua visada parece evitar uma abordagem mais fenomenológica e uma aproximação mais diversificada da concretude das obras de seu tempo para além dos limites do fotodocumentarismo. Obras de artistas da mesma época dos seus escritos e que, com fotos, faziam florescer novos modos de sensorialidade – maneiras de dizer "não" a um modelo de fotografia que buscava em cada foto apenas a reafirmação de uma ontologia documental.

O que também quero dizer com isso é que apenas aceitar o argumento de que "*nunca* se compreende *nada a partir* de uma foto" (SONTAG, 2008, p. 33, grifo meu) seria aceitar que *só conheceremos a fotografia tal como registrada por Sontag*. E essa nossa paráfrase mostra que, de algum modo, o feitiço pode se voltar contra a feiticeira. A autora fala que *nunca* e que *nada* se compreende *a partir* de uma foto. Ora, cabe a nós nos perguntarmos, dentre

outros caminhos possíveis, o que quer dizer "a partir de uma foto".

Ao que nos parece, partir de uma foto é algo que não cessamos de fazer para a produção de conhecimento. A própria autora reconhece a possibilidade de preenchermos "lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado" (Ibidem) a partir de fotografias. Contudo, logo as descarta novamente por ocultar-em mais do que revelam, fazendo uso da famosa frase de Brecht, "uma foto da fábrica Krupp não revela quase nada a respeito dessa organização." (SONTAG, 2008, p. 34). No fim, o que fica claro nesse discurso é seu duplo desejo de, por um lado, desmontar o arcabouço que sustenta a crença de uma fotografia como imagem fiável e próxima do real, e, por outro, o de isolar o ser puro da fotografia para melhor julgá-lo.

A infelicidade aí é que, assim, nunca se parte de uma fotografia, mas a ela se circunscreve, se delimita. A foto, desse ponto de vista, só pode ser julgada como matéria de conhecimento se dela não parto, mas nela, e apenas nela, me instalo. É por isso que Sontag vai negar temporalidade às fotos, essa medida de tempo que ela faculta tão indispensável ao funcionamento da compreensão. Porém, assim se esquece, como nos diz o Jacques Rancière do "Espectador emancipado" (2014), que "uma imagem nunca está sozinha", porque sempre participa "de um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem" (p. 96). Assim também se esquece que esse dispositivo está presente mesmo lá onde ele se oculta (seja pelos nossos costumes, seja pelos agentes que o controlam), e que seu ocultamento é também fonte de ignorância e não-compreensão.

É claro que há uma grande diferença entre a análise presente nos textos que compõem o livro "Sobre fotografia", escritos na década de 1970, e a argumentação presente em "Diante da dor dos outros", livro de 2003. Nesse último, já o dissemos, a autora estará atenta às situações comerciais e às legendas das imagens – elementos através dos quais ela crê serem possíveis algumas

ponderações a respeito da obra fotográfica de Sebastião Salgado. Ou seja, nesse caso ela já estará mais atenta àquilo que se encontra atravessado como discurso conjugado às imagens.

O que parece restar, no entanto, é um certo gosto pelas antigas relações disciplinares que organizam os modos de recepção das fotografias. Se analisar é separar um todo em elementos ou componentes para melhor julgá-lo, há que se considerar que a própria possibilidade de variadas interpretações advém muitas vezes de novos modos de repartição, de novos cortes e seções de uma mesma totalidade. No caso do trabalho tanto de Salgado como de outros documentaristas de vertente mais tradicional, isso poderia implicar, para dar apenas um exemplo, numa maior relativização do instante do clique e numa valorização de procedimentos editoriais e curatoriais, tarefas em geral relegadas ao segundo plano – tarefas que o fotógrafo brasileiro inclusive decide delegar à sua esposa, Lélia Wanick Salgado.

Lélia seria, então, a parte ocultada de um dispositivo de visibilidade que não começa nem termina nas representações fotográficas de Salgado. Entretanto, foge ao escopo das nossas discussões o aprofundamento de como essa redistribuição analítica poderia se dar tendo em conta essa "coadjuvante" tão essencial. Interessa-nos, neste espaço, tentar iluminar a discussão desde um contra-exemplo extremamente representativo, visto que tão próximo tematicamente: os trabalhos de mesma época do artista chileno Alfredo Jaar.

Figura 3. Ruanda. Sebastião Salgado (1994) Disponível em https://www.researchgate.net/figure/Sebastiao-Salgado-Rwanda-1994_fig4_314243436

RUANDA: FORMAS QUE FAÇAM JUSTIÇA

Sabe-se que, como Salgado, Jaar decide se deslocar até Ruanda em 1994 para registrar o etnocídio lá ocorrido. Em sua pequena autobiografia, "Da minha terra à Terra" (2013), o fotógrafo brasileiro descreve coisas terríveis como "dezenas de cadáveres passando por baixo de uma pequena ponte" e "uma queda d'água de onde caíam corpos sem parar, e que depois entravam num turbilhão" (Salgado e Francq, 2013, p. 55). Jaar, por sua vez – como nos conta Nicole Schweiser –, sofrerá em Ruanda "uma importante comoção que transformará profundamente sua relação com a representação e a imagem-testemunho, e seu papel como artista." (SCHWEISER, 2008, p. 29).

Do tempo de estadia em meio ao caos da guerra civil, Salgado fez o que se espera de um fotógrafo: produziu imagens que ele próprio considera terríveis (Figura 3), isto é, fez o que ele mesmo acredita serem suas atribuições: "O fotógrafo está ali para ficar quieto, quaisquer que sejam as situações, ele está ali para ver e fotografar." (SAL-

GADO; FRANCQ, 2013, p. 59). Jaar, imerso em condições similares, também acabará por reunir, "durante cerca de um mês, o peso das palavras, imagens, depoimentos gravados e milhares de fotografias" e "então passará seis anos sendo ele mesmo trabalhado por esse material ao invés de trabalhando nele, tentando dar a ele uma forma que possa fazer justiça." (SCHWEISER, 2008, p. 29-30).

Buscar uma forma justa: eis provavelmente aqui condensada a fórmula que sustenta todo nosso jogo argumentativo; eis a diferença entre aquele que decide prosseguir produzindo as mesmas formas (por mais bem acabadas que sejam) independentemente da especificidade do momento e aquele que decide "ser trabalhado" pelas imagens que produz. Diferença capital entre aquele que fotografa a todo custo e do mesmo jeito (inclusive até ficar doente e deprimido, como ele mesmo, Salgado, nos conta em seu livro) e aquele que procura maior justeza nas formas justamente para que elas façam jus àquilo que elas representam.

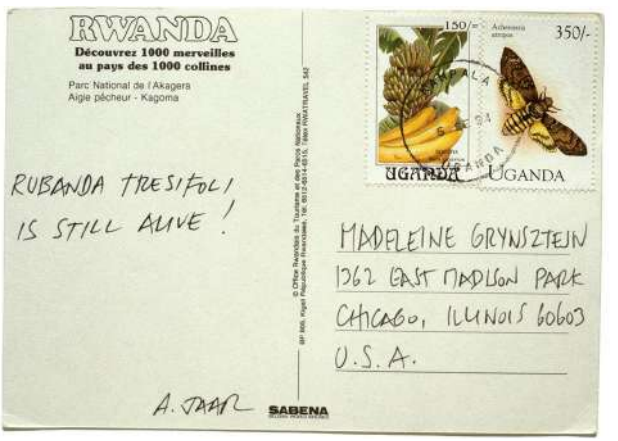


Figura 4. Signs of life: Rubanda Tresifoli is still alive. Alfredo Jaar (1994) Disponível em https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/signs-of-life/

Serão muitas essas formas encontradas pelo artista chileno, a primeira delas através da aquisição de vários cartões postais que ele

envia a muitos amigos, cartões nos quais inscrevia, como indica o nome do trabalho, breves "sinais de vida" (*Signs of life [1994]*) (Figura 4). O que vemos já nessa primeira abordagem (e que continuará a surgir em todo o "Projeto Ruanda") é aquilo que Rancière (2008) chamará de uma "contra-informação": mensagens que promovem resistências ao fluxo corriqueiro do modelo comunicativo, mensagens que relatam a sobrevivência de desconhecidos num formato habitualmente empregado para o envio de lembranças a destinatários que aguardam ansiosamente por notícias de pessoas queridas. "Nisso consiste a complexidade desse gesto aparentemente mínimo: falar da morte em massa, inadvertida, ao falar de alguns estranhos que se encontram vivos, fazer visíveis alguns nomes para assinalar o massacre que ninguém queria ver."[6] (RANCIÈRE, 2008, p. 76).

Já em "Real Pictures" (1995), as imagens são totalmente eclipsadas (um total de 550 fotografias coloridas), encerradas em numerosas caixas negras de arquivo que compõem volumes de diferentes tamanhos (Figura 5). No topo de sua forma lapidar, estão descritas as imagens que jazem nos seus interiores. Georges Didi-Huberman (2008), ao comentar sobre essa obra, falará também, como Rancière, sobre uma espécie de curto-circuito informativo: "este trabalho responde precisamente à preocupação de uma 'arte da contra-informação', baseada numa crítica aguda da desinformação que nos rodeia."[7] (p. 49).

É também "Real pictures" que nos permite perceber a possibilidade de uma conversão: a das palavras em imagens e das imagens em palavras. E que, ainda mais, nos permite medir a distância entre

---

6 Do original em espanhol: "*En eso consiste la complejidad de ese gesto aparentemente mínimo: hablar de la muerte en masa, inadvertida, al hablar de algunos desconocidos que se encuentran vivos, hacer visibles algunos nombres para señalar la masacre que nadie quería ver.*" Tradução minha.

7 Do original em espanhol: "*... ese trabajo responde precisamente a la preocupación de un 'arte de la contra-información', basado en una aguda crítica a la desinformación que nos rodea.*" Tradução minha.

aquilo que Sontag chama de legendas (ou seja, certos tipos coercitivos e já hierarquizados de suplementos imagéticos) e a hábil plataforma de intercâmbios entre palavras e imagens que nela se instala. Pois, ali, não se trata de opor as palavras às fotografias, dando primazia aos escritos. "Trata-se de construir uma imagem, ou seja, certa conexão entre o verbal e o visual." (RANCIÈRE, 2014, p. 93).

É por isso que os dispositivos "frios", "minimalistas" e de tom "conceitual" de Jaar acabam performando com mais justeza o horror da carnificina ruandense: porque neles imagens e palavras se prestam a operações poéticas e se enredam num arranjo feito para tensionar e perturbar as práticas uniformizantes do visível, do pensável e do dizível. Novamente com Rancière, poderíamos dizer:

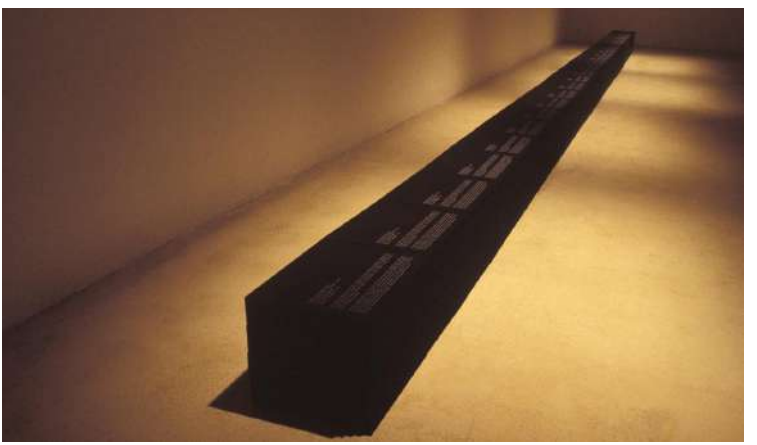


Figura 5. Real picrures. Alfredo Jaar (1995) Disponível em https://alfredojaar.net/projects/1995/the-rwanda-project/real-pictures/

> A arte e a política começam quando se perturba esse jogo comum em que as palavras continuamente deslizam sob as coisas e as coisas sob as palavras. Começam quando as palavras se fazem figuras, quando chegam a

> ser realidades sólidas, visíveis.[8] (RANCIÈRE, 2008, p. 83).

Mas por quê a política e a arte começam aí? Porque, para Rancière, a arte não tem a tarefa de fornecer armas para o combate, mas de desenhar configurações novas do possível, redefinindo o horizonte social (2014, p. 100). E isso começa, certamente, e como nos diz Sontag naquele outro contexto, *pela possibilidade de dizer não*. Arte e política se imbricam, portanto, não quando uma imagem diretamente nos constrange ou incentiva à luta, não quando ela é um *call to action*, mas quando os dispositivos homogeneizantes que policiam a conservação das estruturas discursivas comuns são relativizados por novos desenhos, novos modos de imaginar mundos.

Eis o porquê de não devermos julgar os retratos de Salgado pela sua beleza ou bom acabamento. No seu trabalho, por mais solidário que seja, ou caridoso, ou santarrão (como nos diz Sontag [2003]), ou "de dentro" (como o quer Galeano), não vemos a tentativa arriscada de imaginar um mundo diferente. As imagens são pedaços do visível, meros pedaços de uma realidade que foi petrificada pelo mecanismo fotográfico (talvez por isso alguns acabem por comparar os corpos representados em suas imagens com estátuas de pedra).

Isso pode ficar mais claro se retornamos mais uma vez a Sischy. No seu texto, a autora nos lembra que, diferentemente de Salgado, outros fotógrafos conseguiram realmente produzir mudanças sociais com suas imagens. Num certo trecho, ela nos de lembra de Lewis Hine, para ela um fotojornalista que realmente teria feito a diferença com fotos "tão lúcidas e convincentes que a elas pode ser creditada a aceleração da criação das leis americanas sobre trabalho infantil."[9] (SISCHY,

---

8 Do original em espanhol: "*El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles.*" Tradução minha.

9 Do original em inglês: "*... so lucid and convincing that they can be credited with hastening the creation of America's child-labor laws.*" Tradução minha.

1996, p. 280). Mas o que faz a diferença no início do século XX que não faz no seu fim? Seria realmente o aspecto lúcido e convincente das imagens de Hine em detrimento do aspecto "estetizado e auto-centrado" (Ibidem) das fotos de Salgado?

Acredito que não. Novamente com Rancière, poderíamos dizer que "o problema estético não é a eleição de fórmulas apropriadas para embelezar realidades sórdidas ou monstruosas"[10] (2008, p. 87), já que, "para que a imagem produza efeito político, o espectador deve estar já convencido" (2014, p. 85). E como se dá esse convencimento? Certamente não através de uma fotografia apenas, mas por meio de todo um conjunto de signos, discursos e dispositivos que, incessantemente, configuram nossos entendimentos da atualidade e da potência, do presente e do futuro. Um estudo mais aprofundado do que o de Sischy sobre as diferenças contextuais entre Hine e Salgado provavelmente contribuiria muito mais para uma avaliação de suas diferentes eficácias. E isso, certamente, foge do escopo deste trabalho.

No caso de Alfredo Jaar, esse redesenho do possível, já o dissemos, passa por uma poética da contra-informação que se conforma, em muitos trabalhos do "Projeto Ruanda", como uma "política da metonímia", como o quer Rancière. O exemplo mais claro disso se dá na obra "The eyes of Gutete Emerita" (1996). Nela, Jaar nos dá a condição de sermos olhados por aqueles mesmos olhos que testemunharam a morte de muitos, dentre os quais seus próprios familiares. Posicionados para nos encarar (Figura 6), esses olhos trabalham sob a lógica do "efeito pela causa", do "dois olhos por um milhão de corpos chacinados." (RANCIÈRE, 2014, p. 95).

O olhar de Gutete, testemunha ocular cujos olhos "se levantam" em nome dos milhares de *tutsis* massacrados pela etnia *hutu*, será o olhar fulminante de quem carrega a perturbadora capacidade de ser a porta-voz dos mortos. "Vemos corpos demais sem nome, corpos demais

10 Do original em espanhol: "*El problema estético no es la elección de fórmulas apropiadas para embellecer realidades sórdidas o monstruosas.*" Tradução minha.

incapazes de nos *devolver o olhar* que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra." (Rancière, 2014, p. 94, grifo meu). E o recurso da nomeação, se assim o pudermos chamar, será uma estratégia crítica fecunda da circulação imagética, que permitirá a Jaar um re-agenciamento dos seus elementos de poder. Porque "o problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível" (Ibidem).

Já que a política de circulação das imagens da mídia "consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar" (Ibidem), caberá ao artista o trabalho complexo de curto-circuito informativo ocasionado por deslizamentos entre os registros visuais e textuais nas suas obras. E é aí, principalmente, que fotografias tematicamente tão próximas quanto as de Salgado e Jaar se distanciam. Só nos olhos de Gutete, postos em cena por Jaar, que conseguimos ver o horror "perturbar o privilégio do voyeurista." (Ibidem).

Figura 6. The eyes of Gutete Emerita. Alfredo Jaar (1995) Disponível em https://museemagazine.com/features/2020/3/18/from-our-archives-alfredo-jaar

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense, 1987.

BLUNK, T. **Sebastião Salgado: *The Modernist Deconstruction of Cynicism***. William Paterson University, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *La emoción no dice "yo": diez fragmentos sobre la libertad estética.* In Jaar, A. ***La política de las imágenes***. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008.

LEVI-STRAUSS, D. ***Between the eyes: Essays on Photography and Politics*** (pp. 3-11). Aperture, 2003.

RANCIÈRE, J. *El teatro de imágenes.* In JAAR, A. ***La política de las imágenes***. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMFMartins Fontes, 2014.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SALGADO, S.; FRANCQ, I. **Da minha terra à Terra**. Editora Paralela, 2013.

SISCHY, I. *Good Intentions.* In Liz HERON; Val WILLIAMS (Eds.), ***Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*** (pp. 272-282). I. B. Tauris Publishers, 1996.

SCHWEISER, N. *La política de las imágenes: un recorrido a guisa de introducción.* In JAAR, A. ***La política de las imágenes***. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2008.

O DIREITO A OLHAR NA OBRA FOTOGRÁFICA DE PATRICIA ARIDJIS

Por Julianna Nascimento Torezani

O DIREITO A OLHAR

Ao analisar a obra fotográfica de Patricia Aridjis vemos uma produção de contravisualidades em que pela reflexão de Nicholas Mirzoeff (2016) discute a visualidade em oposição ao direito a olhar. Para o pesquisador mexicano Mirzoeff (2016, p. 748-749), a visualidade constitui uma espécie de dispositivo: "classificar, separar e estetizar formam, juntos, o que chamarei de um complexo de visualidade. Todo esse platonismo depende de uma classe servil, seja formalmente uma classe escrava ou não, cuja tarefa é fazer o trabalho que deve ser feito e nada mais", ou seja, essa produção é feita de forma hegemônica por quem detém o poder, em que este é exercido para dominar e controlar os espaços e os corpos. Enquanto que o direito a olhar "reivindica autonomia em relação a esta autoridade, recusa-se a ser segregado, e espontaneamente inventa novas formas" (MIRZOEFF, 2016, p. 749) de ver.

O direito a olhar busca autonomia, subjetividade, coletividade política, visto que as contravisualidades lutam para contestar as visualidades hegemônicas e etnocêntricas, uma vez que se trata de uma produção imagética fora do eixo Europa-Estados Unidos. Tendo em vista que os discursos são, também, construídos a partir das imagens, estas são formas sociais e subjetivas de como aprendemos a ver e in-

terpretar nossa relação com as pessoas. "As contravisualidades têm a potencialidade de exagitar os significados atribuídos às imagens circundantes, criando processos de agenciamento e subjetivação surgidos dessas tramas que conduzem os olhares e as existências" (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 832). As imagens constroem visões de mundo e representações que posicionam os sujeitos nos estratos sociais; o que vemos, muitas vezes, está atribuído ao que foi produzido por um certo grupo e consegue circular com determinadas intencionalidades, que produz não apenas visibilidades, mas campos de invisibilidade em que certos temas, lugares e pessoas não são fotografadas, estando fora dos regimes hegemônicos de representação ou considerados como formas bárbaras, como muito ocorre na América Latina.

Nessa perspectiva, vamos analisar a obra da fotógrafa e artista visual Patricia Aridjis, que nasceu na cidade de Contepec, no estado de Michoacán, no México, em 1960. Estudou Comunicação Social na Universidade Autônoma Metropolitana de Xochimilco e Fotografia na Escola Ativa de Fotografia. Iniciou sua carreira como fotojornalista, em 1992, quando trabalhou para a *Revista Mira*, depois fez parte da equipe do *Milenio Diario* (2000-2004), *El Independiente* (2005), *La Revista de El Universal* (2005-2006), *Revista Cambio* (2005), *El Semanario* (2007-2008), além de produzir trabalhos fotodocumentais e artísticos. Nessa trajetória também retratou personagens da vida política e cultural e faz parte do Sistema Nacional de Criadores do México, desde 2010.

Aridjis expõe, através da sua obra, aspectos da sua biografia, com raízes michoacanas, gregas, purépechas e espanholas advindas de seus antepassados, ao registrar gênero, afeto e cotidiano em contextos de esquecimento e marginalidade para mostrar realidades sociais do México contemporâneo, como nas séries fotográficas: *Las Horas Negras* (investigação pessoal feita entre 2000 e 2007); *Nostalgia de la muerte* (evocando a poesia de Xavier Villaurrutia); *Ojos de papel volando* (2012); *Arrullo para otros* (2013); *Mexico Turbio* (feito em 2013 so-

bre a queima de combustível 24 horas por dia); *Mujeres de peso* (2016). Sobre seu trabalho, ela conta:

Sou extremamente apaixonada pelo meu trabalho. Nunca me preocupei em responder se a fotografia é uma arte ou simplesmente uma linguagem visual, mas sei que procuro algo pessoal, algo que tenha uma intenção estética, que provoque uma emoção e um prazer que vai além do entretenimento, que nos obriga a pensar e a revelar uma imagem imprevista. Lembro-me de quando morava na aldeia, era criança e estava platonicamente apaixonada pelo coroinha da igreja, que era meu colega de escola. Ele nunca soube, mas eu estava indo à igreja para vê-lo. A fotografia é assim mesmo, não consigo parar de procurar, não importa se me notou, se nota a minha presença. O que importa é a busca. (ARIDJIS, 2020, s/p)

Para este trabalho foram escolhidas as séries *Las Horas Negras, Arullo para otros* e *Mujeres de Peso* na tentativa de evocar o direito a olhar para determinados grupos de mulheres em distintas situações e refletir acerca do pensamento latino-americano em termos culturais e sociais.

LAS HORAS NEGRAS

A obra *Las Horas Negras* é um ensaio fotográfico realizado nas prisões femininas mexicanas, de 2000 a 2007, e reflete sobre desespero, tristeza, abandono, solidão, vícios, mas também amor, afeto, diversão e, sobretudo, esperança. Aridjis indica que esta composição imagética foi um divisor de águas em seu trabalho, em que durante sete anos fez longas jornadas nas prisões femininas para entender e demonstrar visualmente de que modo as pessoas sobrevivem nestes espaços. A fotógrafa começou esse trabalho em função das mulheres que moravam nos presídios com os filhos, para assim perceber de que modo essa maternidade era exercida especificamente neste espaço:

As presas procuram e encontram recursos para sobreviver ao seu confinamento, às suas sentenças. Não justifico suas ações, mas em muitos casos entendi as razões de suas transgressões. Para atingir

meus objetivos tive que assimilar um longo aprendizado de respeito e comunicação, ouvindo muito e aos poucos liberando imagens, histórias, muita dor, tristeza, alegrias. Ganhei sua confiança e eles me permitiram revelar sua intimidade, sua sexualidade, sua maternidade, suas esperanças. (ARIDJIS, 2020, s/p)

Para a produção fotográfica, em cada jornada, foi necessário um tempo para que as mulheres pudessem permitir que seu cotidiano fosse registrado. Para isso, a fotógrafa escutou suas histórias de forma sensível e respeitosa, tendo em vista que estava ali para documentar suas vidas e mostrar como viviam naquele espaço, não para julgar, uma vez que todas já estavam cumprindo suas penas de acordo com a legislação mexicana. Em seus depoimentos, as mulheres relataram sobre dores e alegrias, e, sobretudo, sobre liberdade. Elas afirmam, por exemplo, que, ao receber visitas, vivenciam uma experiência de liberdade, pois têm contato com quem vem de fora. Além disso, esse registro visual se torna ainda mais delicado para a produção pela presença das crianças, já que elas nasceram ali e permanecem por um período até serem encaminhadas para as famílias. De acordo com Roberto Muffoletto (2016, s/p), "a exposição pode ser vista como enciclopédica, mostrando-nos vários aspectos da vida dentro das paredes da prisão. Vemos mulheres com filhos, amantes e relacionamentos, celas decoradas e algumas atividades fora dos limites de suas celas".

Figura 1 – Cereso, 2004. Mil Cumbres, Prisão Michoacan. Las Horas Negras, de Patricia Aridjis

Figura 2 - Silvia e Claudia, 2004. Prisão Feminina, Reclusorio Oriente, Cidade do México. Las Horas Negras, de Patricia Aridjis.

Fonte: http://activaactiva.blogspot.com/2010/03/las-horas-negras-de-patricia-aridjis.html

Através das imagens em preto-e-branco, todas feitas com câmera analógica (único equipamento utilizado nos presídios para desenvolvimento desta série), Aridjis joga luz sobre um tema que se encontra na invisibilidade. Mesmo que o projeto tenha sido desenvolvido entre o final do século XX e nos anos iniciais do século XXI, em que tantos conteúdos são fotografados e/ou videografados, essa temática ainda não se encontra visível. As cenas desse ensaio nos atravessa e nos provoca, faz com que tenhamos uma experiência estética singular, fazendo refletir acerca dessas mulheres dentro das prisões, ao tratar do cuidado dos filhos (Figura 1), dos relacionamentos (Figura2), das visitas (Figura 3) e das tentativas de suicídio (Figura 4).

Na concepção das contravisualidades, "interpretar as imagens com a intenção de criar novas compreensões sobre o que se vê supõe exercitar um trabalho reflexivo para alcançar os significados que são parte da imagem, mas não se esgotam nela" (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 834). Ver *Las Horas Negras* é um exercício de observar as camadas de situações que estão apresentadas, o encarceramento como uma etapa da vida de algumas mulheres que cometeram transgressões (e como vivenciam esta etapa), o seu cotidiano e suas relações. Já que "o direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética" (MIRZOEFF, 2016, p. 749), assim vemos além da prisão, vemos histórias de vida, com suas particularidades.

Figura 3 – Las Horas Negras, de Patricia Aridjis.

Figura 4 - Karla Liliana, 2005. Prisão Feminina Reclusorio Oriente, Cidade do México. Las Horas Negras, de Patricia Aridjis.

Fonte: https://prisonphotography.org/tag/patricia-aridjis/

Os enquadramentos trazem conexão emocional e psicológica, sobretudo pela presença de crianças. Vemos parte de seus rostos, muitas vezes de perfil, e parte de seus corpos, uma vez que a fotógrafa demonstra em suas imagens o cotidiano das prisões femininas. Ou seja, vemos as ações, como o alimentar as crianças, a troca de afetos, o momento do descanso (quando se tem uma cama, pela superlotação dos presídios), o ato de demonstrar um momento de desespero, como as marcas nos pulsos na tentativa do suicídio, os encontros nas visitas, a posse dos objetos como espelhos, o momento da higiene pessoal, assim o que chama à atenção para as mãos, tão evidenciadas nos registros. Nas palavras de Muffoletto: "Na maior parte do tempo, o enquadramento de Ardjis é estreito, aproximando-nos, reduzindo a distância psicológica, criando uma ligação emocional entre o observador e a imagem" (MUFFOLETTO, 2016, s/p). Assim, observar tais cenas nos faz refletir acerca de duas questões, quais aspectos da sociedade são refletidos nas prisões e como as imagens apresentam estes aspectos?

Michel Foucault (1987), quando discute em sua obra o nascimento da prisão, indica a prisão como um espaço da punição sobre o corpo, visto que se perde a liberdade física do indivíduo, colocado-o em um espaço para ser moldado pela disciplina, ou seja, trata-se de um castigo sobre o corpo. Tal como Foucault escreve: "A prisão, local de execução da pena, é ao mesmo tempo local de observação dos indivíduos punidos. [..] Vigilância, é claro. Mas também conhecimento de cada detento, de seu comportamento, de suas disposições profundas, de sua progressiva melhora" (FOUCAULT, 1987, p. 242).

Aridjis (2004) indica que uma das mulheres pediu para ser fotografada "porque essa seria a única maneira de sair dali". A maioria das detentas sabem exatamente os anos, os meses e os dias em que se encontram nas penitenciárias, e este período é sempre caracterizado como muito duro, de tristeza e de sofrimento, por

isso que o título do trabalho é a indicação das horas negras. Foucault (1987) sinaliza que a prisão constitui o "espaço entre dois mundos", aquele onde ocorrem as transformações individuais, e o da prisão, em que o projeto penitenciário do Estado molda o indivíduo - pelo comportamento disciplinar imposto e a privação da liberdade. Assim, as detentas têm suas vidas marcadas pelo encarceramento, entre o que ocorre dentro da prisão e após o cumprimento da pena.

ARULLO PARA OTROS

A segunda obra escolhida para esta análise é *Arrullo para otros*, feita em 2013, em que Aridjis fotografou empregadas domésticas e babás responsáveis pelo cuidado das casas e dos filhos de famílias abastadas, podendo inclusive cuidar de gerações pelo tempo de trabalho que se dedicam a esta tarefa, chegando a envelhecer nesse contexto, e mesmo testemunhar o envelhecimento dos patrões. A fotógrafa acompanhou essas mulheres desde a saída de suas casas humildes até o desenvolvimento de suas atividades em casas distantes, pois elas trabalham em busca de melhores condições de vida, possuem baixo nível educacional, começam a trabalhar ainda adolescentes e muitas são mães solteiras. Nas palavras da artista: "São histórias de mulheres que moram em um lar que não lhes pertence e cuidam de filhos que não são seus [...] A canção dessas mulheres é a canção de ninar para outras" (ARIDJIS, 2020, s/p).

O trabalho fotográfico foi exposto em vários locais no México, inclusive no Museu de Fotografia da Biblioteca Nacional de Fotografias e no Zócalo, em 2014. Mais uma vez, Aridjis torna visível pessoas que, muitas vezes, estão na invisibilidade, mesmo ao integrar as famílias durante tanto tempo. Por um lado, a série aborda os afetos e laços que existem entre as babás e as crianças, por outro, apresenta os contrastes sociais mexicanos (presentes

também em outros países, sobretudo latino-americanos), pelas distintas classes sociais e origens étnicas. É um trabalho ingrato, visto que as babás renunciam ao cuidado da sua própria família e abandonam suas casas. As imagens mostram as casas onde trabalham, mas também suas moradias, ou seja, mostram o ambiente profissional e o pessoal, que são opostos em muitos aspectos.

Figura 5 – Arullo para otros, de Patricia Aridjis.

Figura 6 – Arullo para otros, de Patricia Aridjis.

Fonte: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Arrullo-para-otros-la-exposicion-fotografica-de-Patricia-Aridjis-llega-al-Zocalo--20190307-0075.html

Ao ver tal trabalho fotográfico é necessária a ampliação da percepção de mundo, que vai além do que está posto e naturalizado como única realidade, visto que o direito a olhar se coloca como o direito de ensinar e o direito de aprender, em que novos discursos e narrativas podem ser criados; como objetivo de Aridjis ao retratar tais mulheres. Essa passagem entre um direito a olhar e um direito a ensinar constitui uma ampliação do horizonte fotográfico, ampliação que se dá "pela oportunidade de aprender a partir de 'outras' visualidades, aquelas que nem sempre são agradáveis, mas que provocam o olhar, causam tensões e ruídos, justamente pelo emaranhado de conteúdos e discursos que podem gerar" (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 840).

É o primeiro trabalho em cores de Aridjis e feito com câmera digital, parte das fotos mostra essas mulheres em idade avançada após longo período de trabalho como babás e a outra parte mostra mulheres jovens em atuação na casa das famílias onde exercem suas atividades ou em suas próprias casas. Neste segundo grupo,

os planos conjuntos mostram o cuidado com as crianças e a limpeza das casas. Ao mostrar suas casas, as mulheres aparecem descansando e junto às pessoas da família (Figuras 5 e 6).

Para além de ver as imagens, a fotógrafa conta as histórias (através do livro ou da publicação em seu perfil do Instagram, @ aridjisp). Ao ler tais depoimentos a experiência de ver as cenas se tornam ainda mais comovente e elucidativa. Como a história de Tere Mena (Figura 5) que trabalhou 52 anos para a família Pino. Até ficar doente, cuidou dos quatro filhos da família que a consideram sua segunda mãe. Tere Mena não se casou, nem teve filhos, e viveu todo esse período da casa dessa família, trabalhando, até falecer em outubro de 2016. Na imagem, vemos um momento aparente afeto, em que ela está rodeada de pessoas com um bolo para o que seria uma comemoração, já com a idade avançada.

Figura 7 – Tere Mena, Arullo para otros, de Patricia Aridjis.

Figura 8 – Lola Florentina Zi y Castillo. Arullo para otros, de Patricia Aridjis.

Fonte: https://semanal.jornada.com.mx/2020/11/14/patricia-aridjis-la-fotografia-es-mujer-7949.html

Por sua vez, Lola Florentina Zi y Castillo (Figura 6), chamada de nana Lola, chegou em abril de 1960 para trabalhar com a família Alcocer, quando tinha 21 anos, cuidou dos quatro filhos da família, passou 54 anos trabalhando para a mesma família, também não se casou, nem teve filhos. Em 2017, Lola caiu e machucou o braço, desde então deixou de trabalhar e mora com uma sobrinha. Ao contrário da foto de Tere Mena, Lola aparece sozinha, possivelmente com seus objetos pessoais, inclusive religiosos. Aproveitando este jogo de espelhos da imagem, surge a questão: quais aspectos da sociedade são refletidos nas histórias dessas babás e

como as imagens apresentam estes aspectos?

A série trata de desigualdade social, do afeto e do racismo, visto que muitas "nanas" (como são chamadas) têm raízes indígenas, vêm do campo ou de áreas marginalizadas da cidade. As famílias as apresentam "como da família", mas esse "como" é muito diferente quando observamos de perto seus modos de vida, como alerta Aridjis. Em suas fotografias, Aridjis permite a criação de novos significados sobre o cotidiano e a realidade. De acordo com o posicionamento de Mirzoeff (2016, p. 750), "o direito, no direito a olhar, contesta primeiramente o direito de propriedade sobre outra pessoa, insistindo na autonomia irredutível de todas as pessoas, antes de qualquer lei".

Ao analisar tal obra, um tema atravessa este trabalho de maneira pontual: essas empregadas e babás têm origem mestiça, e o processo de mestiçagem indica uma fusão biológica e/ou cultural que envolve questões políticas e sociais, especificamente quando visto na América Latina. A mestiçagem se apresenta para além da origem étnica e dos traços no corpo, ela se dá também nos processos históricos de dominação que a colonização impôs, marcadamente na sociedade mexicana. Diana Taylor (2013) analisa tal questão e aponta que o próprio termo mestiçagem é usado pelas pessoas para descrever suas experiências de forma incômoda e violenta:

A mestiçagem ao mesmo tempo revela as marcas das condições de seu início e as transcende. Ela tem uma história, conta uma história, encena uma história por meio da incorporação racializada e é reteorizada em diferentes momentos históricos como parte de processos sociais diversos. As teorias da mestiçagem migraram, passando da explicação do colonialismo interno na América Latina para a luta pós-colonial chicana contemporânea (TAYLOR, 2013, p. 152).

Desse modo, o fato das empregadas e babás serem de estratos mais vulneráveis da sociedade, "mestiças" de pouca escolaridade, amplia os preconceitos e a invisibilidade de sua presença junto

às famílias para as quais trabalham. Mesmo que ao analisar os antepassados das pessoas, sobretudo na América Latina no momento contemporâneo, sabemos que há uma mescla de origens em função dos movimentos diaspóricos, como nos aponta Stuart Hall (2003, p. 30): "nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas".

Na experiência documental de registrar essas diferenças entre patrões e empregadas domésticas, José Afonso da Silva Junior (2019) apresenta tais questões por meio da arquitetura das casas no Brasil, indicando a desigualdade no espaço doméstico, visto que os quartos ou ambientes destinados às funcionárias domésticas são pequenos, com temperatura inadequada (muito quentes, no caso de Recife, onde a pesquisa está sendo desenvolvida), transformando-se em despensa ou depósito, e estão fora do campo da visibilidade do lar. Ao adentrar a suíte *master* e o quarto de empregada para fotografar, o pesquisador leva em conta a atual legislação brasileira que indica como esse trabalho deve ser desenvolvido (Lei Complementar n. 150/2015, conhecida como a PEC das Domésticas):

A arquitetura brasileira possui uma singularidade: o quarto ou dependência de empregada. Espaço delimitado dentro do âmbito privado, se destina a abrigar as pessoas à serviço da casa. É um ambiente tipificado. Geralmente bem menor que os demais quartos das casas ou apartamentos, é não raro sem janelas. É também um espaço separado da circulação social da casa, semivelado, justaposto ao ambiente de serviço, no pior espaço da planta. Quente no verão, frio no inverno. Sem visibilidade social, o quarto de empregada aciona a manutenção de relações de desigualdade assentes na história do Brasil. Entre a precarização das relações do trabalho doméstico e essa figura arquitetônica há a emergência de novos parâmetros visuais que correspondem ao arranjo social. A suíte master, este, lugar privilegiado, apresenta-se como correspondente ao âmbito das pessoas no comando, na "chefia" da

operação familiar e doméstica (SILVA JUNIOR, 2019, p. 237).

Dos retratos íntimos de Aridjis à produção de Silva Junior, observamos que ambos jogam luz em um tema que, muitas vezes, está invisibilizado, mostrando que dentro de muitas casas existem trabalhadoras que se dedicam ao cuidado do lar e das crianças, retratando também a desigualdade social, já que muitas dessas mulheres são mal remuneradas e moram em lugares simples e distantes. Tudo isso para além das questões étnicas.

MUJERES DE PESO

A terceira série escolhida intitula-se *Mujeres de Peso*. Iniciada em 2016, trata do universo estético e dos estereótipos do corpo feminino, mulheres que estão fora dos padrões arbitrários de beleza e, por vezes, são vistas até sob a perspectiva do grotesco. É um tema delicado, um trabalho de produção fotográfica muito difícil, porque expõe o corpo nu que sofre tanto preconceito, que, de certa forma, não quer ser visto. Nesse trabalho, algumas mulheres pediram que não aparecessem seus rostos nas imagens; a fotógrafa considerou interessante o pedido, visto que essas mulheres sempre aparecem com o rosto descoberto e o corpo coberto, então nesse ensaio visual foi feito o contrário, a fim de dar visibilidade a tais corpos:

Existem grupos de mulheres que lidam com a questão da obesidade, coletivizam sua condição, socializam sua corporeidade. Eu me espelho muito em seu mundo interior, em suas preocupações. Em Hermosillo conheci um grupo que se autodenomina 'Las gordiamigas'. São jovens muito bem organizadas, muito claras em relação ao corpo. Na Cidade do México existem pontos de encontro por outros motivos, como o Metro Chabacano, onde há barracas especializadas em roupas plus size. Não é apenas o fato de vender roupas para pessoas obesas, mas também oferecer roupas que atendam a determinados padrões da moda". (ARIDJIS, 2020, s/p)

Figura 9 – Mujeres de Peso, de Patricia Aridjis.

Figura 10 – Mujeres de Peso, de Patricia Aridjis.

Fonte: Perfil do Instagram, @aridjisp, imagens publicadas em agosto de 2019.

Assim, Aridjis registra a percepção da nudez, uma vez que os corpos de mulheres gordas estão na invisibilidade, em detrimento de mulheres que estão em determinados padrões arbitrários de beleza. Uma vez que a moda e a publicidade não representam mulheres fora desses padrões arbitrários, sobretudo nuas, como se a beleza fosse algo a ser determinado a partir de uma única concepção, pensar a beleza pelas contravisualidades é entender a beleza de todos os corpos, com as suas singularidades, com suas marcas e suas cicatrizes. Para Aridjis (2018, s/p), "em nossa sociedade onde o que mais importa é a casca, não é a mesma coisa ser mulher com excesso de peso do que homem nas mesmas condições". Para fazer tal trabalho, a fotógrafa precisou estabelecer vínculos, como fez nas séries anteriores. Foi preciso que as mulheres pudessem confiar nela, que permitissem que ela se aproximasse para poderem revelar seu cotidiano e suas intimidades, inclusive reivindicando o direito a serem vistas, como aponta Mirzoeff:

[...] o direito a olhar está fortemente interligado com o direito de ser visto. Ao combinar educação e democracia, aqueles classificados como bons apenas para o trabalho reafirmaram o seu lugar e título. A estética do poder foi correspondida pela estética do corpo, não simplesmente como forma, mas também como afeto e necessidade (MIRZOEFF, 2016, p. 756).

Figura 11 – Mujeres de Peso, de Patricia Aridjis.

Figura 12 – Mujeres de Peso, de Patricia Aridjis.

Fonte: Perfil do Instagram, @aridjisp, imagens publicadas em julho de 2019.

A ideia dessa série surgiu, como conta Aridjis, devido à demanda social que existe sobre a mulher de ter sempre uma imagem estereotipada, com um padrão de corpo indicado arbitrariamente. Também elaborado em cor, a iluminação das cenas diferem de ambientes bem iluminados, de penumbra ou no jogo de luz e sombra, em que vemos como os corpos se apresentam em poses diferenciadas ao não mostrar os rostos, mas demonstrando atividades (Figura 9). Em quase todas as cenas, as mulheres estão sozinhas, algumas encaram a câmera (Figura 10), e os espaços fotografados são íntimos, o interior do lar se torna o ambiente confortável para tal registro (Figura 11); as cores fortes estão quase sempre presentes, seja nas paredes dos lugares fotografados, seja nos objetos que compõem as cenas (Figura 12). Essa série se torna, assim, mais uma contravisualidade e apresenta uma contranarrativa sobre o corpo das mulheres, indicando também a beleza e a singularidade de cada pessoa.

As contravisualidades ajudam a questionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos de visibilidade forma-

lizam o que é representável e o que não pode ser visto. Trata-se de narrar uma alternativa a outras realidades, onde a presença, em geral invisibilizada do 'outro' e de outros contextos socioculturais, é requisitada (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 836).

A relação com o próprio corpo é apresentada de forma singular. Ao mostrar o corpo inteiro ou parte dele, Aridjis nos provoca a pensar nos preconceitos e estereótipos que as mulheres com sobrepeso sofrem. Do mesmo modo que nas séries anteriores, surgem os seguintes questionamentos: quais aspectos da sociedade são refletidos nos corpos das mulheres com sobrepeso e como as imagens apresentam estes aspectos?

A forma encontrada de combater as visualidades autoritárias é através da educação, em que as pessoas podem criar contranarrativas em oposição aos discursos hegemônicos, para romper com as questões dominantes, e provocar deslocamentos nas formas como aprendemos a ver o mundo. "Provocar os sujeitos a pensar novos modos de olhar e aprender com as imagens. [...] As contravisualidades provocam experiências distintas e, ao mesmo tempo, singulares" (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 841). Assim, as imagens elaboradas por Patricia Aridjis oferecem ferramentas que colaboram para desnaturalizar o olhar homogeneizado, oferecendo assim contranarrativas e reivindicando o direito a olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo encarcerado das detentas, o corpo invisível das trabalhadoras domésticas e o corpo das mulheres com sobrepeso. Em comum, temos três séries fotográficas que abordam as questões na perspectiva de gênero, discutindo os papéis femininos e, ao mesmo tempo, refletindo sobre problemas que foram aqui evidenciados nos questionamentos sobre os aspectos da sociedade

refletidas nas prisões, no trabalho das babás e nos corpos das mulheres gordas que sofrem com os estereótipos, além de também questionar como as imagens apresentam tais temas. São questões que suscitam muitas respostas, pois expõem nossos problemas sociais e pessoais, jogando luz em situações que ficam no campo da invisibilidade.

A história de vida e o cotidiano de mulheres em contextos de esquecimento e marginalidade são o eixo central das séries fotográficas de Patricia Aridjis. Ao dar visibilidade a tais temas ela revela as realidades sociais que vão muito além do que ocorre no México, já que estes problemas estão presentes em diversos países de distintas culturas, de modo especial na América Latina. A fotógrafa indica que pela produção documental se permite colocar no lugar do outro; "a fotógrafa é uma testemunha do seu tempo, retrata a situação econômica, social ou pessoal que vive. Então, eu acho que o documentarista de alguma forma olha o outro, vê o outro, se liga com o outro" (ARIDJIS, 2017, s/p). Ao testemunhar e documentar visualmente essas mulheres, a fotógrafa afirma que, ao contar tais histórias, fala de si e se fotografa também, na expectativa de que o registro possa colaborar para mudar as situações, ao suscitar reflexões.

As contravisualidades de Aridjis promovem novas narrativas que não estão na mídia hegemônica, mas que ocupam diferentes espaços, inclusive as redes sociais, já que alguns de seus trabalhos também podem ser vistos em plataformas virtuais, como o Instagram. As contravisualidades apresentam temas que ficam invisibilizados pelos discursos de poder e extrapolam as estruturas de controle. Assim, novas questões ainda podem ser levantadas, o que essas mulheres representam e quais linhas de força as fotografias de Aridjis expõem. Uma vez que as fotos feitas no México nos levam a refletir a realidade de outros lugares, especialmente a América Latina, que possui uma intensa diversidade cultural, social, política e econômica, as fotografias de Aridjis carregam es-

ses aspectos, revelando traços da colonização, da escravidão, da diáspora, da hibridação e da mestiçagem que constituem a sua história, a história da América Latina.

REFERÊNCIAS

ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. **O que podemos aprender das contravisualidades?**, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. **Anais** [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.

ALCALA, Lorena. "Em todos os trabalhos, você se fotografa". Entrevistada: Patricia Aridjis. **Querétaro,** 2017. Disponível em: http://www.eluniversalqueretaro.mx/entrevistas/21-04-2017/patricia-aridjis-en-todos-los-trabajos-uno-se-fotografia-si-mismo Acesso em: 06 mar. 2021.

ARIDJIS, Patricia. The Black Hours / Las Horas Negras. **Fotografia de prisão.** (2004). Disponível em: https://prisonphotography.org/tag/patricia-aridjis/ Acesso em: 04 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhete. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1987. Título original: Surveiller et punir.

GOBIERNO DE MÉXICO. (2018). Patricia Aridjis compartilha seus processos de produção no Image Center. Entrevistada: Patricia Aridjis. Disponível em: https://www.gob.mx/cultura/prensa/patricia-aridjis-comparte-sus-procesos-de-produccion-en-el-centro-de-la-imagen Acesso em: 06 mar. 2021.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LEYVA, José Ángel. Patricia Aridjis: a fotografia é uma mulher. Entrevistada: Patricia Aridjis. **La Jornada.** (2020). Disponível em: https://semanal.jornada.com.mx/2020/11/14/patricia-aridjis-la-fotografia-es-mujer-7949.html Acesso em: 04 mar. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital,** Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472 Acesso em: 07 mar. 2021.

MUFFOLETTO, Roberto. Patricia Aridjis: las horas negras. **Vasa Project.** (2016). Disponível em: http://www.vasa-project.com/gallery/mexico/curatorial-statement.php Acesso em: 04 mar. 2021.

SILVA JUNIOR, José Afonso. Suíte Master e quarto de empregada: inventário dos espaços da desigualdade domesticada. *In:* BARROS, Ana Taís Martins Portanova (org.). **A fotografa como imagem, a imagem como fotografa.** Porto Alegre: Imaginalis, 2019. Disponível em: https://suitemasterquartoempregada.com Acesso em: 05 mar. 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Título original: The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas.

RUÍDO E FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: ESTÉTICAS IRREGULARES PARA DISCURSOS POLÍTICOS

Por Ludimilla Carvalho Wanderlei

RUÍDO: CONCEITO E FENÔMENO DA DISSIDÊNCIA

Para falar sobre o potencial criativo de sistemas e tecnologias quando corrompidos ou tensionados em seus modos de funcionamento, alguns pesquisadores têm utilizado termos como ruído (HAINGE, 2013), erro (NUNES, 2011), ou falha (KRAPP, 2011). Suas análises são direcionadas aos mais diferentes objetos – cinema, música, literatura, fotografia, games, design, *softwares* – demonstrando que se as tecnologias são geralmente associadas a um discurso de eficiência, alto desempenho e precisão, elas também possuem uma zona de indeterminação, um entrelugar, de onde emerge o ruído, de onde nascem falhas e erros. Em nossas pesquisas no campo da fotografia experimental utilizamos o conceito de ruído como elemento perturbador da eficiência tecnológica que resulta do "jogo contra o aparelho" (FLUSSER, 2011). O ruído traz à tona a matéria espúria das mídias da imagem em manifestações visuais irregulares e híbridas. Essa interpretação assume o ruído como parte constituinte e generativa das tecnologias, e não como uma interferência externa. Ou seja, as próprias estruturas de cada *medium* guardam as condições de aparição do

ruído, que é considerado uma potência latente, uma presença virtual de potencialidades criadoras exploradas nas artes visuais.

O ruído é um fenômeno observado em diversas esferas de conhecimento, localizando-se como um problema teórico no contexto europeu de urbanização e industrialização do século XX. Mesmo artistas e pesquisadores que se dedicaram ao tema, considerando seu caráter de possível renovação[1] acabaram por associá-lo a uma perturbação ou interferência, atribuindo-lhe um viés negativo. De fato, o ruído permanece reconhecido como algo que desorganiza, desregula, questiona sistemas e padrões. Seja no âmbito da música, dos sistemas de comunicação, da informática ou na cibercultura, ele é um objeto de estudo complexo e fascinante, e mantém esse caráter de presença incômoda.

No entanto, estudos mais recentes dão conta da capacidade de o ruído operar questionamentos de formas dominantes, renovar as sensibilidades, e dirigir um olhar crítico à suposta opacidade e neutralidade das tecnologias ou sistemas. Em vez de tentar definí-lo de maneira precisa, podemos descrevê-lo como um fenômeno mutável, já que suas conceituações variam no tempo e são por vezes contraditórias, e sem forma definida, que se manifesta como uma presença fora de padrões. Outro ponto importante é que ele suscita uma reflexão sobre o *medium* no qual aparece, evidenciando a presença intermediadora do meio e expressando assim, sua "pura materialidade" (HAINGE, 2013, p. 88)[2].

---

1 É o caso do manifesto de Luigi Russolo, *The art of noises* (1913), que celebra o potencial do ruído para renovar a música, mas demonstra uma compreensão estreita do tema, restringindo-o aos sons de máquinas, e buscando uma certa adaptação do ruído a padrões musicais, através da criação de instrumentos mecânicos que tentavam reproduzir sons do maquinário da época.

2 Neste texto o debate sobre o ruído é focado nas tecnologias da imagem, mas é importante destacar que o ruído é um fenômeno abrangente e praticamente onipresente, apresentando-se nos corpos, sistemas, linguagens, como aponta Greg Hainge (2013), para quem o ruído está em tudo.

A investigação do potencial crítico, transgressor e expressivo do ruído e, consequentemente, o reconhecimento de sua vertente positiva, são encontrados nos estudos sobre as contribuições do ruído para a arte, a partir dos anos 2000. Trabalhos como os de Kelly (2009), Ballard (2011), Gontijo (2014), Hainge (op cit), Baio (2012), são exemplos disso. Nossas pesquisas tratam do ruído na fotografia experimental (WANDERLEI, 2020; CARVALHO, 2021) e assinalam que se o ruído é uma potência revelada pela diferença, destacando a perturbação em determinado sistema ou corpo, os usos não-convencionais de dispositivos de imagem em processos experimentais revelam os ruídos das mídias. Os procedimentos são os mais variados, indo da ressignificação de técnicas clássicas da imagem fotoquímica, como daguerreotipia ou cianotipia, que sofrem modificações ou adaptações, passando também pelo uso de equipamentos danificados, hackeamento de sistemas, combinação de meios analógicos e computadorizados, e descaracterização de *softwares* e arquivos. Assim, os ruídos na fotografia contemporânea são diversos, devido à pluralidade de metodologias utilizadas pelos e pelas artistas.

O pesquisador Erick Felinto (2013) enfatiza a natureza relacional, o caráter paradoxal, desestabilizador e imprevisível do ruído, características às quais podemos acrescentar a ruptura de paradigmas, a verve multimídia, a dificuldade de rotulagem e a capacidade de dissolução das formas. Quando falamos do ruído na imagem, referimo-nos a formas surgidas de procedimentos originais, nos quais não se tem controle total sobre o resultado final, aceitando, assim, desvios e acasos como parte do processo de construção das obras.

Nesse sentido, reconhecemos a variabilidade dos ruídos como consequência direta dos tipos de mídia ou técnicas utilizadas, e da própria diversidade de processos. Isso implica também afirmar que a presença do ruído é percebida como uma dissidência formal/visual. Contudo, em relação a quê exatamente?

A ideia central aqui é pensar o ruído como movimento de diferenciação e deslocamento que questiona a opacidade tecnológica e, simultaneamente, propõe alternativas aos modelos estéticos assentados em noções de verossimilhança, beleza, representação, "limpeza e perfeição" (MANOVICH, 1994) da imagem. A historiografia da fotografia demonstrou uma valorização de imagens nítidas, fixas, miméticas e, paralelamente, reservou a um espaço de marginalidade as experiências de hibridismo ou de contágio entre linguagens. A essa tendência, Antonio Fatorelli (2013) denomina "forma fotografia": um modo fotográfico "puro e direto", tributário da necessidade de autonomia e reconhecimento da fotografia como linguagem em suas especificidades, e também reflexo de uma prática refém da ideia de não-intervenção (seja na imagem final ou no dispositivo que venha a desconfigurá-lo em sua estrutura de fábrica).

A "forma fotografia" exclui modalidades como o desfocado, o borrão, a múltipla exposição, as formas indefinidas que tendem à abstração, as composições heterogêneas (colagens, montagens, sobreposições), que entendemos serem algumas das formas que o ruído assume na fotografia. O ruído denuncia a experimentação no próprio "corpo" da imagem, considerada a partir da ideia de "artifício" (FLUSSER, 1985), ou seja, da manipulação deliberada e evidenciada da forma. Se a "forma fotografia" é partidária do automatismo no uso do dispositivo, o experimental tem na manipulação e no jogo com a tecnologia a sua gênese, abrindo assim caminho para o ruído.

Entendida como consequência estética de um pensamento ocidental regulador e cientificista, a "forma fotografia" deixou como legado toda uma história visual que nega as imagens impuras, e a possibilidade de atribuir valor e significado à imperfeição como característica inerente aos seres humanos, às mídias e, consequentemente, às imagens que resultam do diálogo entre os corpos humano e maquínico. Esse modelo fez com que a noção de expe-

rimental adquirisse a conotação de algo inacabado, mal planejado ou parcialmente executado. Assim, o termo experimental é utilizado como marco teórico tardiamente, já sem o viés negativo, em comparação à existência dessas práticas no meio fotográfico. A fotografia, na verdade, sempre precisou lidar com o imprevisível, com a imperfeição e com o risco – ou seja, com o ruído – mas a valorização dos trabalhos experimentais é recente, conforme veremos logo mais.

De volta ao ruído e suas manifestações no território da imagem, ele pode ser identificado com: a perturbação da mimese, a investigação de formas que trazem ao primeiro plano da imagem seus elementos formadores (*pixels*, grãos, linhas), o gesto de manipulação perceptível (com intervenções como riscos, traços, arranhões, pinceladas, rastros de movimentos aparentes, distorções, intervalos e falhas em arquivos, costuras), a exploração de tempos distendidos em contraposição ao instantâneo, a emergência de formas que se afastam do visível e da figuração, a fusão ou junção de elementos díspares em colagens digitais e fotomontagens, entre outros modos visuais surgidos dos experimentalismos com os dispositivos (em suas dimensões técnica, discursiva e formal). Não raro, imagens que trazem uma forte carga de ruído atestam o diálogo entre campos da imagem antes pensados separadamente (cinema, fotografia, vídeo, pintura), e seus processos experimentais exploram a elasticidade temporal e as representações do espaço alternativas à perspectiva geométrica, o trânsito entre os modos fixo e móvel da imagem, o cruzamento de técnicas, a mistura de materiais, a construção de dispositivos artesanais, ou, ainda, o emprego de equipamentos e insumos descontinuados pela indústria ou com defeito.

TEORIAS

Considerando tais questões à luz das abordagens teóricas sobre a imagem contemporânea, veremos que há pesquisadores interessados em obras realizadas através da colaboração entre a intencionalidade humana e a inteligência maquínica, na qual erros, falhas, e ruídos surgem como traços da materialidade das mídias. Trabalhos nos quais o gesto artístico explora de maneira não convencional a técnica, sabotando suas funções originais, desrespeitando seus projetos industriais, desestabilizando hábitos perceptivos e produzindo imagens por vezes difíceis de rotular.

Tracy Piper-Wright (2020), por exemplo, em seu estudo sobre fotografia vernacular afirma o apreço pelas imagens que "dão errado", que por defeito do equipamento ou manuseio "incorreto" do usuário, não representam fielmente aquilo que estava diante da câmera, resultando borradas, tremidas, super ou subexpostas. E, dessa forma, carregam um elemento de surpresa, certo grau de descontrole e irregularidade formal. Ela acredita que há um intercâmbio, um agenciamento entre a relativa autonomia do dispositivo e a intervenção humana, quando esta última se propõe a revirar o equipamento contra suas regras técnicas e estéticas. Segundo a autora (2018, p. 1, tradução nossa), "[...] O erro reflete as formas humanas de olhar, que são parciais, subjetivas e afetadas pelo nosso gesto corporal e pelo contexto espaço-temporal. O erro fotográfico inaugura um espaço paradoxal entre a máquina e o humano, apresentando esse espaço como um *gap*, um impasse nas convenções da prática fotográfica tecnológica e culturalmente falando".

Michel Poivert (2010) e Marc Lenot (2017) refletem sobre a vertente experimental da fotografia ressaltando que boa parte dos artistas buscam reinventar os modos de utilização da imagem analógica (negativos e papéis), ou exploram os efeitos da luz (mediante longas exposições), podendo ainda trabalhar com

equipamentos artesanais. Joan Fontcuberta (2010), por sua vez, fala sobre uma "poética dos erros", que ao se apropriar de técnicas clássicas como a *pinhole,* problematiza a fetichização tecnológica e reinventa procedimentos considerados "obsoletos", valorizando assim o que antes era defeito em uma estética intencional. E no Brasil, pesquisadores como Fatorelli (2017) e Rezende (2020) utilizam respectivamente termos como "imagem apresentativa", "baixa fidelidade" e "precariedade" para discutir trabalhos que podem ser considerados sob a rubrica experimental.

De fato, a experimentação sempre fez parte do repertório das práticas fotográficas, pois as experiências fronteiriças entre cinema e fotografia realizadas por Marey no século XIX e o fotodinamismo, já podem ser consideradas fotografia experimental. Outros termos foram empregados na teoria, como "fotografia expandida" (FERNANDES JUNIOR, 2002) e "passagens" (PARENTE, 2011), porém, o termo "experimental" só adquire a forma de conceito no âmbito da fotografia no estudo de Marc Lenot (2017), no qual seu significado é ainda restrito, já que a abordagem do autor considera artistas europeus e norte-americanos que trabalham exclusivamente com meios analógicos a partir de um recorte temporal (dos anos 1980 em diante). Nossa proposta é entender o experimental como um campo amplo, que engloba a produção de imagens em diferentes mídias, valendo-se inclusive da interlocução entre elas, e entre diferentes domínios da imagem (como cinema, pintura e vídeo). Além disso, consideramos também que a prática experimental demonstra uma articulação entre crítica à tecnologia, valorização de estéticas repletas de ruídos e desenvolvimento de processos híbridos, abarcando questões que vão da técnica à poética, o que solicita dos teóricos análises transversais atentas ao sentido político da escolha e valorização de formas imperfeitas, caóticas, complexas, heterogêneas.

Na produção artística brasileira, estas questões parecem articuladas a debates de gênero, raça, sexualidade, identidades e

questões de fundo político-social que retiram o experimental de um debate meramente formal e parecem extrapolar os limites da crítica associada aos estudos da fotografia. Como pensar, por exemplo, os trabalhos de artistas tão distintos como Rosângela Rennó, Eustáquio Neves, Felipe Camilo, Mitsy Queiroz ou Aline Motta, que constroem imagens a partir de elementos, técnicas, referências e suportes diversos, mas que podem ser "classificados" igualmente sob a chancela do experimental? Suas obras não refletem simultaneamente sobre as expansões e aberturas dos meios, visibilidades e invisibilidades, sobre temas caros à fotografia (memória, real, documento, tempo, etc), sem, no entanto, ficarem restritas à categoria fotográfica? Gostaríamos de pensar que os projetos experimentais mobilizam um debate que desierarquiza os lugares isolados da fotografia, do cinema, da pintura e do vídeo, misturando de tal forma essas linguagens que talvez seja interessante referir esses trabalhos como localizados na esfera da imagem experimental (em vez de fotografia experimental). Esse é o motivo pelo qual, em alguns trechos deste texto, utilizamos o termo imagem (em lugar de fotografia).

Ao que indica o movimento das teorias, o olhar mais atento aos trabalhos com esse perfil veio na esteira do advento das tecnologias digitais, que gerou, por um lado, uma crença de renovação nos regimes visuais em virtude das possibilidades das mídias computadorizadas, e, por outro lado, o reconhecimento de uma negociação entre um novo paradigma técnico (o digital) e tradições visuais ligadas à representação, em uma repetição dos modos de utilização já assentados no sistema analógico, como notaram por exemplo, Manovich (1994; 2013), Fatorelli (op cit), e Valle (2012). Quer dizer, o processo de digitalização da imagem também reposicionou questões como o reflexo do real, a partir da busca pelo aperfeiçoamento da ordem do visível, algo que já se encontrava no modo analógico, em vez de concretizar os anseios de ruptura radical e de superação de "velhas estéticas" que alguns

teóricos anunciavam. Conforme analisa Baio (2014), a base técnica digital segue oferecendo imagens que preservam a fatura indicial, em um processo de emulação que põe em contato digital e analógico. Os sistemas também podem se "contaminar", como acontece, por exemplo, no uso dos filtros disponíveis em aplicativos de celulares que remetem a efeitos de negativo preto e branco, solarização, ou mesmo ao estilo visual da Polaroid.

Em contrapartida, notamos também que as técnicas e processos da imagem fotoquímica passam a ser revisitados, pois nunca desaparecem completamente. A partir de um olhar crítico que altera metodologias, são buscados resultados não convencionais com a estratégia do desvio ou da degradação de suportes. Na mesma linha, equipamentos considerados "obsoletos" são reintroduzidos na produção artística, em um processo de valorização das manifestações visuais que surgem quando não se sabe exatamente as condições de funcionamento de um dispositivo. É como se o advento do digital provocasse tanto a reconfiguração de estéticas indiciais, que tendem à perfeição[3], quanto mobilizasse, em seguida, o interesse por visualidades que fogem a esse padrão, seja nas próprias mídias digitais ou nas analógicas, que podem ser (re) apropriadas com vistas à produção de imagens disjuntivas, repletas de interferências e marcas do processo de feitura.

RUÍDO, IMAGEM, POLÍTICA

Atualmente, essas questões indicam a consolidação de estéticas, em que irregularidades, ruídos e marcas visuais da experimentação

3 O fotógrafo carioca Luiz Alberto Guimarães (2014) questiona o investimento da indústria no desenvolvimento de câmeras de ISO cada vez mais alto, em detrimento de equipamentos capazes de registrar imagens em situações de pouca luminosidade, atentando para a permanência de um modelo visual que tem implicações técnicas, estéticas e políticas.

são assumidos e reconhecidos não como um gesto formalista vazio, mas como vetores de uma postura crítica no uso dos dispositivos. Além de ser um modo visual afeito aos trabalhos que discutem questões de gênero e raça. Isso permite sugerir que a escolha por estéticas híbridas, imperfeitas, "pobres", constitui-se como agenciamento de um discurso visual político.

Em seu texto *Cuerpos políticos y contra-representaciones*, Rían Lozano (2010) faz uma interpretação estético-política da noção de "representação", entendendo-a como norma visual que não inclui corpos subalternizados, racializados, colonizados. Isso significa também que para esses corpos não existe lugar na esfera da "beleza", código de uma visualidade dominante. Sem desconsiderar também a leitura feminista da representação, como modo de enquadramento de corpos femininos pelo olhar masculino essencial do texto da pesquisadora, acreditamos que essas ideias a respeito da representação e da beleza como normas que participam de um jogo político são bastante úteis para o debate sobre estéticas ligadas às manifestações do ruído. Ora, se Lozano fala sobre a necessidade de um "reino das Artes Feias" como estratégia de subversão da representação, o ruído é uma força desencadeadora de formas alternativas aos ideais de beleza, perfeição e verossimilhança que caracterizam parte da produção fotográfica e estão em conformidade com uma herança visual notadamente eurocentrada e moderna.

No entanto, o ruído nessas imagens feias e "processuais" (WANDERLEI, 2021) não se resume a uma simples negação da representação e de outros temas caros à fotografia, estabelecendo com ela uma relação dicotômica. Ele enseja a crítica dessa agenda estética, no que ela tem de excludente, classista e racista, pois noções como beleza, perfeição, equilíbrio ou harmonia reservam-se majoritariamente às imagens de corpos brancos, europeus.

Hito Steyerl (2009) reivindica atenção para as "imagens pobres", celebrando não só o potencial anárquico, imprevisto e experimental que imagens de baixa resolução (modificadas, compartilhadas)

adquirem como oposição ao purismo e à fetichização tecnológica, mas também acena ao uso consciente e proposital dessa plástica corrompida no meio artístico. Sua argumentação sugere que se apropriar de uma estética aparentemente degradada é um gesto político, na medida em que nitidez, definição, foco, mimetismo e alta resolução são atributos que conferem um status de superioridade em uma certa hierarquia das imagens. Nessa escala, as imagens pobres pertenceriam à classe mais baixa (STEYERL, 2009, p. 1-3). Em seu texto, Steyerl (2009) enfatiza o caráter mutante da imagem que, submetida a processos de manipulação ou deterioramento os mais diversos, exige de nós, observadores, uma atitude de acolhimento face a estratégias de remixagem, apropriação, e redefinição de funções originais. O trabalho da autora tem como objeto principal as imagens digitais, mas sua leitura sobre a necessidade de repensar a dimensão ideológica das tradições visuais extrapola a tipologia das mídias, alcançando (assim como o texto de Lozano) um sentido mais amplo de busca das raízes epistemológicas de certos modelos estéticos, para então, criar alternativas a eles.

Nas duas autoras encontramos a defesa de estéticas experimentais, sujas, não-representativas, como estratégia de insurgência frente a discursos visuais conservadores e supostamente neutros. De nossa parte, entendemos que o ruído é um conceito-chave, operativo e instrumental para este debate sobre como tais estéticas podem se revestir de um sentido político, já que o próprio conceito possui essa conotação. Se questiona práticas, ideologias, e modelos dominantes, o ruído insere no campo estético um componente de transgressão de formas, práticas e pensamentos hegemônicos.

Para discutir essas questões, partiremos do trabalho *Re-existindo* (2004-2009), de Renata Felinto. Uma série que utiliza como elemento básico fotografias, que sofrem intervenções na sua materialidade, em um gesto manipulativo que evoca violências, silenciamentos, histórias não-contadas. A artista descreve o projeto em seu website da seguinte maneira: "Série de fotomontagens realizadas a

partir do acervo pessoal fotográfico de famílias negras paulistanas. Repensar a família negra e em ambientes de sociabilidade a partir destas composições foi uma das ideias centrais desta produção. Cortes, riscos, apagamentos, falhas, são elementos que permeiam estas composições produzidas entre 2004 e 2009" (FELINTO, 2009).

Pelo exposto, notamos que o estilo fragmentário da fotomontagem, com elementos díspares, de proporções variadas, juntando tempos e espaços distintos, demonstra o esforço em construir narrativas possíveis de sociabilidade para pessoas a quem poucas vezes é concedido o direito às imagens de lazer, afeto, acolhimento. Não são narrativas lineares, organizadas, facilmente inteligíveis. São histórias partidas, interrompidas, e "ajuntadas", pelo gesto criativo da artista. Se para a poulação negra brasileira o espaço de representação dificilmente escapa da sombra da escravidão, o trabalho de Renata Felinto quer contestar essa interpretação una, restituindo às famílias imagens de partilha, dando-lhes o direito a ter uma vida privada, imaginada a partir de sua experiência pessoal. Os cortes e ajuntamentos, os riscos bruscos que caracterizam todo o conjunto sugerem lacunas, interrupções, ausências, e consequentemente o esforço de religar experiências. São camadas de tempo misturadas, com fotos pessoais e material fotográfico de outras famílias.

Na imagem intitulada *Marias* (FIG. 1) vemos mulheres com os seguintes nomes: Maria do Carmo e Maria das Dores, nomes bastante comuns. Diferentes tipografias são utilizadas na composição de uma palavra "limpalavapass", remetendo à permanente rotina do trabalho doméstico que recai sobre as mulheres negras, seja na esfera do trabalho formal, seja no núcleo familiar (como trabalho não remunerado e invisível). Aqui, a imagem se articula com a palavra, extrapolando a ancoragem descritiva para remeter ao universo doméstico de situações corriqueiras, no contexto específico da experiência da mulher, contemplando questões de gênero e raça, presentes em outros trabalhos da artista.

Figura 1 – Marias (2004) - decalque, pastel oleoso, lápis dermatográfico.

Filhos de Cam (FIG. 2) oferece um comentário sobre a naturalização do alheamento de responsabilidades do qual gozam muitos homens, que se tornam pais e deixam às mulheres o cuidado com os filhos. Uma auréola, desenhada sobre a cabeça de um senhor, e chifres, nos homens e mulheres identificados como seus filhos, ironizam essa situação. Durante participação em evento promovido pelo Itaú Cultural, a artista comenta:

Figura 2 – Filhos de Cam (2004) - decalque, guache e lápis dermatográfico

Sempre foi uma questão para mim, pensar a minha existência, e pensar principalmente a maneira como a população negra no

Brasil, sem um referencial exato de onde viemos, conseguiu se manter enquanto famílias estruturadas. Quando nós falamos: "as famílias negras são desestruturadas..." e eu via minha família [...] Minha família tem questões, principalmente quando se pensa no papel do homem negro. [...] Quando as pessoas têm filhos, quando elas casam, "não, porque é um peso muito grande né, ele não suportou". Os homens têm essa liberdade de enlouquecer, de dar uma surtada, de desaparecer. Mas tem que ter alguém ali, pra ficar com as crianças, porque eu ouço esse tipo de fala: "ah coitado". Mas ninguém pensa na coitada, né? (FELINTO, 2016)[4]

Nessa série, as ambiguidades da vivência de pessoas que possuem laços afetivos, mas convivem também com os reflexos das estruturas sociais que resvalam na divisão sexual do trabalho e no machismo, no racismo e na própria negação à História como narrativa de dignidade, estão postas lado a lado. Em uma rotina marcada por desigualdades e privações, há espaço para a dor e para o afeto, para refletir sobre a importância do pertencimento em condições de precariedade material e discriminação.

Figuras 3 e 4 – Favela I e Favela II (s/d) - Polaroid manipulada

No par de imagens *Favela I* e *Favela II* (FIG. 3 e FIG. 4), vemos mosaicos construídos com fotografias Polaroid, produzidas pela artista, em São Paulo e na Bahia. Fotografias contemporâ-

4 Renata Felinto e Sidney Amaral - O negro nas artes visuais - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ODiT3kjCud0&t=1178s. Acesso em: 20 ago. 2021.

neas, registros feitos com uma "mídia zumbi" (PARIKKA, 2012) que nunca desapareceu totalmente. Elas são danificadas com um ferro de passar roupa, no intuito de produzir um efeito de envelhecimento, de desgaste. É interessante que muitas das fotos que compõem o mosaico são retratos posados, nos quais as pessoas aparecem sorrindo. As favelas são espaços de habitação onde a população é majoritariamente negra e pobre, mas a proximidade física das moradias permite também que se estabeleça a ajuda mútua, o cuidado entre as pessoas. Mesmo sem laços de consanguinidade, há pertencimento, acolhimento e alegria. O modo de convivência que segundo Renata Felinto (2016), é típico "de algumas populações africanas, [...] o vizinho que vira parente, a pessoa que separou, mas que ainda é da família".

A artista explica que construiu a série a partir de material do acervo de sua própria família e de pessoas conhecidas, na tentativa de criar uma história para famílias negras, justamente pela falta desses registros:

A partir do momento que a gente não tem uma história, a gente não conversa muito sobre isso nas famílias negras [...] de falar o que é que a avó fazia, o que o bisavô fazia, apesar de ter essa ideia hoje em dia que paira nos estudos, de ancestralidade africana, os antepassados etc. [...] Dentro das famílias negras não existe tanto essa prática de falar do passado. Talvez porque até para os mais velhos seja muito doloroso falar de determinados assuntos. A minha bisavó, eu lembro que ela foi apedrejada na rua, minha mãe fala [...] para as pessoas que jogaram pedras nela, ela era muito altiva, sendo uma mulher negra[5]. (FELINTO, 2016a)

Com base nesse exposto, fica evidente a intenção de dar existência às histórias de famílias negras, sem idealizar a família como elemento societário, mas refletindo criticamente sobre como se

5 Renata Felinto - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8&t=447s . Acesso em: 22 de ago. 2021.

dão as relações no núcleo familiar da perspectiva de pessoas negras, que lidam com problemas especificamente relacionados ao passado escravocrata. Em *Zumbis* (FIG. 5), temos várias pessoas reunidas em volta de uma mesa, crianças que posam para a câmera, um homem enquadrado no estilo retrato de identificação e, novamente, uma palavra ("zumbis") sobreposta às imagens. Ela remete ao ajuntamento familiar como núcleo de resistência e pertencimento como uma metáfora dos quilombos e às pessoas como descendentes de Zumbi dos Palmares, líder quilombola. A imagem transita do registro íntimo e cotidiano para adquirir um significado de mensagem política.

Figura 5 – Zumbis (2004) - decalque, guache, lápis dermatográfico

As várias fotografias reunidas formam uma composição em que não há um padrão de proporções, e nesta última, em particular, chama atenção a cabeça de um homem que se destaca no conjunto, quase que invadindo o quadro; o que do ponto de vista poético revela o processo de montagem para a união de indivíduos, que não necessariamente mantêm uma relação de parentesco. Aqui as pessoas de grupos diversos formam uma nova configuração familiar.

O ruído é um fenômeno expressivo capaz de misturar temporalidades, como acontece nesta série: a fotomontagem cruza tempos e espaços distintos, desarranjando a limpeza através do emprego de imagens degradadas, riscadas, rasgadas, ou, como diz a artista, repletas de "falhas", para expressar processos de violência, esque-

cimentos, lacunas, relativos às biografias das famílias. Por outro lado, o trabalho possui uma intencionalidade evidente de restituir às pessoas negras o protagonismo e autonomia na construção de narrativas sobre si mesmas, criando mensagens potentes a partir do registro do ordinário, do dia a dia.

Todas essas questões são simbolizadas na maneira como Renata Felinto trabalha a materialidade das imagens: desgastando-as, acrescentando cores, sumindo com fisionomias. A técnica utilizada é o decalque, no qual foi preciso fotocopiar as fotos originais, e depois transferir através de um procedimento que utiliza tiner e estopa. Esse processo resulta em uma estética um tanto degradada, em que cada parte da imagem se apresenta de maneira desigual, com trechos quase sumindo e em alguns casos, há mesmo elementos recortados.

Construir um trabalho a partir de cópias das fotografias originais, uma técnica que "desvaloriza" o produto final perdendo cores, gerando manchas, escurecendo, simboliza a própria ideia de apagamento que motivou a execução do trabalho. Essa questão perpassa todo o conjunto e fica especialmente demarcada em *A escola do esquecimento* (FIG. 6): um comentário amargo sobre a ausência das perspectivas, relatos, contribuições, e saberes das populações negras nos currículos escolares, como estratégia de branqueamento da população brasileira (tema caro à artista, que é também professora e pesquisadora).

Os retoques feitos com tinta guache, que segundo a artista é "uma tinta pouco valorizada [...] que tem esse preconceito, que é uma tinta usada na escola"[6] (FELINTO, 2016a), são igualmente significativos de uma escolha de materiais que contribuem para gerar uma visualidade crítica, artificial, um tanto caótica, que transita entre linguagens e técnicas diversas (fotografia, pintura,

6 Renata Felinto - Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8&t=447s . Acesso em: 22 de ago. 2021.

ilustração, fotocópia), cruzando estéticas e meios, em uma verdadeira mestiçagem.

Figura 6 – A escola do esquecimento (s/d) - lápis dermatográfico, grafite, incisões sobre cartão

O sentido político desse conjunto de recursos está não apenas no fato de que eles colaboram para dar corpo ao tema da série *Re-existindo* (2004-2009), mas também porque a artista, ao optar por construir imagens irregulares, confronta o modo funcionário (FLUSSER, 2011) de usar o dispositivo fotográfico, ao reconstruir significados para as imagens utilizadas tanto pela forma de organizá-las, quanto pelas intervenções que corroem detalhes, modificam identidades, perturbam o desejo da fotografia de classificar objetivamente os indivíduos. Seu gesto recusa também toda uma gramática visual voltada a padrões como resolução e nitidez, por exemplo. Propõe alternativas à linearidade temporal, misturando situações, espaços e tempos diferentes, desenvolvendo soluções mais complexas para as narrativas das pessoas retratadas, cujas memórias são francamente construídas, fabuladas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas essas questões, que abarcam os aspectos técnicos, as práticas experimentais, as estéticas impuras e a produção artística conectada aos debates de raça e gênero estão relacionadas ao fenô-

meno do ruído, que se identifica com a revisão crítica de modelos, formas de pensamento e de regimes visuais. O ruído permanece atrelado ao gesto crítico que se mostra por meio de transgressões, perversões da forma, da matéria e do pensamento. Ele toma forma na imagem como reflexo também de práticas híbridas em que ocorre a exploração original de mídias, artefatos e materiais, fazendo surgir configurações heterogêneas.

Como fenômeno interdisciplinar, o ruído é parte de gestos artísticos que lançam questionamentos aos gêneros, formatos e linguagens, e deve assim ser considerado quando pensado à luz da produção de imagens experimentais. Ele se afasta de noções puristas que tentam afirmar as especificidades dos meios, tornando-se um conceito instrumental para analisar os movimentos teóricos da fotografia, partindo dos processos artísticos (sobretudo os de aproximação com outras artes), dada sua pluralidade e vertente multimídia.

Acreditamos ainda que essa reflexão dentro da teoria da fotografia deve ser feita para além de uma análise estritamente formalista, não encerrando o debate sobre o experimental em questões técnicas e estéticas sem articular o sentido político presente em muitas obras. Isso se revela pela escolha de visualidades "feias", "pobres", não-miméticas, não-representativas. Este é o caso do trabalho de Renata Felinto que interpretamos através da articulação das dimensões tecnológica, estética e política no uso da mídia fotográfica. Utilizando a fotocópia, os traços e a tinta, realizando gestos de degradação (riscar, pintar, queimar), arranjando de maneira irregular as imagens, sobrepondo palavras, Renata Felinto vai "sujando" a imagem, prejudicando sua legibilidade, jogando-a para fora da norma do belo, do perfeito, do limpo. A opção pelo retoque com a tinta guache, desvalorizada pelo uso no ambiente escolar (não-artístico), completa uma série de elementos que confirmam a ligação entre estética e política proposta neste texto.

REFERÊNCIAS

BALLARD, Susan. Information, Noise, et al. In: Nunes, Mark. (Ed.). **Errors, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. Continuum Press, 2011, p.59-79.

BAIO, Cesar. O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia. **XXI Encontro da Compós**, Juiz de Fora, MG, Brasil, 2012. Disponível: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1797.pdf. Acesso em 01 abr 2022.

_____. Sobre a impureza da imagem: estéticas intersticiais de um percurso incompleto entre o analógico e o digital [Apresentação em congresso]. **XXIII Encontro Anual da Compós**, Belém, PA, Brasil, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT01_COMUNICACAO_E_CIBERCULTURA/trabalhos_arquivo_cc1fglo1ewt17u64ow9d_23_3311_18_02_2014_13_32_25_2132.pdf. Acesso em 01 abr 2022.

CARVALHO, Ludimilla. **Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem**. Paulista: Edição da autora, 2021. Disponível em: https://ludimillacw.wixsite.com/desarranjos.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. São Paulo: Senac, 2013.

FELINTO, Erick. Cultura Digital, Redes e suas Perturbações Sistêmicas. **Intersemiose**, vol, 2, nº4, 2013, p.54-65. Disponível em:https://www.neliufpe.com.br/revista- intersemiose/ano-ii-n-04-juldez-2013/. Acesso em 01 abr 2022.

FELINTO, Renata. **Re-existindo (2009)**. Disponível em: https://renatafelinto.com/re-existindo/. Acesso em 01 abr 2022.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2002.

FLUSSER, Vilém. Artifício, artefato, artimanha. **18ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, SP, Brasil, 1985. Disponível: http://

www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em 01 abr 2022.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GONTIJO, Juliana. **Distopias tecnológicas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GUIMARÃES, Luiz Alberto. **Essas máquinas maravilhosas**. Monografia de especialização. Universidade Candido Mendes. 2014.

HAINGE, Greg. **Noise matters**: towards an ontology of noise. Londres: Bloomsbury, 2013.

KELLY, Caleb. **Cracked media**: the sound of malfunction. Cambridge: MIT Press, 2012.

KRAPP, Peter. **Noise channels**: Glitch and Error in Digital Culture. Minneapolis: Universtity of Minnesota Press, 2011.

LENOT, Marc. **Jouer contre les apparreils**: De la photographie expérimentale. Arles: Editions Photosinthèses, 2017.

LOZANO, Rían. Cuerpos políticos y contra-representaciones. I**nvestigaciones Fenomenológicas - Cuerpo y alteridad**, Madrid, 2010, p. 343-352. Disponível em: : https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.02/pdf/InvFen_M02.pdf. Acesso em 01 abr 2022.

MANOVICH, Lev. **The paradoxes of the digital image (1994)**. Disponível em: http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography

_____. **Software takes command**. New York: Bloomsbury, 2013.

NUNES, Mark. (2011). Introdution: Error, Noise, and Potential: The Outside of Purpose. In: NUNES, Mark. (Ed.). **Errors, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. New York:

Continuum Press, 2011, p.3-23.
PARENTE, Andre. Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.
PARIKKA, Jussi. ***What's media archaeology?*** Cambridge: Polity Press, 2012.
PIPER-WRIGHT, Tracy. **In Pursuit of Error.** Disponível em: https://inpursuitoferror.co.uk/. Acesso em 01 abr 2022.
. Neither the one nor the other:photographic errors - subjectivity, subverison andthe in-between. **MAI: Feminism and visual culture**, nº 1. 2018. Disponível em: https://maifeminism.com/neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/. Acesso em 01 abr 2022.
POIVERT, Michel. La photographie contemporaine. Paris: Flammarion, 2010.
RENATA FELINTO E SIDNEY AMARAL – O NEGRO NAS ARTES VISUAIS – DIÁLOGOS AUSENTES. (2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ODiT3kjCud0&t=1178s . Acesso em 20 jan 2021.
RENATA FELINTO – DIÁLOGOS AUSENTES. (2016a). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wUJtYSrpAV8&t=447s. Acesso em 01 abr 2022.
REZENDE, Paula Devies. A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital. **Arte e Ensaios**, vol. 26, nº 40, 2020, p.155-171. Disponível em: https://doi.org/10.37235/ae.n40.11. Acesso em 01 abr 2022.
RUSSOLO, Luigi. **The Art of noises (1913)**. Ubuclassics. Disponível em: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf. Acesso em 02 fev 2021.
STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. **E-flux**, nº10, 2009. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/. Acesso em 20 jan 2021.

VALLE, Isabella Chianca. Bessa Ribeiro do. **Fotografando digitalmente, pensando analogicamente**: a caixa preta da fotografia numérica. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2012. Biblioteca Digital PUC-SP. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4397. Acesso em 10 mai 2020.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. Máquinas de fazer ruído: tecnologias, poéticas e estéticas desprogramadas. In: CARREIRO, Rodrigo. (Org.). **Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual**. João Pessoa: Marca de fantasia, 2021, p.15-51. Disponível em: https://marcadefantasia.com/livros/socialidades/narrativaaudiovisual/ruido-corpo-e-novas-tendencias-na-narrativa-audiovisual.pdf. Acesso em 01 abr 2022.

WANDERLEI, L.udimilla Carvalho. **Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. 2020. Attena-Repositório Digital da UFPE. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874. Acesso em 01 abr 2022.

SABE O(A) DOCUMENTARISTA FILMAR?

Por Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

Em sua trajetória de ao menos 26 documentários, entre longas, médias e curtas-metragens, Eduardo Coutinho se debruçou uma única vez sobre uma alteridade localizada num campo político antagônico ao seu. Em *Theodorico, imperador do Sertão*, o realizador tece um retrato audiovisual do personagem que dá nome ao filme, Theodorico Bezerra, um latifundiário envolvido com política no Rio Grande do Norte. Típico "coronel" nordestino, Theodorico possuía fazendas de algodão e criação de gado, empregando centenas de pessoas que viviam sob um regime de servidão ancorado na precariedade das relações de trabalho e subserviência política aos interesses do patrão. Podemos identificar no modo de Coutinho filmar Theodorico ecos do que Jean-Louis Comolli observa na relação entre a "ideia política e o corpo político".

> A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, as carcaças. (COMOLLI, 2008, p. 127).

Assim, Coutinho empreende uma relação de empatia e cordialidade

com Theodorico, deixando que o mesmo revelasse, nas explanações em torno de sua vida, as evidências de um modo complexo de exercer o poder e a dominação sobre seus trabalhadores. Paralelamente ao caráter flagrante das próprias performances de fala de Theodorico, as contradições eram salientadas por Coutinho através de enquadramentos precisos da situação de miséria em que viviam os agricultores e agricultoras, aspectos que eram confrontados ao discurso do latifundiário através de operações de montagem das imagens. Neste raro exemplo de documentário brasileiro inteiramente voltado para a alteridade contrária, Alexandre Werneck identifica a manifestação de um dos componentes centrais da filmografia de Coutinho: "sua atitude *compreensiva*". Empregando o conceito de *Verstehen* (compreensão), de Max Weber, Werneck propõe que mesmo ao fazer uma "denúncia", Coutinho não a faz na forma de uma "crítica destrutiva, acusatorial, cujo sentido seria puramente invalidar a existência do objeto criticado". Ao invés disso, empreende um "movimento gritante de busca de entendimento do funcionamento do *mundo* do outro" (WERNECK, 2017, p. 14). Vaticina o autor: "É preciso entender a atitude de alguém que, como Coutinho, se volta para o outro para ver como este pensa, por mais que não pense como ele: o cineasta sabe que não cabe explodir uma muralha antes que se conheça de que são feitos seus tijolos" (idem, p. 18-19).

Fotografia 37 – O latifundiário e político Theodorico Bezerra, filmado por Eduardo Coutinho. Fonte: Rede Globo de Televisão

A propensão à compreensão destacada por Werneck é confirmada pelo próprio cineasta ao discorrer sobre seu trabalho. "Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho" (COUTINHO, 2015, p. 230).

O ato de compreender, segundo Werneck, diz respeito a um tipo de análise em que "não se valora o que é analisado". Essa prerrogativa incide sobre a dimensão social dos aspectos observados. "Compreender pressupõe o fato de as ações dos outros terem os seus motivos, isto é, seus sentidos *per se*, seus próprios quadros de referência éticos, de modo que a compreensão se torna um fenômeno mais do que meramente cognitivo, isto é, se refere ao fato de sermos ou não capazes de percebermos os valores dos outros" (WERNECK, 2017, p. 20). Ao exigir do sujeito que atente para as razões do outro, a compreensão convoca ao movimento de implicação. Segundo Werneck,

> agir socialmente é agir tendo em vista que o outro existe, está ali nos olhando e é alguém para quem olhamos. *Tomamos conta* uns dos outros, no múltiplo sentido de que *cuidamos*, *vigiamos* e *nos influenciamos*. Isso confere ao ato de compreender um papel primordial na vida, uma vez que é sempre preciso ter no horizonte *o que preenche* a maneira como o outro se coloca no mundo. (WERNECK, 2017, p. 20-21, grifos do autor).

Significa que o outro encontrará espaço para se expressar mesmo quando seus propósitos contrariam opiniões do documentarista, que por sua vez não age de forma isenta, como se fosse um simples recep-

táculo de expressões alheias às quais resta indiferente. O realizador reage, reposiciona a câmera, intervém quando acha necessário, opera através de associações de imagens que tensionem as formulações da personagem. Mas preserva não só um nível de respeito como também de interesse pelas razões e posicionamentos de seu interlocutor. É o que Coutinho faz ao longo do filme, mesmo quando se depara com preconceitos ou atos flagrantes da violência física e simbólica que Theodorico impõe aos trabalhadores e trabalhadoras. O cineasta acolhe as demonstrações dos mecanismos de dominação não apenas como uma forma de denunciá-las ao lhes dar visibilidade, mas também como uma maneira de desbravar mais profundamente as razões e determinações que modulam a experiência de mundo do personagem. Como afirma Werneck, ele dá corda, mas "não para o outro se enforcar" e, ao mesmo tempo, não "sem julgamento", mas mobilizando uma complexa operação de reconhecer que "nas escolhas de discurso se manifestam quadros de referência – e, portanto, o mundo de sentidos outros que dão sentido ao mundo do outro" (idem, p. 24). Para o autor, a crítica corresponde a fazer uso do dispositivo, da responsabilidade, da obrigação social – em geral tácita – de os atores responderem pelo que fazem.

> Se a crítica, nessa lógica, pede ao outro que se explique, isso significa que ela está disposta a ouvir, buscar compreender os motivos – e os quadros de referência abstratos, as moralidades – capazes de sustentar o feito. É, portanto, diferente de sua parente próxima, sua forma radical, a acusação, que simplifica essa complexidade moral para, de posse de um único quadro de referência, tomado como obrigatório, exigir a punição do outro, afirmando a absoluta impossibilidade de compreensão (WERNECK, 2017, p. 24).

Isso nos leva ao desafio de pensar a relação do documentarista com o sujeito filmado dentro do mesmo quadro da perspectiva da "emancipação intelectual". Ao conceber a ideia de um espectador emancipado, Jacques Rancière recuperou os propósitos de Jacques Jocotot acerca da igualdade de inteligências verificada nas práticas pedagógicas e os aplicou ao entendimento da relação existente entre o criador e o público no âmbito das práticas artísticas. Ao observar o modo de filmar adotado por Eduardo Coutinho em *Theodorico, imperador do Sertão*, passamos a investigar a possibilidade de vincular o princípio da emancipação intelectual não só ao espectador como também ao próprio sujeito filmado, encerrando assim uma relação tríptica envolvendo documentaristas, personagens e público dentro de um quadro de reconhecimento que afeta as três partes e se torna responsável pela instituição de um sentido comunitário ligado à produção e circulação das imagens.

Quando fui convidado a escrever sobre o documentário *Theodorico* para uma série de publicações sobre a obra de Eduardo Coutinho[1], eu me propus a realizar um exercício de criação em que, me colocando no lugar do realizador, imaginei uma carta que este escreveria a seu personagem quase quarenta anos depois do lançamento do longa-metragem. No texto (PEDROSO, 2017), o "eu-Coutinho" se dirige ao "você-Theodorico" tentando rememorar as circunstâncias da filmagem a fim de compartilhar com o latifundiário alguns dilemas enfrentados durante o processo de produção do filme e que não puderam ser divididos na ocasião. Para pensar o texto, eu parti da hipótese de que o pacto implementado por Coutinho junto a Thedorico não deixava totalmente clara a possível posição política antagônica do realizador em relação ao latifundiário. Essa hipótese se funda na observação das relações

1A coleção Cinema em Livro, da editora 7letras, foi inaugurada com a série "Eduardo Coutinho visto por", que reúne textos sobre 19 documentários do diretor. *Theodorico, o imperador do Sertão visto por* foi assinada por Alexandre Werneck e Marcelo Pedroso.

estabelecidas nas cenas, onde, amparado pela lógica da compreensão, Coutinho demonstra empatia e interesse em conhecer a rotina e o pensamento do personagem. Essa é a postura que o cineasta costuma adotar na maioria de seus filmes e em *Theodorico* não é diferente. "Devemos ir a esses encontros o mais vazio possível de ideologias e do próprio passado, para saber realmente as razões do outro, já que as minhas não interessam", afirma o realizador, se referindo ao ato de filmar (COUTINHO, 2005, p. 132).

Além disso, há depoimentos do próprio personagem de Theodorico que atestam a atitude acolhedora e pouco propensa a críticas que Coutinho empenhou durante a filmagem. Em sua primeira fala, por exemplo, quando se apresenta aos espectadores se dirigindo diretamente aos mesmos, Theodorico afirma estar gostando de participar do filme porque "eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade e todos nós gostamos de atenção". Pelos termos que adota, como por exemplo a ênfase que dá à ideia de simplicidade, podemos inferir que Theodorico encontrava-se à vontade durante as filmagens, sem receber questionamentos críticos. Ele finaliza sua apresentação dizendo: "Não há quem não goste de agrado. E eu gosto."

A condução das filmagens sugeria, portanto, ao personagem de Theodorico, que o documentário estava sendo feito em conformidade com seus propósitos, interesses e modo de pensar. Por ter alguma experiência em cenas como estas, me propus a comentar o filme de Coutinho como se fosse o próprio realizador explicando ao personagem o porquê de o documentário não ter saído totalmente ao seu "agrado". No texto, eu comento as condições de filmagem das cenas considerando algumas obstruções determinadas pela dinâmica relacional, concluindo que as interações mantidas com Theodorico podem ter de fato contribuído para que ele criasse expectativas de uma narrativa coadunada a seus desejos.

Também desenvolvo um raciocínio que leva à observação do momento da montagem como espaço para um posicionamento crítico de Coutinho que evitaria o filme se tornar um institucional em defesa do modo de vida do latifundiário, destrinchando as razões que impossibilitavam a expressão desse ponto de vista durante as cenas. Mas é no início da carta que o "eu-Coutinho" imaginário tece considerações que vão nos ajudar a apontar uma relação fundada sobre o reconhecimento da emancipação intelectual do personagem.

Reportando-me ao começo das gravações com Theodorico, eu divido com o fazendeiro a insegurança diante da tarefa de fazer o filme. "Mesmo experiente", digo a Theodorico assumindo a voz do cineasta, eu "não sabia como filmar" – e "foi preciso então que você me ensinasse a fazê-lo". A ideia de que são as personagens que nos ensinam como filmá-las não é propriamente de Coutinho. É uma suposição minha que flutua entre o empirismo, a intuição e a teoria – e que me ocorreu enquanto eu escrevia o texto em que buscava assumir o ponto de vista do realizador se dirigindo a Theodorico. Aprender a filmar com as pessoas que nós filmamos parte do entendimento de que o "saber filmar", quando se trata de documentário, não é um conhecimento adquirido anteriormente a ser replicado indiscriminadamente pelo(a) documentarista a cada nova realização. Não se trata de uma habilidade completa e definitiva, centrada no realizador e passível de repetição como se o simples domínio da linguagem cinematográfica fosse suficiente para chegar a bom termo. Pelo contrário, o "saber filmar" é um tipo de habilidade, ou conhecimento, que poderia dispensar mesmo qualquer instrução formal prévia sobre linguagem ou narrativa. Pois a filmagem de um documentário é uma atividade essencialmente dialógica que só se consuma através da colaboração do outro – colaboração esta que não parte de atributos racionais, mas muitas vezes do simples "impensado dos corpos", como afirma Comolli (2008). O saber, aqui, se relaciona, portanto, com

a dimensão que lhe é atribuída por Rancière: trata-se de uma posição diante do outro.

Tal posição pode conceber o outro como objeto passivo e alienado, afeito a receber os movimentos do sujeito cognoscente, ou alguém ativo que interfere diretamente sobre as ações, agindo com autonomia na fabricação dos processos. Essas duas formas de conceber a alteridade sinalizam para distinções fundamentais nas práticas documentais. Para Gilles Deleuze, elas são responsáveis por instituir a diferenciação entre o documentário clássico e o moderno. No texto *As potências do falso*, o filósofo francês descreve o princípio do "discurso indireto livre", modalidade proposta pela literatura moderna e transportada para o cinema pelo italiano Pier Paolo Pasolini sob a forma de uma "subjetiva indireta livre". Através da reformulação do modo de organizar os pontos de vistas – objetivo e subjetivo – dentro do filme, a subjetiva indireta livre opera a partir do estabelecimento de uma indiscernibilidade entre o que vê a câmera (objetividade) e o que vê o personagem (subjetividade). Trata-se de um mecanismo que relativiza a centralidade enunciadora da câmera (e logo do sujeito que a comanda, o cineasta), colocando-a numa espécie de patamar de igualdade com a perspectiva da própria personagem, resultando no entrelaçamento entre as duas instâncias que têm como efeito direto a perda de primazia de uma sobre a outra. Aquilo que o personagem vê (e, por conseguinte, sente, ouve, experiencia, vive, enfim) liberta-se da condição de objeto da razão e do desejo de uma instância controladora superior (da câmera, do cineasta), ascendendo a um novo estágio da distribuição de forças dentro do filme – um embaralhamento dos regimes de vidência que atua no combate a uma compreensão da verdade do cinema enquanto categoria rígida e monolítica.

Para Deleuze, a narrativa passa então a se desvincular de um ideal de verdade em que constituía sua veracidade, tornando-se uma "pseudonarrativa", um poema, uma narrativa que simula ou

antes uma simulação de narrativa. "As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem" (DELEUZE, 2005, p. 181). Aplicando esses conceitos ao campo do documentário, o autor francês propõe a instituição de novas coordenadas para entender o diálogo entre ficção e realidade, documentaristas e personagens, advogando por uma cartografia em que essas categorias deixam de ser concebidas como objetos sólidos, impermeáveis e quase excludentes entre si, e passam a operar num regime de mútua contaminação e reciprocidade.

> Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção (DELEUZE, 2005, p. 182).

Deleuze se propõe a observar a inter-relação entre cineastas e pessoas filmadas a partir das obras do canadense Pierre Perrault e do francês Jean Rouch. Em ambos os cineastas, a decisão de se dirigir a personagens reais estaria ligada ao desejo de atacar verdades preestabelecidas, ideias dominantes. Mas esse gesto não podia se dar, curiosamente, através da tentativa de eliminar a ficção e sim de aceitá-la, libertando-a do modelo de verdade que a penetra, buscando na função de fabulação a forma de antagonizar esse modelo (DELEUZE, 2005, p. 182). Para o autor, o que se opõe à fic-

ção não é o *real* ou a *verdade*, já que esta pertence aos dominadores, mas efetivamente a *função fabuladora* dos pobres, "na medida em que dá ao falso a potência que faz desde uma memória, uma lenda, um monstro" (idem). Através da noção de fabulação, Deleuze passa a explorar um entendimento em torno dos papéis possíveis e dizíveis de cada sujeito, documentaristas e pessoas filmadas, que extrapola a unicidade de categorias estanques. Tal processo só se torna possível em função da interseção que se opera entre os sujeitos, ambos permanentemente entregues a um processo de se "tornar outro". Assim como faz a personagem quando se põe a fabular, o cineasta "torna-se outro quando 'se intercede' personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles" (idem, p. 183).

Para Deleuze, a fórmula clássica de Eu=Eu e Outro=Outro deve ser suplantada pela ideia de Eu=Outro. É o que também constata Coutinho quando afirma que, às vezes, quanto mais impessoal é o documentarista, mais pessoal ele está sendo. "Tudo isso é um jogo e, na verdade, resulta em personagens que são o nosso encontro, meu e daquela pessoa, porque não é ela, nem sou eu. (…) Pode-se dizer que esse jogo não tem limites. 'Eu' não é 'eu' puramente" (2005, p. 132). O mesmo observa Jean Rouch ao conceber a ideia de cine-transe, conceito que baliza Deleuze em sua teorização da fabulação. No texto *On the vicissitudes of the self, the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer*, Rouch aponta para a transformação do(a) próprio(a) documentarista ao aderir aos rituais que observa. Evocando Dziga Vertov, ele defende a câmera como um novo órgão de percepção, responsável pela introdução da "visão cinemática". O(a) documentarista adere a este modo de visão a partir da incorporação da câmera como uma forma de, a exemplo dos demais participantes do ritual, também tornar-se outro, um novo corpo dotado de uma sensibilidade deslocada, propensa à conexão afetiva com os demais participantes da cena. Nesse encontro, instala-se um espaço comum

de confluência de sensibilidades articuladas pela dinâmica própria do momento, inaugurando algo como um estado cinemático, ou mesmo luminescente, dos corpos.

> A cada momento do cinema direto, uma atitude fílmica (*ciné-attitude*) se manifesta. Contrariamente aos filmes de ficção roteirizados, o cineasta do direto precisa estar pronto a cada momento para gravar de forma mais eficaz as imagens e sons. Retomando a terminologia de Vertov, quando eu faço um filme, eu cine-vejo (*ciné-vois*) sabendo os limites da lente e da câmera; assim como eu cine-escuto (*ciné-entends*) levando em conta os limites do microfone e do gravador; eu me cine-movo (*ciné-bouge*) para encontrar o ângulo certo ou realizar o melhor movimento; eu cine-edito (*ciné-monte*) através do material bruto, pensando como as imagens podem ir bem juntas. Em uma palavra, eu cine-penso (*ciné-pense*). (ROUCH, 2003, p. 98, tradução minha).

Em Rouch, os corpos dançam e a câmera também: sua cinesia é ditada pela cadência dos corpos que acompanha. O movimento vai tateando seu ritmo e forma a partir do encontro entre as diversas habilidades corporais envolvidas. Pernas, braços, abdômen, genitais, peito, cabeça. Tudo importa para chegar ao compasso, do ritmo da respiração à contração da panturrilha. A coreografia surge singular, fruto daquele encontro. Cada corpo investindo sua presença e se deixando afetar pela presença alheia. Gestos, toques, cadência: o cine-transe se dá pelo encontro entre as ondas emanadas por cada organismo. Ainda que carregue a memória de outras coreografias já realizadas, aquela ali será única pois sobre-

vinda do momento. E a câmera, mais do que testemunha, é também dançarina, parte integrante e implicada naquele embalo: o cine-movimento opera segundo um engajamento total das partes.

Tal enlaçamento é responsável por subtrair qualquer pretensão de autossuficiência do corpo que opera a câmera: ele precisa do outro para encontrar seu movimento, é a dinâmica da alteridade que aponta o percurso a ser percorrido por quem filma. É neste sentido que o "saber filmar" não é algo completo em si mesmo. Ele não se separa do outro por um regime de distinção em que um lado é detentor do saber e outro lhe é ignorante, mas ambos contribuem, a partir do conjunto de suas habilidades, para a construção daquele processo. A personagem não é passiva e muito menos alienada no jogo, mas sujeito inscrito nos mesmos parâmetros de inteligência que afirmam sua capacidade de produzir a partir da comparação, associação, imitação ou confrontação. Podemos, com Suely Rolnik, destacar a ideia de vulnerabilidade como central neste processo de conexão: ela é a "condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade". Romper com a "anestesia" ao outro torna-se um expediente fundamental às práticas artísticas em sua política de subjetivação. A capacidade de abrir-se ao outro estaria ligada a posicionamentos políticos, mas também à observação de estruturas corporais sensíveis.

Rolnik aponta estudos da neurociência que dividem nossos órgãos de sentido segundo duas capacidades: cortical e subcortical. Enquanto a primeira corresponde à percepção, nos permitindo apreender o mundo em suas formas, projetando sobre elas as representações de que dispomos e preservando assim o mapa de sentidos vigentes, a segunda diz respeito à possibilidade de reconhecer "o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sen-

sações". Segundo a autora, a repressão desta habilidade no nosso campo sensório se deve à imposição do paradigma racionalista. Num mundo desencantado, os corpos teriam assistido a atrofia de algumas de suas capacidades sensíveis para sucumbir ao império das relações lógicas de causa e efeito racionalmente comprováveis. Rolnik propõe chamar de "corpo vibrátil" a aptidão desenvolvida pela capacidade subcortical de cada um de nossos órgãos de sentido. "O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos" (ROLNIK, 2006, p. 3).

Compreender essa relação com a alteridade se torna uma prática fundamental na realização de um documentário. Significa aceitar que o outro é um agente ativo na engenharia da imagem. Como afirma Comolli, o trabalho documentário tem início no desejo do outro de que haja filme. "Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis" (COMOLLI, 2008, p. 54).

> Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às duas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguíssemos a lógica dos personagens: não se trata mais de "guiar", mas de seguir. (COMOLLI, 2008, p. 54).

Visto dessa forma, o "saber filmar" não pode ser exclusivo nem

excludente porque não é um exercício impermeável. Ele precisa se deixar atravessar pelo mundo e pelas pessoas que o habitam. "O filme não é o que 'vai se fazer'. Ele está sempre-já em curso", propõe Comolli, defendendo que não deve haver conversas prévias, nem observação preliminar daquilo que vamos filmar. "No primeiro encontro, eu quase impediria as pessoas de falar: eu filmo. Já estamos no filme", argumenta o autor e realizador. Seria como radicalizar a ideia de que, em seu ofício, os documentaristas nunca estão suficientemente preparados(as) pois o momento da filmagem abarca propriedades fundadas sobre a relação com o outro no agora, ou seja, no imponderável. Para Comolli, é como se o(a) documentarista se entregasse a uma "de postura de *não-saber*" quando filma, pois "as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. (…) Elas se encarregam da mise en scène, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais" (COMOLLI, 2008, p. 56, grifo meu).

O quadro emancipatório em que se inscreve a alteridade no âmbito das práticas documentais torna-se, portanto, tributário da dimensão dialógica enxergada por Mikhail Bakhtin na obra de Dostoiévski. Elaborada a partir da ficção literária, a concepção de Bakhtin em torno do dialogismo se mostra fecunda quando aplicada ao plano do documentário, reportando-se às relações entre quem filma e quem é filmado. Segundo o autor, o traço fundamental da produção artística de Dostoiévski reside no fato de que suas personagens principais "*são não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*" (BAKHTIN, 2015, p. 5, grifo do autor). Esse princípio está ligado à cosmovisão do romancista russo que afirma a "consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos", portador de uma consciência plenivalente, ou seja, articulada segundo critérios próprios, que não são subjugados aos ditames do autor. Tal consciência emerge dentro de um regime de coexistência com outras

consciências com as quais está em constante diálogo e interação, formando uma rede de vozes que caracterizam a polifonia. Nesse sentido, a consciência da personagem é insubmissa e reivindica sua existência num patamar de igualdade em relação às outras vozes com quem interage.

"A consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras", expõe Bakhtin (idem, p. 36). Criar uma personagem, neste terreno ficcional, significa liberá-la para uma organização própria de suas aptidões emocionais e sensíveis, emancipando-a das especificidades próprias do autor, que deixa de transferir ou delegar suas convicções pessoais para o universo subjetivo contido na diegese. As personagens ganham vida numa rede de inter-relações, uma constelação de pontos que se influenciam mutuamente, levando a ações e reações em cadeia, mas encontrando em cada unidade um ponto de vista específico capaz de ler e interpretar o mundo em sua volta – assim como a si mesmo – através de referências que são suas. Assim, o que deve ser revelado e caracterizado não é o "ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*" (idem, p. 53, grifos do autor).

A caracterização da personagem deixa de ser uma prerrogativa do autor, fundada sobre a perspectiva da exterioridade que o mesmo exerce sobre ela, mas se torna um ato de reflexão da própria personagem sobre si. Ou seja, é a partir da interioridade que se acessa a exterioridade – e não o contrário. A consciência se reveste de uma "autoconsciência" capaz de elaborar e propor leituras de si e do mundo derivadas de suas próprias experiências: a personagem interessa enquanto "ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do

homem em relação a si mesmo e à realidade circundante" (idem, p. 52). Segundo Bakhtin,

> Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores causais e genéticos determinantes da personagem nem encarar na obra uma função elucidativa. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode existir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2015, p. 56).

O enredo se estabelece sobre uma base de isonomias que exigem contrapontos equivalentes para sua confrontação. O que não significa dizer que o autor deva renunciar a sua própria consciência em favor da eclosão dos pontos de vistas equipolentes das personagens. Segundo Bakhtin, ele é instado a uma "ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros". Isso porque, enquanto numa estrutura monológica o autor atua levantando suspeita em torno dos pontos de vista de que não partilha, objetificando-os, dentro de uma estrutura polifônica, sua atividade se manifesta no fato de "levar cada um dos pontos de vista em debate a atingir força e profundidade máximas, ao

limite da capacidade de convencer" (p. 78). Mas ao aprofundar a expressão dos valores de cada ponto de vista, o autor precisa simultaneamente "manter a distância", sem afirmar as ideias das personagens a ponto de "fundi-las com sua própria ideologia representada" (p. 95).

Fazer-se presente, portanto, a partir de um mergulho nas especificidades de determinado ponto de vista, sem se deixar confundir com o mesmo. Este talvez seja o desafio posto ao documentarista empenhado na arquitetura da imagem dialógica. Diríamos que a implementação de tal recurso nas relações de um documentário exige mais do que simplesmente uma abertura à escuta. O acolhimento da alteridade passa pela potencialização do exercício de sua capacidade de definir os próprios contornos da imagem, se valendo dos recursos que lhe são disponibilizados e de que usufrui, consciente ou inconscientemente, através da dinâmica da auto-*mise en scène*. Com seu corpo, sua fala, seus gestos ou entonações, a personagem guia a escritura do filme, ensinando ao realizador como filmá-la. O conjunto de seus atributos, associado à prerrogativa de sua consciência, se torna responsável por conduzir a sensibilidade do documentarista, associando-se a ela, complementando-a, atraindo sua atenção e oferecendo-lhe indicações do que olhar, do que ouvir e sentir. Tomada em sua plenivalência, a consciência da personagem sobre si e sobre o mundo, sua percepção do próprio ser e dos seres em sua volta, se tornam ativos que passam a guiar a construção da imagem do filme, estabelecendo seu estatuto por compartilhamento ou interseção.

Aprendemos a filmar com as pessoas que filmamos na medida em que reconhecemos sua atividade enquanto também produtora no processo de filmagem. A personagem não é passiva, mas produz a si mesma através da ficcionalização expressa pela fabulação. Ela agencia signos que se tornam expressões de sua singularidade, obrigando o documentarista a agir de igual maneira. O sujeito filmado se insurge contra a própria passividade contida na

regência do verbo filmar: ele não é apenas filmado, mas é também filmador na medida em que seu conjunto de competências abrange habilidades e conhecimentos proeminentes na confecção da imagem, sua forma de ocupar sensivelmente o espaço. A personagem também "filma" quando reconhecemos que ela é ativa, e não mero objeto do olhar de quem manuseia a câmera. Não há controle unilateral sobre a câmera, mas partilha de posições que se complementam em diálogo. O sujeito não mais estritamente filmado, mas também filmador, interpela a câmera com seu olhar, com seu corpo, fazendo-o mover-se conforme seus próprios atributos.

Passamos a observar uma dinâmica de emancipação intelectual, fundada sobre o reconhecimento de inteligências que atuam segundo princípios igualitários, quando o documentarista entende que não está apenas vendo, mas também sendo visto. Não está apenas observando, mas também sendo observado. Interpelando e sendo interpelado. Pois não é através de sua capacidade de "ver" – e traduzir em signos cinematográficos – aquilo que a personagem "mostra" de si e do mundo que o realizador efetua sua tarefa de filmar. É pela abolição da separação entre o ver e o ser visto, o fazer e o ser feito, que ele pode passar a reconhecer algo que existe para além de seu próprio reconhecimento: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo, que leva a uma reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

A emancipação supõe, no gesto cinematográfico do documentário, a dissociação da lógica separatista. Assim como o aluno deve aprender do mestre algo que ele não sabe; o sujeito filmado se torna personagem na medida em que compõe uma linguagem a partir do "não-saber" do realizador. Ao abrir mão do controle sobre a ação das personagens (ou seja, ao abrir mão do roteiro e da mise en scène centrada em sua capacidade unilateral de manipular

o espaço e o tempo), o documentarista renuncia a uma intenção inflexivelmente demarcada. O filme se torna então a terceira coisa entre o filmador e o filmado: "aquilo de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito" (idem, p. 19).

Aqui, a autoconsciência das personagens se impõe enquanto parâmetro para um ponto de vista sobre si e sobre o mundo, sendo acolhida e respeitada pelo documentarista, que endossa a capacidade intelectual de um igual. É o que verificamos em *Theodorico, imperador do Sertão*, quando Eduardo Coutinho deliberadamente se deixa conduzir pelas performances do latifundiário. Para Werneck, a característica mais relevante da obra consiste justamente no ato do cineasta de praticamente entregar o filme a seu entrevistado, "deixando a ele decidir o que deve ser dito e pensado, o que deve ser visto". Coutinho se curva à personagem como uma forma de permitir a expressão máxima da plenivalência de sua consciência, trabalho investigativo focado no profundo interesse pelo outro e suas razões. "Vemos, assim, uma interferência do diretor relativamente pequena, apenas com perguntas e intervenções na montagem, praticamente consequentes da vontade do coronel" (WERNECK, 2017, p. 18). Vemos, talvez, um exercício profundo do dialogismo na imagem, um gesto de reconhecimento da emancipação intelectual, em que o diretor se permite aprender a filmar com quem, em princípio, nada saberia a respeito do ofício.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, **Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e poder.** Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2008.
COUTINHO, Eduardo. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
_____ **O mestre ignorante**. São Paulo: Editora Autêntica, 2007.
ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem.** São Paulo: Núcleo de subjetividades da PUC, 2006.
ROUCH, Jean. **On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer.** Penn Libraries of Pennsylvania, 1978.
WERNECK, Alexandre. PEDROSO, Marcelo. **Theodorico, o imperador do sertão.** Org. Eliska Altmann, Tatiana Bacal. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FOTOGRAFIA, ANTROPOLOGIA E OS TIPOS RACIAIS

Por Marina Feldhues

INTRODUÇÃO

Em 1492, Cristóvão Colombo invadiu o que hoje conheço por América e deu início ao longo processo imperial de colonização do globo em que estamos imersos. Por cerca de 350 anos, povos nativos do continente e originários de África foram escravizados, isto é, expropriados do valor total de sua capacidade produtiva para fins de acumulação de capital pelos colonizadores europeus (SILVA, 2019). É nesse contexto que a categoria analítica de *raça*, ou *racialidade*, foi fabricada e desenvolvida em diversos campos do saber nas incipientes ciências moderno-ocidentais entre os séculos XVIII e XIX.

Segundo a filósofa Denise Ferreira da Silva (2019, p.35), a principal ferramenta da racialidade é a *diferença racial*, cuja função principal seria/é: "transubstancializar os efeitos de mecanismos coloniais de expropriação em defeitos naturais (intelectuais e morais) que são sinalizados por diferenças físicas, práticas, instituições etc.". A diferença racial oblitera as relações capitalistas e coloniais modernas de expropriação/exploração que fundam as relações raciais, possibilitando que a violência aplicada sobre os

corpos racializados se torne moral e cientificamente justificada[1]. Neste artigo, portanto, proponho discorrer sobre alguns dos momentos em que a observação fotográfica e a científica se encontraram na produção do conceito moderno de *raça* como "relativo ao ser", produzindo o sujeito racializado, subalternizado, global, o *tipo racial*:

> [...] surgiu como o conceito privilegiado que revelou como aspectos circunstanciais e elusivos do corpo e do lugar de "origem" revelaram a operação de princípios abstratos (transcendentais) na produção *de diferentes tipos de consciência humana*. Segundo Brinton (1901), por exemplo, o objeto da ciência do homem não era meramente "traços visíveis", mas também a "estrutura interna dos órgãos" que determinava as diferenças físicas e mentais entre os grupos humanos. (SILVA, 2001, p.431, t.n.)

O *tipo racial* é uma produção teórica, abstrata, que procura transformar sujeitos em espécimes de *raças* humanas. As quais são hierarquizadas em função do seu "grau de consciência" intelectual e moral (função mental) em comparação ao *homem*: a identidade (ocidental-colonial-patriarcal) que se nega enquanto identidade e se enuncia como o ser humano soberano, racional e universal por excelência. O *tipo racial*, portanto, é uma imagem abstrata, a qual se materializa numa *visualidade*: a fotografia de *tipo racial*. Esta, por sua vez, contribui para a naturalização do uso da violência contra os corpos racializados, sendo sua própria produção um ato de agressão. Dito isso, o foco deste artigo será essa produção foto-

1 Sobre racismo religioso – isto é, a relação de expropriação e exploração justificada religiosamente – recomendamos a leitura de Ramón Grosfoguel (2012) e Antônio Bispo dos Santos (2015).

gráfica[2] científica e racista realizada na segunda metade do século XIX no âmbito da incipiente ciência do homem, ou antropologia.

FOTOGRAFIA, ANTROPOLOGIA E OS TIPOS RACIAIS

Em 1839, Henry Fox Talbot apresentou sua invenção, o calótipo, à *Royal Society* em Londres. Diferentemente do Daguerreótipo, o calótipo possibilitava a reprodutibilidade da imagem. Esse foi o início do longo caminho de industrialização da fotografia no século XIX, que passou por fases como a do uso do colódio úmido e placas artesanais de vidro (negativo em vidro com cópia em papel albuminado), que foram substituídas gradativamente pelo uso de placas secas com gelatina de sais de pratas; depois vieram filmes em rolo e papéis fotográficos, já no final do século. Mas este não é um artigo sobre os avanços tecnológicos modernos. O que interessa é apontar que a reprodutibilidade fotográfica proporcionada por tais tecnologias forneceu condições à criação em 1854, por André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889), da *carte de visite*.

> Adolphe-Eugène Disdéri. Apresentava uma fotografia de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de 10 x 6,5 cm, aproximadamente. Disdéri criou um método de fotografia menor e capaz de produzir múltiplas cópias da mesma imagem. Fazendo

2 Este artigo foca especificamente na produção de *tipos raciais* feitas pela fotografia e antropologia na segunda metade do séc. XIX, contudo a produção de *tipos raciais* não se inicia com a fotografia, nem com a antropologia. Para uma compreensão de períodos anteriores recomendo leitura de "Daguerreótipo, desenho e racismo científico" e "Visualidade e poder: as 'carte-de-visite' e os tipos raciais" (FELDHUES, 2020). Disponível em: https://livrosdefotografia.org/artigos.

> uso das técnicas já existentes, o negativo de vidro em colódio úmido e a cópia em papel albuminado, ele desenvolveu uma câmera, com quatro lentes, capaz de produzir oito retratos, cópias idênticas, com apenas uma chapa de vidro. (STUMVOLL, 2019, p.41)

Os pequenos retratos rapidamente viraram febre entre as classes burguesas europeias e a elite colonial nas américas. Eles eram trocados entre parentes, amigos, amantes, como recordação pessoal. Na década de 1860, as pessoas já os trocavam, entre si, como um rito de etiqueta social. O modismo das cartes de visite impulsionou a venda de álbuns. As pequenas imagens-objeto eram trocadas, comercializadas, colecionadas e arquivadas nos álbuns. Com as cartes de visite, a fotografia passou a fazer, definitivamente, parte do cotidiano do *homem*. Dois modelos de retratos se destacavam nesse formato, os retratos burgueses e as fotografias de *tipo racial*[3]. Contudo, antes de tratar da produção de retratos de *tipos*, gostaria de abordar o modismo de tais coleções fotográficas.

> Reunir materiais, classificá-los, constituir arquivos e elaborar tipologias de raças humanas, esses procedimentos inspiraram tanto as coleções de fotografias, como as de crânios e esqueletos. Em ambos os casos, a forma como os dados foram recolhidos deveria ter pouco impacto na sua interpretação. No mais, a separação entre observadores-viajantes e antropólogos, o primeiro coletando fatos, o último trabalhando em materiais coletados por terceiros, é uma característica do trabalho

3 Neste artigo trato apenas das *cartes-de-visite* de *tipos raciais*.

> científico ao longo do século XIX. (DIAS, 1994, t.n.)

Entre as décadas 1860 e 1880, colecionar álbuns de *cartes de visite* de *tipos raciais* era moda também entre os homens da ciência. Poole (2000) sustenta a tese de que a padronização estética das *cartes de visite* produziu um sistema de representação que tornava os objetos mais díspares em imagens equivalentes e, desta forma, passíveis de comparação. "[...] a aparência do índio adquiria significado como parte de um arquivo composto por todas as outras imagens equivalentes de tipos" (p.165). Segundo a antropóloga, a atração por tais imagens-objeto, para os colecionadores, residia em seu potencial de troca, comparação, acumulação, ordenamento e exposição em álbuns (*id.*).

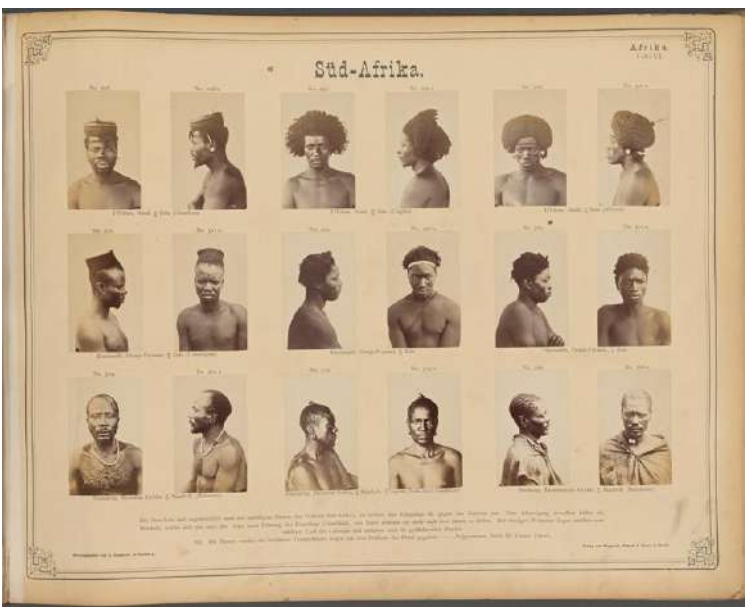


Figura 1 - Página de Antropologisch-etnologisches Album in Photographien. Fonte: C. DAMMANN, 1874. (https://digitalcollections.nypl.org/items/fd9cb550-2288-0132-bcc-0-58d385a7bbd0)

A afirmativa de Sontag (2014, p.14) de que "fotografar é apropriar-se da coisa fotografada" parece combinar perfeitamente tanto com os procedimentos antropológicos descritos por Dias (1994), quanto com a formação das coleções de *tipos* como descrita por Poole (2000). É que a asserção não revela o que a fotografia é ou deixa de ser (como se houvesse uma essência, uma causa última), mas permite refletir sobre ela como ferramenta simbólica imperial. Nas descrições de ambas as antropólogas podemos ler a apropriação simbólica do corpo do outro que se materializa numa imagem fotográfica, a qual será medida, comparada, arquivada e colecionada em álbuns.

Louis Agassiz[4] (1807 – 1873), naturalista, geólogo e zoólogo suíço, que esteve no Brasil liderando a Expedição Thayer (1865 – 1866), foi também um ávido colecionador. Suas c*artes de visite* mostravam *tipos* de diversas partes do mundo e serviam de "evidência" para suas proposições científicas sobre as origens das *raças* humanas:

> Suas teorias catastrofistas e criacionistas basearam-se nos pressupostos do anatomista francês Georges Cuvier, que havia sido seu professor no início dos anos de 1830. O cientista francês atribuía a Deus a gênese e a destruição de cada espécie, se opondo à teoria de Lamarck[5] para quem as espécies evoluíam em função do uso e desuso de características adquiridas. [...] Ao explorar o mundo de forma não dinâmica,

4 A coleção de cartes de visite de Agassiz encontra-se no Peabody Museum of Archaeology and Ethonology da Universidade de Harvard.

5 Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet (1744 – 1829), conhecido por Chevalier de Lamarck, foi naturalista e autor de *Philosophie Zoologique* (1809), obra que apresenta sua teoria de evolução das espécies por meio dos usos e desusos de características adquiridas (Lei dos usos e desusos). Posteriormente tal concepção foi defendida por Darwin.

> o projeto de Cuvier sugeria uma meticulosa descrição empírica dos seres observados, já que cada espécie era única e os dados de uma não permitiam qualquer inferência sobre a estrutura da outra. (RATTES, 2010, p. 98 -99)

Segundo Cuvier, em *The Animal Kingdom* (1854), a História Natural deveria estudar as "condições de existência" que possibilitavam a vida dos corpos moventes (orgânicos). "Os corpos vivos, as coisas extensas e autoprodutoras da natureza" são escritos como "exteriorizações, tanto produtos quanto efeitos de uma ferramenta da razão universal, isto é, a vida" (SILVA, 2007, p.103, t.n.). O animal mais "perfeito" seria o *homem*, o único com a mente racional totalmente desenvolvida, em seu maior grau.

> Em suma, o corpo vivo que melhor expressa a vida não é o corpo humano, mas o corpo dos europeus pós-iluministas ("Caucasianos, brancos"), o corpo do *homem*, o *homo historicus*, aquele cujas funções mentais ("altamente desenvolvidas") estão inscritas na sua configuração social, ou seja, a "civilização". (SILVA, 2007, p.106, t.n.)

Cuvier menciona que as demais *raças*, estas "peculiaridades de conformação hereditárias observáveis" (1854), a saber "Mongol", ou amarelo, e "Etíope", ou preto, não possuíam o mesmo grau de desenvolvimento que a "Caucasiana", ou branca. A *raça* amarela tinha ficado estacionada, não havia progredido como civilização, apesar dos grandes impérios do passado; e a negra mantinha-se bárbara, selvagem. Em resumo, para o naturalista, cada configuração social humana do globo correspondia a um determinado grau civilizacional que era reflexo da capacidade da mente racional daquela *raça* (sua condição de existência).

Influenciado pelo mestre, a concepção de Agassiz era essen-

cialista, estática e empirista. Poligenista[6], acreditava em vários "centros de criação" da humanidade. À cada centro de criação correspondia uma *raça*, daí se desenvolve a ideia de "províncias zoológicas": cada raça criada por Deus havia se desenvolvido em uma determinada região geográfica e climática, estando mais bem adaptada para aquele local. Segundo o naturalista, por exemplo, "a raça negra havia sido criada para colonizar as áreas tropicais, locais estes considerados impróprios para a sobrevivência e o trabalho do homem branco" (RATTES, 2010, p.124). Sendo assim, seu objetivo científico era provar a imutabilidade e fixidez das *raças* da espécie *Homo Sapien*s (teoria criacionista).

> [...] Na Terra, existem diferentes raças de homens, habitando diferentes partes de sua superfície e possuindo diferentes características físicas; e este fato, tal como se apresenta, sem referência ao tempo de sua criação e à causa de sua aparência, requer uma investigação mais longa e nos pressiona a obrigação de determinar a hierarquia relativa entre essas raças, o valor relativo do caráter peculiar a cada uma delas, sob o ponto de vista científico. (AGASSIZ, 1850, p.142, t.n.)

6 Uma outra concepção criacionista também esteve em voga ao longo do séc. XIX, a concepção monogenista: "congregou a maior parte dos pensadores que, conforme às escrituras bíblicas, acreditavam que a humanidade era uma. O homem, segundo essa versão, teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto 'da maior degeneração ou perfeição do Éden' (Quatrefage, 1857 *apud* Stocking, 1968)" (SCHWARCZ, 2005).

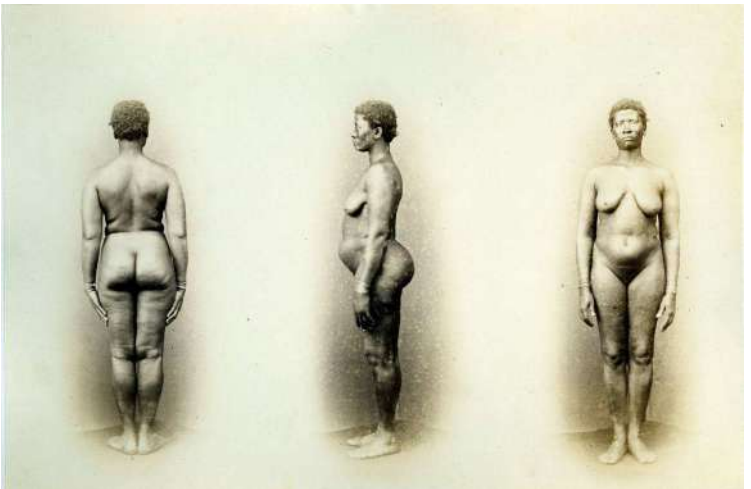


Figura 2 - August Stahl. Negra de costas, perfil e frente. Rio de Janeiro, 1865. Fonte: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

A Expedição Thayer (1865 – 1866) tinha por objetivo fazer coleções fotográficas de *tipos raciais* puros e mestiços[7] no Brasil para posterior estudo e, com isso, provar que a teoria evolutiva do naturalista britânico, Charles Darwin (1809 -1882), era equivocada. Em *The Origin of Species* (1859), Darwin defendia que "o mundo natural e orgânico estava em permanente transformação, [...] os organismos vivos descendiam de um mesmo ancestral comum e

7 Embora Agassiz não compartilhasse da concepção da infertilidade total dos mestiços, afirmava que miscigenação era prejudicial ao "estado natural das raças, já que é contrária à preservação das espécies no reino animal" (AGASSIZ, 1863, *In*: RATTES, 2010, p.127). "Para o cientista, a população híbrida era 'fraca', 'degenerada' e com tendência a infertilidade, sendo assim, necessária, do ponto de vista fisiológico e político, a criação de barreiras com o objetivo de impedir o cruzamento das raças e o aumento do número de mestiços" (RATTES, 2010, p.128). Noutras palavras, ele era defensor da segregação racial. Rattes (2010, p.127) ainda menciona como as teorias de Agassiz influenciaram a política inter-racial dos Estados Unidos.

[...] as espécies não eram fixas, mas se diversificavam a partir de mudanças graduais ao longo do tempo" (RATTES, 2010, p.101). A concepção darwinista das origens das espécies não era teológica, mas dotada de historicidade, os organismos moventes, a natureza viva, estavam em contínua evolução ao longo do tempo, por meio de processos de variação e seleção natural. "Chamei essa preservação de diferenças e variações individuais favoráveis e a destruição daquelas que são prejudiciais de Seleção Natural ou Sobrevivência do Mais Apto"[8] (DARWIN, [1859] 1872, p.86, t.n.). Mas como ficam os seres humanos nesse relato?

> Em *The Descent of Man* [...], Darwin argumenta que a singularidade do *homem*, não de toda a espécie humana, se expressa em suas configurações sociais - indústria, artes e configurações políticas - ou seja, "civilização", que agora se torna uma expressão do movimento de um *nomos* produtivo[9]. (SILVA, 2007, p.109, t.n.)

Darwin afirma que o homem evoluiu progressivamente de uma condição mais humilde até o mais alto grau de conhecimento, moralidade e religião. "Os atributos 'morais e intelectuais' do 'homem civilizado' testemunham sua vantagem adaptativa sobre todos os outros viventes, incluindo as 'raças selvagens'" (SILVA, 2007, p.109, t.n.). Segundo a filósofa Denise Ferreira da Silva (2007), Darwin exclui o *homem, raça Caucasiana*, do relato da luta

8 Segundo Schwarcz (2005), rapidamente o modelo evolucionista de Darwin se tornou o novo paradigma científico da época. Hofstadter (1975, p.3) afirma que o modelo impactou as formas de "pensar e crer", fornecendo uma nova forma de se relacionar com a natureza e "aplicado a várias disciplinas sociais – antropologia, sociologia, história, teoria política e economia -, formou uma geração social-darwinista".

9 "*Nomos produtivo*: a concepção da razão que descreve a mesma enquanto produtora ou controladora do universo" (SILVA, 2007, p.xvi, t.n.).

pela sobrevivência ou Seleção Natural: ele é sempre o vencedor. De modo que todas as outras *raças* humanas "são sempre já perdedoras na 'luta pela existência' contra as 'raças de homens' europeias, aquelas cujas configurações sociais atestam sua vantagem competitiva" (p.110, t.n.).

> Em algum período futuro, não muito distante, medido por séculos, as raças humanas civilizadas quase certamente *exterminarão*, e *substituirão*, as raças selvagens em todo o mundo. Ao mesmo tempo, os símios antropomorfos [...] serão sem dúvida exterminados. A ruptura entre o homem e seus mais próximos aliados será mais ampla, pois irá intervir entre o homem em um estado mais civilizado, como podemos esperar, até mesmo do que o Caucasiano, e algum macaco tão baixo quanto um babuíno, em vez de como agora entre o negro ou Australiano e o gorila. (DARWIN, [1871] 1889, p.156, t.n.)

Darwin, portanto, não se aproximava tanto da ideia de que os traços físicos, biológicos, explicavam as diferenças mentais (intelectuais e morais) entre as *raças* humanas. Ele se voltou para a cultura e organização social dos seres humanos como prova da adaptabilidade humana, da Seleção Natural. E concluiu que os "civilizados" venceriam a luta pela existência, por serem os mais capazes (moral e intelectualmente). Tal particularidade corresponderia à civilização moderna europeia (SILVA, 2007, p.111).

Dois anos antes da publicação de *The Descent of Man*, o primo de Darwin, o antropólogo Francis Galton (1822 – 1911) publicou *Hereditary Genius* (1869), considerado o texto fundador da

eugenia[10], conceito que só nomeia em *Inquiries Into Human Faculty and its Development*[11] (1883), e significa "bem nascido". Em resumo, Galton (1869) defende que a capacidade mental humana é hereditária e não desenvolvida pela educação: "seria bastante praticável produzir uma raça de homens altamente dotados por casamentos judiciosos durante várias gerações consecutivas" (p.1, t.n.). E com isso, visando um equilíbrio ou aprimoramento genético, se proibia casamentos inter-raciais ou com indivíduos "alcoólatras, epilépticos e alienados". O propósito era o controle dos nascimentos desejados, o controle do futuro, executando a seleção natural darwinista, exterminando as *raças* inferiores, selvagens, em função dos sempre já determinados como vencedores, a *raça caucasiana*. Pois bem, às teorias raciais sobre as diferenças (biológicas e culturais) entre seres humanos desenvolvidas a partir da teoria darwiniana de evolução das espécies dá se o nome de darwinismo social:

> [...] a espécie humana estava composta de diferentes raças que eram biologicamente distintas. Há de se destacar que apesar de um século de esforço científico para identificar estas diferenças, não se encontrou nenhuma desigualdade biológica definível entre os seres humanos. E mais: a ciência genética tem demonstrado claramente que todos os humanos compartilham o mesmo fundo genético. Não obstante, o darwinismo social (nome que se dava a

10 No Brasil, no início do séc. XX, foi fundado o Movimento Eugênico Brasileiro que realizou um grande número de publicações sobre o tema, abordando assuntos como: miscigenação, branqueamento da nação, regeneração racial, seleção de imigrantes brancos, controle da reprodução humana, entre outros.

11 Neste mesmo livro, Galton aborda a questão dos retratos compostos de *tipos raciais* que menciono mais à frente.

> esta aplicação da evolução aos humanos) prosperou durante um século como um meio para buscar explicações racionais para a irracionalidade dos preconceitos raciais. (MIRZOEFF, 2003, p.87, t.n.).

Até este momento, o que fiz foi ler, na companhia de alguns estudiosos contemporâneos, determinados textos que contribuíram para o desenvolvimento da incipiente ciência do homem, ou antropologia, na segunda metade do séc. XIX. Em resumo, posso dizer que entre o biológico e o cultural, a essência e a variação, o estático e o movimento, a determinação espacial e o autodesenvolvimento no tempo, o criacionismo e o historicismo, isto é, com base nos mais diversos argumentos, por vezes contraditórios entre si, seres humanos não-brancos foram inscritos, cientificamente, como racionalmente inferiores em relação aos considerados brancos.

> [...] a ciência da vida passaria a conduzir um programa do conhecimento da existência humana, isto é, a antropologia do século XIX, ou a ciência do homem. Além dos traços externos usados no mapeamento da natureza conduzido pela História Natural, os autoproclamados cientistas do homem desenvolveram suas próprias ferramentas formais, isto é, ferramentas matemáticas como o índice facial para medir corpos humanos, esta que se tornaria a base da descrição e da classificação dos atributos mentais dos homens, tanto morais quanto intelectuais, em uma escala que supostamente registraria o grau de desenvolvimento cultural. (SILVA, 2019, p.41)

A fotografia foi uma dessas ferramentas antropológicas. Doravante, passo a observar os procedimentos fotográficos. Os antropólogos procuraram criar formas cada vez mais padronizadas para confecção de retratos de *tipos*, de modo que fosse possível realizar as comparações e medições físicas a partir das fotografias, com o maior grau de exatidão possível (estética da objetividade). Agassiz nos dá um exemplo ao escrever sobre a Expedição Thayer:

> O método da história natural, a saber: comparar entre si indivíduos de distintos tipos, do mesmo modo que os naturalistas comparam espécimes de distintas espécies. [...] Em todos os retratos, os indivíduos selecionados aparecem em três posições específicas: de frente, de perfil e de costas. [...] Os negros, como os macacos de longos braços, são em geral mais esbeltos, com longas pernas e um corpo comparativamente curto, enquanto os índios têm pernas curtas, braços curtos e corpos largos, com troncos grossos [...]. (AGASSIZ, 1868, *In*: NARANJO, 2006, p.43, t.n.)

Vários outros antropólogos contribuíram para a padronização da representação fotográfica científica de *tipos*. Faço na sequência mais algumas menções. Para Thomas Henry Huxley (1869), deveriam ser feitas fotografias de corpo inteiro e da cabeça, ambos de frente e perfil. O retratado deveria estar nu (*In*. NARANJO, 2006, p.47). Para J.H.Lamprey (1869), o fundo fotográfico deveria ser uma superfície traçada com linhas verticais e horizontais (como um tabuleiro) em que cada quadrado tem uma medida exata. Tal facilitaria posteriormente comparação das medidas corporais entre as imagens dos retratados (*Ibid*. p.50). Gustav Fritsch (1870) destaca que se devem evitar enfoques artísticos, efeitos de iluminação, aberrações da lente, e dar preferência a pontos de vista

frontais (*Ibid.* p.54). Eugène Trutat (1884) destaca a importância da realização de retratos da cabeça e do corpo inteiro, vestimentas, armas, instrumentos e objetos (os indicadores culturais racializados):

> A maioria dos caracteres distintivos das diferentes raças humanas se encontram principalmente na cabeça. Portanto, o antropólogo fotógrafo deverá, sobretudo, realizar retratos. Contudo, não se deve pensar que a representação do corpo inteiro não é útil. Pelo contrário, interessa determinar a proporção que existe entre os membros superiores e inferiores, e sabemos que as raças inferiores diferem totalmente nesse aspecto das demais. Finalmente, não vamos esquecer que esta parte da ciência do homem, a que se dá o nome de etnografia, encontra elementos de grande interesse no estudo dos trajes, armas, instrumentos, moradias..., coisas, todas elas, que tenham importância sobretudo nas raças que são ainda selvagens ou que estão quase próximas do estado primitivo. (TRUAT, 1884, *In*: NARANJO, 2006, p.86)

Ainda sobre Truat, chama a atenção que o antropólogo diz ser "inútil tentar dar a mesma escala a todas as reproduções; bastará com anotar as medidas principais em um caderno" (*ibid*, p.91). Duas questões se apresentam nesse discurso. A primeira é que aponta as "falhas" do suposto realismo fotográfico, incapaz de proporcionar visualmente uma escala exata. A segunda é que essa prática de anotação das medidas do retratado como legenda da fotografia será posteriormente desenvolvida por Bertillon como

retrato falado, na passagem do *tipo racial* para o *tipo criminal* na virada do século (mas isso já é assunto para outro texto).

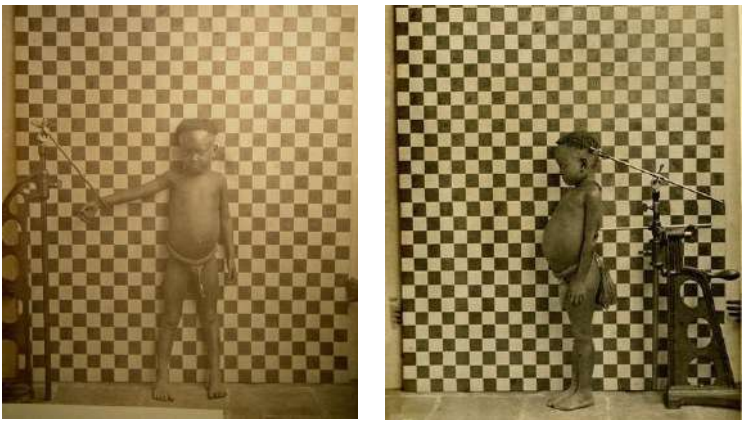


Figura 3 - Maurice Vidal Portman. Female Andamanese - Ilech, girl of the Ta-Yeri tribe; age about six years (1890). Fonte: British Museum (http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/i/49888:49889:49890:49891/)

Francis Galton (1878)[12] propõe realizar retratos compostos, sobrepondo até 8 negativos para chegar ao rosto do *tipo racial* ideal. "À primeira vista, ninguém duvidaria de que correspondem a uma pessoa real e, contudo, como já disse, não é assim: se trata do retrato de um *tipo*, não de um indivíduo" (GALTON, 1878, In. NARANJO, 2006, p.65). Questão retomada pelo antropólogo Arthur Batut (1887) que explica como fazer as sobreposições e conclui: "assim pois, obteremos uma fotografia na qual todos os acidentes que modificam o tipo da raça, na qual todas as notas que marcam a individualidade terão desaparecido e na qual apenas terão permanecido os caracteres misteriosos que formam a unidade da raça". Para ele, a sobreposição de retratos seria um trabalho de

12 O *Coposite Portraits*, texto publicado originalmente em J*ournal Anthropological Institue of Great Britain and Ireland*, vol.8, 1878, 99. 132 -144, foi adaptado como capítulo para o livro *Inquiries Into Human Faculty and its Development* (1883)

análise e síntese fotográfica. O que considero interessante destacar nestas duas falas é a crítica implícita que fazem aos retratos de *tipos* quanto ao alcance de suas finalidades. Ainda que fotógrafos e antropólogos pensem estar fotografando *tipos raciais* ou, como tal, façam suas fotografias circularem nos meios científicos; a própria imagem fotográfica contradiz suas intenções.

Galton informa que o que se vê na fotografia é a imagem de um indivíduo e não um tipo. O sujeito retratado se impõe. O que o fotógrafo de fato documenta é a existência das pessoas que habitavam determinadas regiões do globo em um dado momento. Eles existiram. Mas, o que a imagem fotográfica, da Figura 3 por exemplo, me possibilita ver, pensar e dizer, para além de que a criança retratada existiu? Seguindo os passos de Campt (2012), posso dizer que vejo as escolhas estético-procedimentais que foram feitas. Com base nelas, e alicerçada pelas informações que apresentei anteriormente sobre o contexto de produção desse tipo de imagem, suponho as intenções de seu autor. Mas a fotografia não me mostra apenas as escolhas e intenções do fotógrafo. Me mostra o retratado. A sua presença atesta que estou diante de um encontro entre seres humanos. A imagem fotográfica é produto desse encontro. Que relações éticas regem esse momento? Quais as aspirações, intenções do retratado? Talvez ir embora o mais rápido possível? Afinal, que importância tem essa foto para ele (o retratado)?

Diferentemente das pretensões científicas do séc. XIX, não tenho como responder com "certeza" às questões formuladas acima. O que posso é imaginar politicamente respostas possíveis sobre esse encontro do passado que se mantém até o meu presente. Neste artigo optei por mostrar três imagens fotográficas, a primeira realizada na África do Sul, a segunda no Brasil, e a terceira na Índia. Três regiões distintas do globo, porém vinculadas pelo mesmo procedimento científico/fotográfico, colonizador e globalizante, de produção de seres humanos racializados. Este artigo

é a resposta que consigo por hora encontrar para as questões que a fotografia da Figura 3, a primeira que vi, há alguns anos, acionaram em mim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo das *diferenças raciais*, com base no método comparativo da antropologia, auxiliada pela fotografia, seres humanos não-europeus foram, portanto, determinados em diferentes categorias hierárquicas quanto ao seu grau de humanidade (consciência intelectual e moral), como representantes de *tipos raciais*. E "neste processo, a *branquitude* foi produzida para indicar a forma de consciência capaz de conceber os princípios universais que surgiram no espaço europeu - a única consciência racial capaz de cumprir os projetos materiais e morais da modernidade" (SILVA, 2001, p.431, t.n.).

Como tecnologia simbólica imperial, a fotografia esteve a serviço dessa produção de conhecimento científico, racista e imperialista. Mais especificamente, a serviço da ciência do homem, ou antropologia, contribuindo na produção simbólica de sujeitos racializados, subalternizados, nas regiões do planeta localizadas fora da Europa. Neste artigo procurei apresentar não apenas a tecnologia fotográfica empregada, mas também os principais direcionamentos estéticos elaborados pelos cientistas da ciência do homem para a produção da visualidade de *tipos raciais*.

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Louis. **The Diversity of Origin of the Human Races**. *In*: *Christian Examiner and Religious Miscellany (1844-1857)*: Jul. 1850, p. 110-145. Disponível em: https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101157103-bk. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

AZOULAY, Ariella. ***Historia Potencial y otros ensayos***. Barcelona: Taller de Ediciones Economicas, 2014

CUVIER, Georges. ***The Animal Kingdon Arranged after to its Organization***. London: Wilson Fort, N. Longman e O. Rees, 1854. Disponível em: https://www.biodiversitylibrary.org/item/117542#page/12/mode/1up. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

DARWIN, Charles. ***On the Origins of Specieis***. 6th Edition. ([1859] 1872). Disponível em: http://ecologia.ib.usp.br/ffa/arquivos/abril/darwin.pdf. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

DARWIN, Charles. ***The Descent of a Man*. London**: J. Murray. ([1871] 1889).Disponível em: http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1889_Descent_F969.pdf. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

DIAS, Nélia. **Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques**. *In*: *Romantisme*, nº 84. Le primitif. 1994. pp. 37 - 49. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_84_5950. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

GALTON, Francis. ***Inquiries Into Human Faculty and its Development***. London: Mcmillan, 1883. Disponível em: https://galton.org/books/human-faculty/text/galton-1883-human-faculty-v4.pdf. Acesso em 29 de dezembro de 2020.

HOFSTADTER, Richard. ***Social darwinismo in american thought***. Boston: Beacon Press, 1975.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. ***Retratos de escravizados***

pelo fotógrafo Christiano Junior (1832 – 1902). Brasiliana Fotográfica, 2019. Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=photographias-de-costumes-brazileiros. Acesso em 23 de dezembro de 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. ***The right to look: a counterhistory of visuality***. Durhan &London: Duke University Press, 2011.

_____. ***Uma introdución a la cultura visual***. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

NARANJO, Juan. **Fotografía, antropologia y colonialismo**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.

POOLE, Deborah. *Visión, raza y modernidade: uma economia visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

RATTES, Cecília L. Oliveira Lima. ***Retratos do outro: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil*** *(1865 – 1877)*. Dissertação (mestrado) em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8R9MKN. Acesso em 23 de dezembro de 2020.

ROUILLÉ, André. ***A fotografia: entre documento e arte contemporânea***. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2009.

SCHWARCZ. Lilian. ***O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930.*** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Denise Ferreira da. ***A dívida impagável***. São Paulo: Edição do autor, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41374536/a_divida_impagavel. Acesso em 25 de outubro de 2020.

_____. ***Toward a global idea of race***. London; Minneapolis: University of Minesot Press, 2007.

_____. ***Towards a Critique of the Socio-logos of Justice: The Analytics of Raciality and the Production of Universality***. Social

Identities, v. 7, nº 3, pp. 421 – 454, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/8409487/Toward_a_Critique_of_the_Socio_Logos_of_Justice_The_Analytics_of_Raciality_and_the_Production_of_Universality. Acesso em 23 de dezembro de 2020.

O OLHAR DE FOTÓGRAFAS SOBRE A MULHER NA COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES

Por
Pastênope Maira Campos
Maria Carolina Rodrigues
Rodrigo de Oliveira Aureliano
Teresa Alexandrina Motta
Albenise de Oliveira Lima

INTRODUÇÃO

O início da história da fotografia no Brasil é entrelaçado com as faces de famílias das classes sociais dominantes, de base escravista, e de grupos sociais a ela associados. Portanto, a forma como a sociedade era retratada nas fotografias revela um contexto socioeconômico da época. No que diz respeito à representação feminina, os registros pioneiros externalizam o olhar masculino, produzindo diferenças e a invisibilidade da mulher com a definição do seu papel social voltado à procriação e maternidade. Mas, nem todas as mulheres renunciavam à sua liberdade para seguir os preceitos da sociedade naquela época. Essas mulheres foram consideradas loucas ou bruxas, mas hoje são vistas como mulheres à frente do seu tempo. São mulheres de todos os tipos, de todas as classes, de todas as cores que contribuíram, de um jeito ou de outro, com a construção da história do Brasil que vivemos hoje.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada no decorrer da disciplina de Pesquisa em Psicologia II. O tema surgiu em razão de as fotografias possibilitarem a compreensão das relações sociais nelas representadas, em especial, os retratos de família da Coleção Francisco Rodrigues. Assim, fomos inspirados a pesquisar a temática sobre o "lugar da mulher" na sociedade do século XIX até às primeiras décadas do século XX, atrelado à importância da preservação da nossa história, que se mantém viva, por meio da conservação de uma das mais importantes coleções fotográficas pertencentes à Fundação Joaquim Nabuco, sediada em Recife - PE.

MÉTODO

A pesquisa qualitativa busca reconhecer e analisar diferentes teorias e reflexões de pesquisadores, utilizando uma variedade de métodos e de abordagens no desenvolvimento do estudo (FLICK, 2004). Nesse sentido, a pesquisa de natureza qualitativa, exploratória e descritiva mostrou-se como a mais adequada ao nosso objeto de pesquisa. Dessa forma, foi possível explorar as fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, a partir do olhar das participantes e de como elas foram afetadas pela observação dos retratos. Participaram desta pesquisa profissionais do sexo feminino que trabalham com fotografia, selecionadas pelo método de amostragem proposital proposto por Turato (2003, p. 357), no qual os pesquisadores escolhem os participantes da pesquisa de acordo com os objetivos traçados, "ficando livre para escolher entre aquelas cujas características pessoais (dados de identificação biopsicossocial) possam, em sua visão enquanto pesquisador, trazer informações substanciosas sobre o assunto em pauta". Assim, trabalhamos com 5 (cinco) fotógrafas, convidadas por meio da técnica "bola de neve", utilizada quando os participantes da pesquisa são de difícil acesso, tendo como base as

suas redes sociais.

Com o intuito de produzir um estímulo visual às entrevistadas, apresentou-se um conjunto de fotografias selecionadas a partir do acervo digital da Coleção Francisco Rodrigues, disponibilizado ao domínio público, contemplando os processos pioneiros da fotografia em suas diferentes técnicas da imagem, produzidas entre os anos 1840 e 1920. O acervo é composto por 79 álbuns e dezenas de estojos e placas com daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos, por meio dos quais é possível acompanhar a evolução dos processos e das técnicas fotográficas ao longo de um século. Da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920, selecionou-se 15 (quinze) fotografias de mulheres, em variados contextos, por acreditarmos que poderiam produzir um maior impacto e a consequente análise por parte das fotógrafas.

Além das fotografias, utilizamos a entrevista para investigar a construção de um novo olhar fotográfico em relação às mulheres retratadas no recorte selecionado. Optamos, portanto, por utilizar a entrevista narrativa proposta por Jovchelovitch e Bauer (2015), por ser o mais adequado para compreender a experiência humana nas suas mais variadas expressões. Trata-se de uma forma de entrevista não estruturada, capaz de acessar com profundidade a experiência das fotógrafas selecionadas.

A entrevista narrativa requer tempo e ampla compreensão da temática investigada, de modo que seja possível formular uma questão disparadora capaz de dar sustentação a toda a narrativa para que as lacunas sobre o assunto sejam preenchidas. Como o nosso objetivo era investigar o olhar fotográfico feminino sobre as mulheres retratadas na Coleção de Francisco Rodrigues, partimos da seguinte questão: "Observando o conjunto de imagens, a partir do seu olhar de mulher e profissional da fotografia, como você observa o lugar das mulheres retratadas nessas fotografias?"

A fotografia enquanto documento histórico, possibilitou compreender os contextos sociais, econômicos, culturais e antropológicos sedimentados em quase um século (1840-1920) da história

da fotografia no Brasil, a partir do retrato de mulheres da Coleção Francisco Rodrigues. O repertório das imagens, sob a ótica dos fotógrafos estrangeiros, somado às narrativas trazidas pelas fotógrafas participantes da investigação, construíram os alicerces para a compreensão do lugar da mulher nessa sociedade patriarcal.

Por utilizarmos a técnica de amostragem bola de neve, entrevistamos as participantes individualmente e de forma remota, após a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Em cada uma das entrevistas estavam presentes dois pesquisadores, os quais fizeram sua apresentação, expuseram os objetivos da pesquisa, esclareceram as dúvidas e seguiram todos os procedimentos referentes à modalidade da entrevista escolhida, exibindo as fotografias e lançando a questão disparadora.

ANÁLISE DE RESULTADOS

Nesta pesquisa, buscamos provocar reflexões sobre a representação da mulher na fotografia, diante da sua importância para a construção social da mulher. Assim, as entrevistadas tinham em comum a profissão de fotógrafa e foram provenientes de distintos contextos sociodemográficos. Embora tais contextos pudessem influenciar na análise das fotografias selecionadas, não nos pareceu interferir nos objetivos da pesquisa.

Buscamos também analisar a construção de novos olhares sobre esse lugar, a partir do olhar de fotógrafas da atualidade. As imagens foram o estímulo autogerador para as narrativas apresentadas, causando impacto e levando as fotógrafas a se posicionarem a respeito do que lhes foi apresentado. Em uma experiência de encontro do passado com o presente, as fotógrafas viram-se envolvidas com as mulheres retratadas no recorte apresentado, bem como trouxeram em suas narrativas as percepções do lugar que se espera que a mulher ocupe.

Por se tratar de um trabalho que envolve mulheres e fotografias, para resguardar o anonimato das entrevistadas, optamos por usar nomes de flores e máquinas fotográficas, que funcionaram como nome e sobrenome, respectivamente.

Com base nas narrativas apresentadas e utilizando a técnica de análise de conteúdo temática apresentada por Minayo (2002), foi possível estabelecer as seguintes categorias: "A força do patriarcado: os diversos olhares sobre o retrato de mulher"; "Mudança do papel social da mulher: um caminho (ainda) a ser percorrido"; e "Preservar é preciso: a importância e influência da memória histórica".

A FORÇA DO PATRIARCADO: OS DIVERSOS OLHARES SOBRE O RETRATO DE MULHER

Quando se busca analisar o papel da mulher na sociedade a partir de fotografias históricas, é inevitável que os conceitos presentes na contemporaneidade influenciem a forma como se é afetado pelo retrato. Ao observar as imagens, as fotógrafas foram chamadas à inquietude do lugar da mulher na sociedade e externalizaram, por meio de suas próprias vivências, a construção de sua visão sobre o feminino.

A fotografia é um documento histórico que revela muito sobre a sociedade e a época retratada. As narrativas apresentadas pelas fotógrafas evidenciaram a percepção de uma grande influência do machismo não só sobre o comportamento da mulher, mas também sobre o modo como as fotografias eram produzidas. Vejamos alguns exemplos do que foi constatado:

"E a mulher assim, na fotografia, é um contexto bem machista nas fotos. Onde o homem estava sempre sentado e as mulheres sempre em pé com a ideia de submissão, servidão. [...] Nas fotografias antigas sempre tem isso, não é? Homens sempre sentado

naquela postura, de ombros retos, como se fosse autoridade, e a mulher sempre em pé, sorrindo" (Lisanto Canon).

Percebe-se que a representação da mulher, não só nas fotografias, mas também na sociedade, sempre foi feita sob o olhar e pelos ideais masculinos e baseada em estereótipos sustentados pela religião e pela política, os quais fundamentaram, por muito tempo, a visão da mulher como submissa, restrita à esfera privada e cujo papel era direcionado à maternidade e à manutenção da família. As falas seguintes reforçam essa afirmação:

"Total submissão. Nas fotos retratadas, em sua grande maioria, são submissas. São praticamente expostas ali como objeto e sempre por trás, ao lado poucas vezes, mas sempre um pouco retraídas para o homem estar como senhor, lá" (Amarílis Kodak).

O comportamento mais contido era próprio da mulher da elite, que seguia o padrão estabelecido e detinha recursos para ser fotografada. Por isso, é muito comum em fotografias históricas, como as da Coleção Francisco Rodrigues, as mulheres serem retratadas junto a seus filhos, a seus maridos ou junto à família. Essa pouca mobilidade nas fotografias também foi verificada pelas fotógrafas entrevistadas, ao observarem que a mulher tinha um lugar específico na sociedade, quase como um objeto:

"A mulher era colocada num local específico, né? Existia fora da imagem, vamos dizer assim, um controle social do Estado, da Igreja, da família, dos homens, de tudo... E as fotografias, elas refletem isso" (Hortênsia Sony).

Desde a colonização do Brasil, as mulheres brasileiras possuíam várias funções, inclusive de liderança, mas a influência da Igreja as tornou "temidas como representantes de Satã e foram reduzidas a objetos de domínio e submissão por receberem um conceito de 'não-função', [...] marginalizada e até aniquilada" (SILVA *et al.*, 2005). Contudo, existiam aquelas que não se permitiam ser controladas e prezavam pela sua autonomia; eram exceção à regra, as transgressoras. Elas sempre estiveram presentes tanto na his-

tória do Brasil quanto na história da fotografia, mas a visibilidade necessária lhes era negada. O mesmo ocorre nas fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, uma vez que existe a prevalência de fotografias de mulheres mais contidas. Tal como foi observado:

"No início da história da fotografia, poucas mulheres fotografavam, né? Acho que a Julia Cameron era uma das primeiras, né, que a gente tem aí... E era algo muito difícil, desde ter o próprio equipamento, que era pesadíssimo e, de uma certa forma, já tolhia a mulher nessa tarefa. Então, todas elas foram vistas a partir do ponto de vista de um homem. Mas achei a primeira [a mulher vestida de homem] extremamente ousada. Achei bem interessante, bem ousada, a mulher dona de si, empoderada, numa época em que as mulheres não poderiam, e que eram subjugadas: era a mãe, era a mulher, era a ama, pelo menos foram essas mulheres que nós vimos nestas fotos" (Camélia Polaroid).

"Duas fotos somente, pelo que eu me lembro, em que a mulher está numa situação mais, vamos dizer assim, uma... vestida, vamos dizer, de uma forma pra época, masculina, né? Fumando... E outra que tá numa rede, que tem umas garrafas assim, de alguma bebida, alguma coisa, né? Mas que possa sugerir alguma proximidade, vamos dizer assim, com esse mundo um pouco lúdico, de prazer que, na época, era um mundo, vamos dizer assim, estritamente do status quo masculino, não é?" (Hortênsia Sony).

Muitas vezes, a mulher para ser quem ela gostaria, tinha que se travestir ou parecer com um homem, reforçando o poder e a estrutura patriarcal. Quando não, elas se valiam das imposições sociais para poder fazer às escondidas o que desejavam, a exemplo de Pagu (Patrícia Galvão) que, diante do descontentamento da sua família sobre o seu comportamento rebelde, casou-se apenas para sair de casa: "Tratava-se de faz de conta para que Pagu tivesse liberdade e pudesse fazer o que quisesse de sua vida" (REZZUTTI, 2018, p. 276). Uma das entrevistadas traz em sua narrativa um posicionamento nesse sentido:

"Até a mulher, ela tem uma posição, vamos dizer, naquele caso lá, das fotos lá atrás, que ela tá fumando, né? Até pra ela ter, pra ela se mostrar um pouco ela tinha que se assemelhar ao homem. Então, eu acho que a mulher, ela precisa também, né, ela não precisa ser igual ao homem! Ela precisa ser igual a ela!" (Hortência Sony).

Mulheres donas de si sempre existiram na história do Brasil, mas por terem sido encobertas em detrimento de uma padronização e controle do corpo feminino, existe o desejo de que a história fosse contada de modo diferente:

"Eu acho que é uma ousadia pra uma mulher conseguir, sem ter um homem ao lado na fotografia. Então, é o que a gente gostaria que a mulher fosse sempre, né? Que na história, tivesse sido mostrado muito desse tipo de comportamento, não aquela... subjugada, ao lado do marido, servindo, obedecendo, abaixando a cabeça" (Camélia Polaroid).

Rezzutti (2018, p. 259) afirma que "a mulher para existir na história tem de sofrer, tem de escandalizar ou tem de transgredir [...] tem de romper os limites impostos e determinados pelos homens", caso contrário, consideramos que ficam restritas, quando muito, à história da família. Por esse motivo, ao ser protagonista da sua vida, a mulher, mesmo que lhe digam o contrário, está fazendo história, perpetuando o legado de Anita Garibaldi, Clara Camarão e Pagu.

Além das mulheres da elite e das transgressoras, são evidentes as diferenças de representação das mulheres negras no Brasil Colonial. O contexto escravista chamou muito a atenção das fotógrafas que, diante de suas experiências de vida, se sentiram afetadas pelas fotografias:

"Eu acho que o que mais me doeu foi o contexto escravista mesmo, sabe? Obviamente que, em meio a uma dor [a dor da opressão], não tem quem sofre mais ou sofre menos, mas sofremos de formas diferentes, mas as fotos das escravas, assim principalmen-

te a quem tem um menino do lado dela, me dói bastante" (Lisanto Canon).

Mesmo havendo uma certa "semelhança" entre mulheres brancas e negras diante da opressão vivida na sociedade machista do Brasil Colonial, a opressão vivida pelas escravas é duplamente pesada: além do machismo, sofrem também pelo racismo. Elas foram forçadas a abandonar suas terras, sua cultura e hábitos, para serem submetidas às atrocidades da escravidão, perdendo a liberdade, seu nome natural (africano) e os laços com sua família (deixada no continente africano). No Brasil, elas foram designadas não só para o trabalho na lavoura (*plantation*), mas também cumpriam o papel de companheiras, cozinheiras das "sinhás" e de amas de leite das crianças da elite. Esse contexto também foi observado pelas fotógrafas: "A ama de leite, que é uma cultura muito forte que tinha, né, dos senhores que pegavam as suas empregadas para amamentar os seus filhos, alimentá-los" (Amarílis Kodak).

As pessoas negras não tinham recursos para serem fotografadas. No período escravista, eram forçadas a trabalhar em troca de comida e de lugar para dormir. Quando fotografadas, ocorria como um acidente (no fundo de uma fotografia) ou no desempenho de sua função de cuidado da criança que lhe foi designada, como escrava e ama de leite.

"E a foto dos homens lá tudo arrumado, em duas fileiras e tal, lá atrás na janela, provavelmente, era uma ama, né? Tá lá com a criancinha, observando aqueles homens todos ali enquanto tiravam fotografia" (Camélia Polaroid).

"Aquela mulher que estava na janela, parece uma pessoa negra também, né? Então, é esse lugar assim, lá dentro né? com a criança... O seu lugar é esse, certo?" (Hortênsia Sony).

Fotografar os seus escravos domésticos parecia ser uma espécie de demonstração de riqueza, devido ao alto valor do processo fotográfico da época. Ainda que junto às crianças, as fotografias das amas passam a ideia de muito sofrimento e de que estão ali apenas

como um troféu, como dito por Lisanto Canon abaixo:

"Fotografar os empregados era muito a ideia de riqueza, de grandeza, então era uma exibição como se fosse um de seus animais… olha aqui o meu cavalo, lindo e maravilhoso. Tinha bem este contexto histórico e escravista, então deu um nó na garganta, as fotos" (Lisanto Canon).

Ao participar dos ambientes sociais dos seus senhores, os escravos eram forçados a se portarem de forma semelhante a eles: os acessórios, as roupas e os penteados denotam uma tentativa de se "igualar" ao padrão estabelecido na sociedade colonial açucareira. Mesmo diante dessa similaridade, existia uma clara diferenciação na maneira como eram retratadas as mulheres negras: o ambiente em que a mulher negra era fotografada não era produzido, ou seja, não existiam as mesmas condições no que diz respeito ao cenário. As fotografias dessas mulheres possuíam poucos elementos quando comparadas às fotografias das mulheres brancas e, por isso, não chamavam a atenção daqueles que a observavam. Como diz uma das entrevistadas: "[...] Nas fotografias das mulheres negras não tinha tanta beleza... Ou então, não tinha tantos elementos bonitos para fotografia, assim, sair encantadora" (Girassol Nikon).

Essa constatação confirma que a opressão sofrida pela mulher negra era, e ainda é, de uma ordem diferente da mulher branca, pois, além do machismo, existia o racismo ao ser fotografada: a mulher negra mesmo sendo detentora de uma beleza exuberante, não poderia chamar atenção; sem qualquer adereço nas vestimentas e no ambiente. Ela era retratada em sua simplicidade, pertencente a uma classe inferior à de seus senhores, cristalizando o discurso eurocêntrico das representações visuais sobre as mulheres negras.

MUDANÇA DO PAPEL SOCIAL DA MULHER: UM CAMINHO (AINDA) A SER PERCORRIDO

O papel social da mulher no Brasil e no mundo foi construído com base em ideais religiosos e machistas; tinham sua sexualidade controlada e eram reduzidas ao papel de cuidado da família. Ocupavam, portanto, um lugar inexpressivo na sociedade, sendo vistas como acessórios, objetos a serem utilizados pelo sistema patriarcal, como é perceptível na maioria dos retratos do recorte utilizado na pesquisa. O retrato, portanto, opera como "um artefato de submissão do sujeito histórico às normas e valores morais de sua época" (MAUD, 2015, p. 3).

Desde a época da colônia, a posição da mulher na sociedade mudou bastante e continua mudando. Contudo, observa-se que alguns valores daquele período ainda perduram:

"Um contexto bem antigo que, obviamente, estamos bem distantes na atualidade, deste processo mas ao mesmo tempo bem perto. E houve uns avanços, mas quantas vezes a gente é visto ali naquela foto. [...] a mulher pode não estar mais em pé, mas sentada com o seu marido, mas a autoridade ainda vem do homem sobre ela, sobre a ideia de ser serva, e ainda lembra de um tempo também onde as mulheres ainda chamavam seus maridos de senhor" (Lisanto Canon).

De fato, até hoje algumas fotografias e contextos familiares revelam a perpetuação de valores antiquados, de submissão da mulher aos desejos do marido. Mas sabe-se que, mesmo diante da opressão vivida, muitas mulheres souberam ousar para promover a sua autonomia. As fotógrafas entrevistadas destacam que, apesar de não serem suficientes, mudanças aconteceram e contribuíram para o reconhecimento da importância do respeito às mulheres e, por isso, a mudança deve ser crescente.

"É relativa esta mudança. Há uma mudança, obviamente, que nós mulheres hoje somos 'escutadas'. Talvez mais escutadas que

nessa época, talvez eu possa ousar em dizer isso, mas ainda existe um retrocesso. Vamos dizer um contexto maquiado. Muita gente acha que não vive, mas vive" (Lisanto Canon).

"Houve sim e ela é crescente, né? É uma mudança que nós vemos crescente porque ainda temos muito o que conseguir ainda e, sinceramente, espero que a fotografia acompanhe muito isso ainda, porque o avanço é incrível! E quando vemos pouco após essa época, nós vemos realmente uma grande diferença no padrão feminino, sendo retratado. E ele perpetua, ele muda, ele vem mudando, crescendo. E eu acho isso muito importante no posicionamento feminino" (Amarilis Kodak).

Desde a Revolução Francesa, as mulheres vêm conquistando, aos poucos, sua equidade em relação ao homem e sua liberdade em diversas áreas, e mostrando que elas não são meras coadjuvantes na produção da história, mas grandes agentes de mudança. A fotografia, como retrato da sociedade, acompanha esse processo de conquista, não obstante ainda exista muito a ser conquistado:

"Vocês já sabem a própria história da mulher. [...] Então, a mulher para votar, no início, tinha que ter autorização do homem. Então, é uma conquista diária, né, que ainda tem muita estrada pela frente, né? Ainda vivemos numa sociedade muito machista. E, naquela época, no período que vocês apresentaram, nem se fala" (Camélia Polaroid).

"Quando a gente vê a fotografia assim, você percebe a importância de uma fotografia na nossa sociedade, histórica, né? [...] Nós vemos a nossa história, percebemos, nitidamente, as mudanças que nós sentimos através dessa foto, principalmente da forma da mulher. É até uma evolução, né, da nossa liberdade, de roupa, [..] Você já vê ali uma liberdade da mulher, numa fotografia. Já mais empoderada, uma mulher mais sendo ela, conquistando suas liberdades e isso é muito bom. Incrível de se ver!" (Amarílis Kodak).

Frente às mudanças de comportamento e conquistas dos direitos das mulheres, as formas como elas são representadas também

tendem a se modificar. Quando comparadas às fotografias contemporâneas, nitidamente, se visualiza uma evolução no retrato da mulher, como demonstram as falas das entrevistadas:

"Eu acho uma diferença muito grande é a liberdade tanto de expressão, das mulheres se expressarem, de se posicionarem, de se vestirem diferente. [...] Com o passar do tempo, você vai percebendo a personalidade da mulher em cada foto, você vai percebendo que ela vai mostrando como ela é, vai sendo retratada de modo diferente, de uma forma mais pessoal, que antigamente você não tinha." (Amarílis Kodak).

"E eu acho que, hoje, a gente tem um pouco mais de autonomia, talvez. Naquela época, talvez, as mulheres não pudessem ter autonomia de dizer: 'não, eu quero ser fotografada desse jeito.' Inclusive, hoje, a gente vê muita selfie, muita coisa... São as próprias mulheres que se fotografam, não é?" (Hortência Sony).

Desde que as mulheres conquistaram o direito sobre os seus corpos e sua sexualidade, a partir da pílula anticoncepcional, elas adquiriram mais liberdade para ir e vir, para entrar no mercado de trabalho, para decidir quando, e se desejam, constituir uma família. Essa maior autonomia possibilitou a inserção da mulher no mundo da fotografia, passando elas mesmas a se representar, mesmo que a duras penas e à custa de muita sobrecarga de responsabilidades:

"Nós, mulheres, estamos tentando, vamos dizer assim, mudar a forma que nos olhavam, né? Eu acho que existe um desejo, hoje, NOSSO de nos representar, não é? Principalmente. Não só o olhar masculino sobre nós, né? Mas de nós próprias nos representarmos, né? Inclusive tem muitas pessoas, hoje, que fazem trabalhos com autorretrato, né? Se auto representar como uma forma, justamente, de tirar esse, vamos dizer assim, esse controle do olhar do outro, né, principalmente, do olhar masculino." (Hortência Sony).

Mesmo diante desse movimento de mudança da representação

da mulher na fotografia contemporânea, não só a partir daquelas que são fotografadas, mas também daquelas que estão por trás das lentes, o machismo estrutural ainda interfere na forma como as mulheres se veem e como desejam ser retratadas.

"Então, na verdade, a questão da representação, não é só pelo olhar do fotógrafo... É como as próprias mulheres, elas se veem. Então, isso, eu acho que a gente tem uma longa [estrada], ainda, para mudar isso, pelo menos pra o que a gente deseja chegar um pouquinho perto. [...] Então, é uma mudança de representatividade não só de quem olha, mas da gente próprio com a gente mesmo, não é? Como a gente quer ser representada, também. Eu lanço essas duas perguntas a vocês... Não é só quem representa a gente, é como a gente, também, quer ser representado." (Hortênsia Sony).

A compreensão e a representação da mulher como submissa foi orquestrada ao longo dos séculos para atender aos interesses masculinos, na busca pela manutenção do poder, dentro de uma estrutura social machista. Em um sistema impregnado por preceitos machistas e ainda ligado fortemente ao patriarcado, apesar de passar uma falsa ideia de igualdade, ainda restringe o acesso da mulher a alguns espaços, como o da política, considerado (e de fato é) um ambiente muito hostil à sua presença.

Romper com esses valores requer um enorme esforço das mulheres, assim como lidar com o tempo para que as mudanças sejam assimiladas em busca desse ideal de equidade e emancipação. Cruz (2013, p. 12) afirma que, mesmo sofrendo fortes pressões, a mulher soube "aproveitar as brechas oferecidas pelo sistema social e buscar seu próprio posicionamento, mesmo nas sociedades mais machistas". São conquistas diárias que, pouco a pouco, vão deixando exemplos de persistência de um movimento constante de mudança.

PRESERVAR É PRECISO: A IMPORTÂNCIA E INFLUÊNCIA DA MEMÓRIA HISTÓRICA

A Coleção Francisco Rodrigues e tantas outras raras e importantes coleções fotográficas se originaram a partir da obstinação de muitos colecionadores em reunir e preservar o que, na maioria das vezes, é descartado por gerações. Francisco Rodrigues argumentava com amigos e conhecidos para obter os retratos que viriam compor sua coleção: "Eles (os retratos) estão dispersos [...] ameaçados de serem esquecidos, abandonados pela gente mais nova que não lhes dá valor [...] Reunidos, vão contar muito melhor uma história" (OURIQUES; PEREGRINO, 1983, s.p).

Vale salientar que o acesso a essas coleções, antes restrito aos seus proprietários, passa a ser institucional, constituindo-se em uma fonte histórica de informação, cabendo à instituição responsável por sua guarda, a preservação, o acesso e a disponibilização ao público. O compromisso com a memória é essencial para que a nossa história não se apague antes que a sociedade tome conhecimento do seu conteúdo, passando a gerar novos conhecimentos. A fala da nossa entrevistada, Lisanto Canon, confirma a importância da preservação dessas fotografias: "Sem dúvida, a fotografia tem este poder de preservar e de guardar e não deixar a gente se esquecer da onde a gente veio. O que aconteceu de fato para a gente ser mulheres e homens hoje".

Sensibilizada com o conjunto de retratos apresentados na introdução da entrevista, Camélia Polaroid, uma das entrevistadas, assinala a representatividade simbólica da Coleção Francisco Rodrigues, a partir de memórias que se cruzam, como sendo uma das fontes para o entendimento da trajetória histórica e social da mulher:

"Entender como foi o passado, até pra gente, não só entender o passado, entender o presente e construir um futuro melhor. Então, acho que essa Coleção é indiscutível, o valor dela. Quantas

pessoas já escreveram artigos sobre a coleção de Francisco Rodrigues? Eu acho que é um material riquíssimo, a partir desses estudos é que a gente possa, realmente, traçar uma perspectiva diferente pra história da mulher" (Camélia Polaroid).

Sendo assim, a fotografia, por sua função documental, é um importante dispositivo para compreender o lugar da mulher nessa sociedade patriarcal. A imagem que se cristaliza em gestos e posturas, aparentemente despropositadas e, apesar da sutileza, retrata e documenta para a posteridade a imagem da mulher, não importando a condição do seu lugar: "Eu concordo que qualquer fotografia é bom se preservar. É um momento congelado ali, para sempre. [...] Então, eu acho que qualquer fotografia precisa se preservar" (Girassol Nikon).

A preservação de fotografias, sejam elas de quaisquer épocas, permite que a sociedade nelas retratadas possam ser analisadas, repensadas e reinterpretadas. Nesse sentido, Kossoy (2009, p. 130) entende que o "espaço cênico e os personagens, paralisados em um dado momento de sua existência pelo registro fotográfico, permitirão sempre diferentes montagens e interpretações: múltiplas realidades". A fala a seguir confirma esse entendimento:

"A partir do momento que a gente vê, não é? Tem a possibilidade de ver, através de imagens como a mulher era representada, a gente pode, a partir daí, pensar, refletir, né, e desejar mudar ou não, né? Aí, vai depender da pessoa, mas eu acho que é importante, né, que seja mostrado, que as pessoas tenham acesso a isso pra elas, inclusive, poderem pensar sobre isso" (Hortênsia Sony).

Portanto, a partir da preservação e da exposição de fotografias históricas, é possível emergir memórias. É por meio da proteção do documento fotográfico que é possível observar as modificações evidenciadas pela cultura e no desenvolvimento de uma sociedade. Como observado por Amarílis Kodak, uma das fotógrafas entrevistadas: "As fotografias como vão acompanhando a cultura do tempo, a formação da nossa sociedade, [...] aí, daí, você

vai evoluindo, como a nossa sociedade, aí, a cultura vai evoluindo".

Preservar fotografias é, portanto, proteger a memória familiar, afetiva, histórica; é trazer ao presente momentos do passado; é levar ao futuro exemplos e experiências do que deu certo e do que não deu; é incitar a reflexão, o diálogo e o pensamento do que pode ser feito para que tenhamos um futuro melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolver da pesquisa, sentimos a necessidade de explicar como a mulher pode ser compreendida a partir das exigências sociais e contextos culturais. Captou-se como a família da época exigia um papel social específico e, de certa forma, inflexível da mulher, mãe, esposa e responsável pelas rotinas da casa. No caso das fotografias, a expressão assumida pela mulher do seu papel social possibilitou a reflexão das entrevistadas sobre a possibilidade de construção de um novo padrão de olhar fotográfico para essas mulheres.

Percebemos que diversos atravessamentos constituem a mulher contemporânea. O olhar, as falas e as reflexões das fotógrafas produziram diferentes sentimentos, tais como o de estarem inseridas em uma sociedade machista, que pratica o racismo de forma discriminatória.

A pesquisa se propôs a dar voz a essas mulheres, a partir de sua subjetividade, por meio das fotógrafas. Quando foram questionadas sobre as fotografias, ouvimos delas um coro que expressou a emoção em não querem repetir o modo de ser vivido pelas mulheres retratadas no passado, pela não aceitação e necessidade de transformação de um pensamento contemporâneo, que busca uma identidade social além do que historicamente foi permitida pela sociedade patriarcal.

Foi possível perceber, por intermédio do olhar das fotógrafas, que o modo de pensar na atualidade sofre múltiplos atravessamentos sociais e culturais, que vão além de uma simples *selfie*, ou autorretrato. Uma imposição cultural e social imprime uma performance que extrapola as fotografias e que é combatida enfaticamente pelas mulheres contemporâneas. A obrigação de ocupar espaços e representar papéis não mais se impõem às mulheres. Elas falam, cantam, gritam e, também, retratam seus desejos, anseios, modos de ser, sentir e existir.

A partir das narrativas que se apresentaram percebemos que, diante da importância do tema, as fotógrafas entrevistadas se sentiram pertencentes a ele e concordaram sobre o quão desafiador é promover a mudança cultural e social nas relações em que estão inseridas e, em diferentes momentos, nomearam este desafio como suas lutas pessoais. Ressaltaram, ainda, sobre a importância de se preservar um acervo fotográfico como o que compõe a Coleção Francisco Rodrigues, como forma de se refletir sobre o processo sociocultural brasileiro e sobre o que ainda pode/deve ser feito em busca de uma sociedade "ideal".

Por fim, cabe ressaltar que, por se tratar de uma pesquisa qualitativa, o tema não foi esgotado. Pelo contrário, no decorrer do seu desenvolvimento, uma série de reflexões e possibilidades emergiram. Ressaltamos, portanto, a urgência em se debater e promover as questões de gênero, raça, papel social e cultural da mulher, bem como a importância da preservação da memória de uma sociedade seja por meio da fotografia, seja por outros meios, tais como a escrita.

REFERÊNCIAS

CRUZ, V. de O. Feminino: a construção histórica do papel social da mulher. **Anais...** XXVII Simpósio Nacional de História. Natal:

Anpuh Nacional, 2013. Disponível em: https://cutt.ly/3hWsAjm. Acesso em: 20 nov. 2020.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M.W. Entrevista Narrativa. *In*: BAUER, M.W.; GASKEL, G. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som:** um manual prático. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MAUAD, A. M. Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920). **Artelogie**, [S.L.], n. 7, p. 1-26, 15 abr. 2015. Disponível em: https://journals.openedition.org/artelogie/1119. Acesso em: 5 jun. 2021.

MINAYO, M. C. de S (org.). **Pesquisa Social:** teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

OURIQUES, E.; PEREGRINO, N. F. Apresentação. *In*: LEON, F. P. de.; FREYRE, G.; VASQUEZ, P. K. **O Retrato Brasileiro**: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840 - 1920. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983. s.p.

REZZUTTI, P. **Mulheres do Brasil**: a história não contada. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

SILVA, G. C. C. da. *et al.* A mulher e sua posição na sociedade: da antiguidade aos dias atuais. **Rev. SBPH**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 65-76, dez. 2005. Disponível em: https://cutt.ly/bnjcAOG. Acesso em: 25 nov. 2020.

TURATO, E. R. **Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

ANEXO - RECORTE DA COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES PERTENCENTE AO ACERVO DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

Imagem 1. FR_00155. Autor: Oliveira & Tondella. Photographia Popular. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 1. FR_00155. Autor: Oliveira & Tondella. Photographia Popular. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 3. FR_00189. Autor: Anônimo. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 4. FR_00281. Autor: Anônimo. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 5. FR_01795. Autor: F. Villela. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 6. FR_01864. Autor: A. Ducasble. Phot. Parisienne. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 7. FR_02769. Autor: Constantino Barza. Photographia Allemã. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 8. FR_02943. Artista: Photographie Dês Grands Magasins du Louvre. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 9. FR_02992. Artista: A. Ducasble. Phot. Parisienne. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 10. FR_03203. Autor: José Vollsack – J. V.. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 11. FR_05252. Autor: Alberto Henschel & Cº. Photographia Allemã. A'cervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 12. FR_05369. Autor: Borges de Mello. Photographia Modelo. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 13. FR_13125. Autor: Monteiro & Cia. Photografia Chic. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Imagem 14. FR_06107. Autor: Bruno Bougard. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

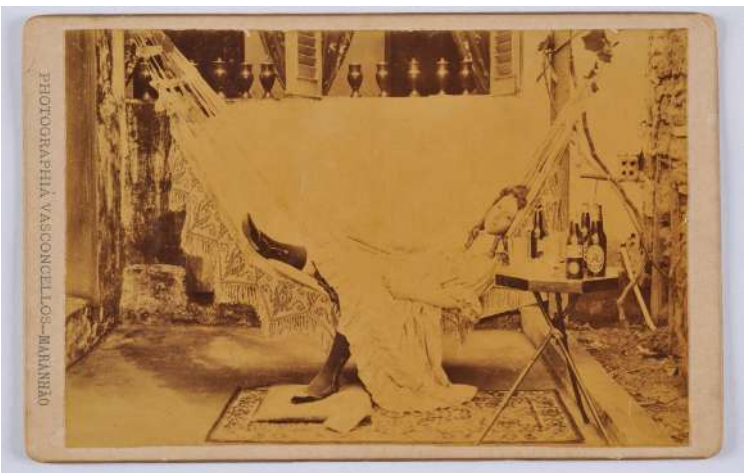


Imagem 15. FR_09691. Autor: Photographia Vasconcellos. Acervo: Fundação Joaquim Nabuco

Os ensaios em imagens e as narrativas verbo-visuais

O VISÍVEL MUNDO DO INVISIVEL

Por Andreza Magalhães e Flávio Costa

Desde sempre a sociedade capitalista normaliza a relação do opressor e do oprimido, e causa em cada indivíduo que exerce seu papel o estandarte real de merecimento. Como se cada atividade desempenhada já estivesse incumbida da não valorização ou até fadada ao insucesso.

O que correlaciona-se diretamente ao pertencimento ou não do filtro das retinas daqueles que olham. Determinando a qual esfera da sombra cada indivíduo deve ser preenchido. Onde você se identifica, o que você vê, de onde você vê ou é visto, depende onde você está.

A invisibilidade social é uma expressão intrínseca na construção da história da violência imperial, onde a humilhação social e reificação está associada a relação do poder, do ter, do definir e controle o direito o existir como um ser humano.

Podemos exemplificar várias violências dessa natureza, como a escravidão quando indivíduos africanos eram forçosamente transportados para outros países, ou mesmo no caso também dos chineses quando é possível constatar por um fenômeno econômico, por motivos comerciais se espalham pelo mundo, constroem negócios se adaptando e se submetendo a desvalorização da mão-de-obra em função da sobrevivência.

> Segundo Nicholas Mirzoeff (2016, p.747), Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador. Por sua vez, a autorização da autoridade requer renovação permanente, a fim de ganhar o consentimento como o 'normal' ou cotidiano, porque sempre já é contestada. A autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-se assim à autoridade da visualidade. Mas o direito a olhar veio primeiro, e não devemos esquecê-lo.

Consideremos aqui o ser visto a partir do ato de olhar, ficar cara a cara com alguém, fitar seus olhos em direção a um ser que, como você mesmo, tem reais necessidades, sentimentos e carrega em cada uma de sua íris uma ancestralidade, uma história, uma característica única e peculiar que constitui sua identidade.

Sendo assim, o campo do visível e não visível não deveria ser definido ao querer de quem o vê, simplesmente porque assim o é, porque simplesmente se é. Contudo, o que é notório nas relações humanas é a imposição do direito de olhar com sua própria identidade e repertório.

E o comportamento colonizador logo exala além dos poros, atitudes essas representadas como aquele que invade o território alheio, sequestra bens imateriais, cultura, bens materiais, riquezas e outras, vai moldando o colonizado, apagando, quebrando, matando suas digitais, agredindo com sedução ao gerar uma sobreposição de valores e padrões definidos pelo colonizador.

Neste ensaio, selecionamos sete registros nossos de pessoas em seu cotidiano, sob o nosso ponto de vista, onde cada um de nós, com um equipamento fotográfico, exerceu o poder de olhar não necessariamente como sujeito, mas determinou, conduziu a intenção daquilo que via com seu repertório como a verdade do momento.

Após a escolha, separamos o que poderia não ser visto, ou o que retiraríamos por termos o direito, a arma nas nossas mãos, literalmente, de moldar o cenário daquele cotidiano antes registrado. Determinamos não utilizar software de edição de imagens, mas vivenciarmos o recorte físico da imagem, violando inclusive o papel impresso. E desta forma, a cada colagem, e exclusão, nossas próprias fotografias sofriam agressões. Nada mais pertencia ao que era, construímos novas histórias conduzidas a uma representatividade alheia à cada lugar real a que pertencia cada personagem.

O exercício de tornar o conhecido desconhecido e/ou o conhecido como ideal no lugar daquele sem valor. A todo instante gerava uma busca por uma harmonia de pertencimento àquele novo cenário. Ali, visitamos questionamentos tais como: quem é mais visto, o que se reconhece, o que não se vê e o que merece ser visto, o que incomoda, o que é visível num mundo que não se vê?

A cada intervenção na imagem, ao preencher um braço com a Torre Eiffel, as pernas com uma tatuagem do Rio de Janeiro, o vaqueiro agora como o espetacular Batman, o novo conteúdo criou outras realidades, e imageticamente representou o ato da fotografia imperial onde invasivamente, sem consentimento al-

gum, vandaliza-se a cultura, o lugar, a história, impondo uma realidade por outras que não pertenciam aquelas pessoas, e talvez até nunca os desejassem ou aceitassem experenciar o recorte ou exclusão a que foram submetidas:

> É a reivindicação performativa de um direito a olhar onde tecnicamente ele não existe que coloca a contravisualidade em jogo. Como a visualidade, ele relaciona aspectos formais e históricos. O direito, no direito a olhar, contesta primeiramente o direito de propriedade sobre outra pessoa, insistindo na autonomia irredutível de todas as pessoas, antes de qualquer lei. A autonomia implica uma realização das reivindicações iluministas por direitos no contexto da colonialidade, com ênfase no direito à subjetividade e à contestação da pobreza (MIRZOEFF, 2016, p.750).

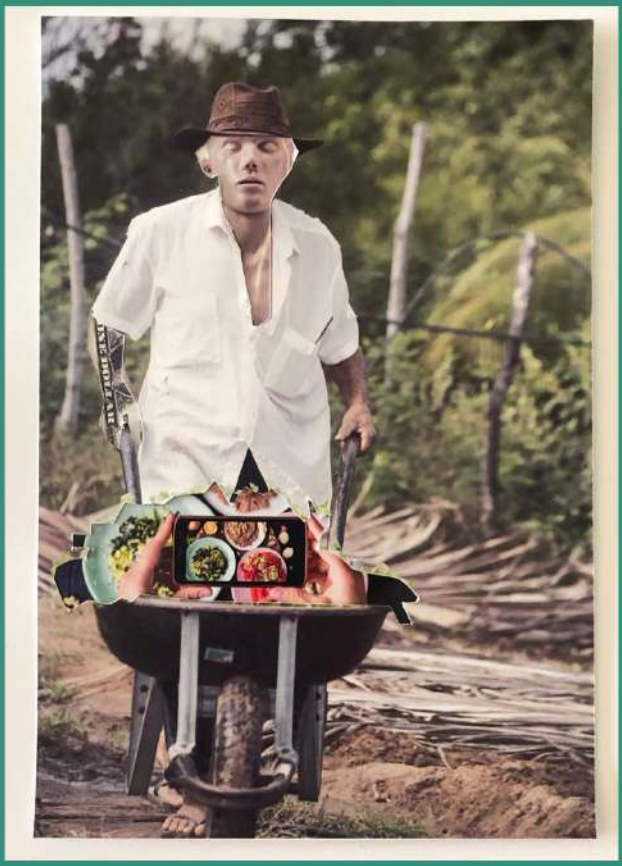
Ao experienciar o poder e não mais visualizar o que era pra ser visto, logo percebemos o quão necessário se faz exercermos essa agressão como uma contravisualidade para provocar o estranhamento do que é o real daquilo que se manipula, e gerar o questionamento: quem é você no mundo dos invisíveis?

E não poderíamos deixar de citar um trecho da transcrição da palestra de Nêgo Bispo, realizada em 28 de julho de 2017, na qual ele falou: "Para nós, povos e comunidades tradicionais, as imagens são construídas e são vistas das mais diversas formas possíveis. Nós temos sempre um olhar circular. Os povos e comunidades tradicionais têm várias matrizes cosmovisivas que são politeístas e nos permitem conviver com diversidade."[1]

1 Retirado da transcrição no livro "Mundo, imagem, mundo: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia", VILELA, Bruno (Org.). Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018.

Buzzy
WITH STICKERS

Spotify



REFERÊNCIAS:

BISPO DOS SANTOS, Antônio (Nêgo Bispo). "A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais". In: VILELA, Bruno (Org.). **Mundo, imagem, mundo: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia**. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. "O direito a olhar". In: **Educação, Visualidades e Espacialidades no Contemporâneo (Dossiê)**. ETD – Educação Temática Digital, 18(4), 745-768, 2016.

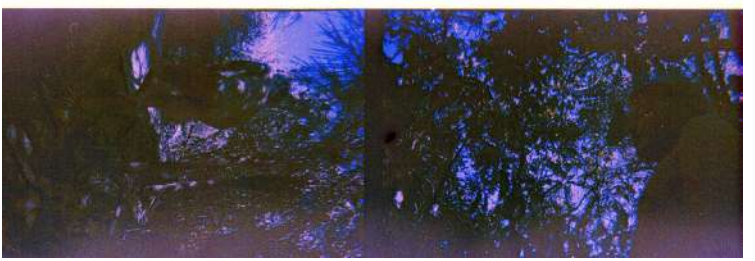
BRODERAGEM SOB OS TRÓPICOS: A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES PAUTADAS NO DESEJO OCULTO

Cami Santos Dias

Era o mês de março
O calor tomava conta dos corpos
Vento forte, água salgada, areia branda
Assim era a vida nos trópicos.

Uma trilha entre pedras e árvores
Escondia um segredo
No topo da colina
Uma vista estonteante
E corpos sedentos
Pelo prazer oculto.

O ensaio visual *Broderagem sob os trópicos* (2021) tem como mote debater a construção das masculinidades, suas subjetividades e relações de poder. O termo *broderagem* é empregado para denominar práticas sexuais entre homens, por vezes amigos — daí o caráter irônico com a palavra da língua inglesa "brother" —, que se definem como heterossexuais. Para este ensaio, acompanhei durante alguns dias estas práticas sexuais no litoral sul da Paraíba, no município de Conde. Sem organização prévia e de encontro com o inesperado, os registros foram feitos a partir do que dispunha em mãos: uma câmera Kodak descartável e um rolo de filme 35mm vencido.



Por volta das onze horas da manhã cheguei à praia, estendi minha canga sobre a areia, deitei e relaxei; essas coisas que se costumam fazer diante do mar. Após algumas horas de contemplação do azul, tive o olhar desviado para uma movimentação de corpos masculinos que subiam por pedras e desapareciam do meu campo de visão — como nesses portais de filmes fantásticos. Me aproximei do que pareceu ser um caminho para uma trilha. Por medidas de precaução, decidi subir portal adentro na companhia de um amigo — agradeço novamente a ele por ter topado a aventura. No caminho, em meio às pedras e vegetação, me deparei com vários pacotes rasgados de camisinhas, de diferentes cores e marcas, espalhadas pelo chão, o que sinalizava as interações que aconteciam no espaço. Chegamos, finalmente, ao que indicava ser o fim do caminho e local onde o portal se abria para corpos despidos com

o mesmo propósito: o prazer sexual.

Para compreendermos melhor as relações entre esses espaços e práticas de construção das masculinidades, faz-se necessário uma digressão para pensarmos que corpos são esses presentes nas fotografias. Para isso, lançamos mão da Rían Lozano em seu texto Corpos políticos e contrarrepresentações (2010):

> Seguindo a noção de discurso de Michel Foucault, é fácil compreender que os aspectos mais puramente materiais da corporeidade, seus limites sensíveis, podem ser interpretados como efeitos produtivos de poder; um poder que conformará simultaneamente sujeitos legítimos - apropriados aos discursos e aos saberes e poderes que implicam - e seres ininteligíveis, abjetos e excluídos, cujos corpos "não importam" ou, em todo o caso, não importam na mesma medida que as corporeidades "sujeitos"(inteligíveis) propriamente ditos (2010, p. 344).

Ainda neste campo, podemos pensar uma história da representação dos corpos versada na dominação física, simbólica e epistemológica, no qual a autora propõe uma quebra desse modo de violência representacional, o que chamará de contrarrepresentações. Embora seu foco seja a representação das mulheres ao longo da história da arte, a partir desta lógica das contrarrepresentações também podemos pensar os corpos e comportamentos abordados neste trabalho.

Sendo o gênero constituído através de uma relação social (SCOTT, 1988), as práticas de gênero também afetam o interior das masculinidades. Compreendido como grupo hegemônico de poder, como indivíduos são passíveis a sofrimentos dentro do próprio sistema opressivo que habitam. Na medida em que ten-

tam afirmar uma masculinidade perdida, pois esta é desde sempre utópica, essas frustrações acarretam em práticas de violências, a exemplo da homofobia (KIMMEL, 1998).

As interações por meio da broderagem caracterizam-se dentro deste sistema opressivo, no qual os praticantes essencialmente se definem como heterossexuais. Nesse sentido, tal prática sexual pode ser entendida como fugaz, temporária e situacional, o que reflete as problemáticas da construção destas masculinidades.

Tal relação ficou evidente em uma situação que vivi naquela tarde ensolarada. Um rapaz se aproximou de mim e apontou para outro, alegando que este outro era "viado" e que não compactuava com a "viadagem" alheia. Dito isso, me peguei pensando se aquela fala refletia, de fato, um posicionamento preconceituoso do interlocutor ou se foi dirigida especificamente para mim, a única mulher presente e figura ameaçadora, como forma de honrar um status social para além daquele espaço. Essa fuga da heterossexualidade, delimitada apenas àqueles espaços e momentos específicos, é justificada pela questão da discrição.

O estereótipo do universo gay, muito ligado à cultura pop e à feminilidade, seria o oposto do que a broderagem põe em prática. Nas minhas conversas com alguns frequentadores assíduos do local, percebi que a virilidade e comportamentos tidos como masculinos são essenciais àquelas interações. Em uma abordagem psicanalista, Nancy Chodorow (1978) entende esse rechaço ao feminino e suas práticas como fruto de um rompimento do fim da

fase edípica e da formação de um *self* masculino.

Seus corpos eretos de olhares atentos transformavam-nos em animais, protegendo seu terreno e calculando meticulosamente o bote à presa. Ouviam-se apenas o som distante das ondas quebrando nas pedras, as patas selvagens e cautelosas sobre as folhas e discretos gemidos.

A atmosfera presente neste espaço, que aqui me refiro como portal, se assemelha ao que Foucault descreve como uma heterotopia de desvio: "lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida" (FOUCUALT, 2001, p. 22). Lançando mão de conceitos foucaultianos, pode-se entender este portal como um desvio das relações de desejo, fetiches e fantasias, provavelmente irrealizáveis em outros locais ou até mesmo em suas vidas cotidianas.

Nesse cenário, consigo enxergar nestes lugares e práticas uma relação paradoxal: na mesma medida em que são pontos de resistência devido aos desvios às normas, também carregam estigmas sexuais e reproduzem relações heterocentradas de poder. Mas, como pontuaria Brecht: "A realidade não é somente tudo o que é, mas tudo aquilo que está se tornando. É um processo. Opera por meio de contradições. Se não for percebida em sua natureza contraditória, não será nem mesmo percebida." (HAUG, W. F., 2007, p. 153. apud MIRZOEFF, 2016, p.749).

É nesse cenário contraditório que surge esse ensaio, diante de

uma "crise da visualidade nos dias atuais" (MIRZOEFF, 2016, p. 747), para fomentar o debate acerca da construção das masculinidades e suas relações de poder dentro do próprio sistema opressivo e para com seu entorno. Ainda para Mirzoeff (2016), é através do direito ao olhar, de uma contravisualidade, que ocorre a deslegitimação da hegemonia ocidental de poder.

O resultado das fotografias foi, tal qual à experiência, imprevisível. Perdi boa parte dos registros no processo de revelação, o que reforça o tom de mistério da narrativa. O curioso é que, as fotos perdidas, não decorreram de subexposição ou superexposição, elas simplesmente não apareceram no filme, como se os reveladores não tivessem agido naquele determinado pedaço do material. Por ter sido um processo artesanal, feito em casa, é passível de erros. Mas prefiro pensar que algo de sobrenatural atuou ali, naquele instante, e revelou apenas o que deveria ter sido revelado.

Observando o caráter estético das fotografias, os tons de roxo saturados conferiram uma atmosfera onírica às imagens, mesclando realidade ao sonho. Também os registros do lugar, ora com a presença de corpos, ora sem, marcam uma passagem temporal duvidosa, na qual não se tem certeza se aqueles corpos de fato estiveram ali ou se são projeções dos nossos duplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. 1978.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: Ditos & Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: <http://

dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007> Acesso em: 28 de abril de 2021.
LOZANO, Rían. “Cuerpos políticos y contra-representaciones”. In Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad. Tradução de Marina Feldhues. SEFE (Sociedade Española de Fenomenología), 2010.
MIRZOEFF, Nicholas. “O direito a olhar”. In ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745- 768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>
Acesso em: 29 de abril de 2021.
SCOTT, Joan. Gender on the Politics 01 History. New York: Columbia University Press, 1988 (p.28-50). Tradução de Guacira Lopes Louro, versão em francês. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva, de acordo com o original em inglês.

AZUL DE TÃO PRETO: NOIRBLUE – DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA, DE ANA PI

Por Elysangela Freitas

A dança negra existe, aliás,
é a única que tem uma cor.
Ana Pi

Mineira de Belo Horizonte, Ana Pi é uma artista coreográfica e da imagem, pesquisadora das danças urbanas, dançarina contemporânea e pedagoga. Graduada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – Brasil, em 2009/10, estudou no Palácio das Artes em Belo Horizonte e no Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França, formação EX.E.R.CE, sob a direção de Mathilde Monnier.

Ana performa e palestra, com apresentações realizadas na América Latina, na Europa e na África. Por meio de seu trabalho e como resultado de suas pesquisas, ela também se interessa pelo desenvolvimento de uma prática pedagógica, concebendo um diálogo mais direto com o público. Assim, dentro deste processo, ela ministra oficinas de dança, baseadas no que vem desenvolvendo, chamadas de **CORPO FIRME: danças periféricas, gestos sagrados**, *onde as danças originárias das periferias das grandes cidades, também conhecidas como danças urbanas, se relacionam intima-*

mente com gestos sagrados presentes na Diáspora Negra.[1]

Seu interesse se dá pelas danças que emergem nas periferias das grandes cidades do mundo, ditas também danças urbanas, danças de rua, ou ainda, *street dance*. Tal como escreve a curadora Maria Inês Rodríguez para a apresentação de um de seus trabalhos, *Vós* (2011), sua obra trata-se de *[u]m encontro em que a dança, enquanto linguagem, transmite conhecimento, emoções e imagens através do corpo e de seu movimento.*[2]

A artista se apresenta como uma pessoa curiosa, um corpo atento às coisas do mundo. Sua prática criativa e pedagógica passa pelo trânsito, o deslocamento, o pertencimento, a sobreposição, a memória, as cores, as ações ordinárias e seus gestos. Para Ana Pi:

> A diáspora negra forçada em direção às Américas durou cerca de 400 anos. Em outro terreno e sob a opressão do contexto, esta imensa massa humana em deslocamento teve a perspicácia de dançar. Compreender esse impacto oferece a oportunidade de viver de modo diferente as danças emergentes de zonas periféricas das cidades, ditas danças urbanas. A pesquisa coletiva sobre a adaptação, groove, improvisação e freestyle são a base desta prática. Dançar em roda, ativar pés, bacia e olhos são aqui percebidos como gestos sagrados, produtores de expansão em permanência.[3]

1 Citado de sua mini-biografia disponível no Instituto Meohtake, no link: https://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/interna/noirblue-por-ana-pi. Acesso em 29.04.2021.

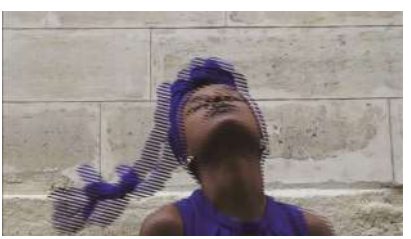
2 Disponível aqui: https://masp.org.br/exposicoes/ana-pi. Acesso em 29.04.2021.

3 Retirado de seu website, no link: https://anazpi.com/corpo-firme-corps-ancre-steady-body-ana-pi/. Acesso em 29.04.2021.

Em 2017, Ana Pi cria NoirBlue, espetáculo de dança solo, e estreia o seu primeiro filme intitulado "NoirBlue – deslocamentos de uma dança" (26 minutos), gravado em 2016, em nove países da África (Níger, Burkina, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Etiópia e Mauritânia).

A viagem para os países africanos da África subsaariana, ou África Negra, aconteceu em 2016, em meio ao processo de criação do espetáculo **NoirBlue.** Em sua pesquisa, a que ela chama de exercícios de pertencimento, Ana queria entender o conceito de dança negra e de como poderia trabalhar de uma forma mais aberta, colocar juntas danças que são de contextos totalmente diferentes, como uma dança de cerimônia e uma dança de batalha. Sua preocupação maior era o processo de feitura do próprio espetáculo de dança. Ana conta que:

> Durante a viagem fui fazendo aqueles experimentos (...) e encontrei pessoas que foram me dando mais informações sobre danças negras. Então tudo foi ficando mais rico, e foi nesse momento que resolvi pensar nessa expressão racista "azul de tão preto". Foi uma questão que me coloquei: como eu criaria uma dança "azul de tão preta"?[4]



4 Entrevista para o Cine Festivais, em 2019. Disponível aqui: https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/. Acesso em 29.04.2021. Grifo nosso.

4 de agosto de 2016
retornar <> revenir,
mais um exercício para essa criação (azul) em deslocamento.
Ontem em Paris, ao som da super 8 de Indira Dominici, dancei aqueles gestos trazidos de África, das 9 cidades percorridas em junho e julho desse ano. Dentro do meu tênis ainda tem areia da Mauritânia, percebi. Coberta pelo meu tecido eu pude ver mil rostos. Nas ruas desertas desta cidade atual eu dancei gestos daquele pertencimento, no vazio deste espaço tudo era abundância dentro do meu movimento, me bastava só fechar os olhos e todo mundo estava ali comigo.[5]

5 O texto acompanha as imagens na postagem de 04 de agosto de 2016 em seu site. Disponível no link: https://anazpi.com/2016/08/04/retornar-revenir/. Acesso em 29.04.2021.

Aujourd'hui elle existe cette danse bleue qui dérive de la noire.
Hier j'ai dansé sans peur, dans l'obscurité. On était *là, le son, la lumière et le mouvement, ensemble à se voir et s'écouter. Les yeux devant moi* étaient, *eux aussi, luminescents. J'ai sentais leur vibration curieuse. Je suis partie et* ça *vibrait encore, c'est* ça *que je voulais faire sans concession. La liberté est bleue.*[6]
Hoje existe essa dança azul que deriva da negra.
Ontem, dancei sem medo no escuro. Estávamos lá, som, luz e movimento, juntos para nos vermos e ouvirmos. Os olhos à minha frente também eram luminescentes. Eu senti sua vibração curiosa. Saí e ainda estava vibrando, era isso que eu queria fazer sem compromisso. A liberdade é azul. (tradução livre)

6 *Idem.*

Já o filme *NoirBlue – deslocamentos de uma dança,* disponível no *site* da artista (https://anazpi.com/noirblue-doc/), surgiu um pouco por acaso. Ana só percebeu que tinha um filme muito tempo depois de voltar da África, quando o Facebook lhe mostrou as lembranças, por meio da amostra de pequenos vídeos diariamente. Assim, o filme foi realizado de forma independente, com poucos recursos, uma câmera e sem equipe. Inicialmente as imagens foram feitas com o objetivo de compartilhar a experiência da viagem com pessoas próximas e como objeto de observação da pesquisa em dança, e não era visto pela própria artista como "cinema". [7]

Narrado em primeira pessoa, o filme é, ao mesmo tempo, o relato de uma experiência pessoal e uma performance. Ana Pi narra e dança o que sente: *O mais importante pra mim era contar sobre os pensamentos que me ocorreram por estar ali, daquela experiência, como me senti, que informações que eu tive acesso que não chegam até aqui, ou que não saem de lá, inclusive.*[8]

7 Retirado do link: https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/jovens-cineastas-mineiros-se-destacam-na-mostra-de-cinema-de-tiradentes-1.687754/cineasta-ana-pi-1.687758. Acesso em 29.04.2021.

8 Idem.

Ana conhece a África de seus ancestrais dançando, volta a se ligar às suas origens através do gesto coreográfico, se deixa imergir nesse mundo novo, estando dentro dele, em movimento constante. Segundo Le Breton, para nós, seres humanos, não existem alternativas senão experimentar o mundo, ser atravessado e transformado permanentemente por ele, *sendo que o mundo é a emanação de um corpo que o penetra. Um vai e vem instaura-se entre sensação das coisas e sensação de si. Antes do pensamento, há os sentidos.*[9]

O antropólogo afirma ainda que *o corpo é a condição humana do mundo, este lugar onde o fluxo incessante das coisas se detém em significações precisas ou em ambiências, metamorfoseia-se em imagens, em sons, em dores, em texturas, em cores, em paisagens etc.*[10]

E é assim, consciente de seu corpo e com um olhar de dentro, que a artista vivencia e filma essa experiência, com o objetivo de mostrar uma outra África, diferente daqueles relatos explorados pela grande mídia. Em entrevista, a artista afirma:

> Porque acaba que a maioria dos materiais que a gente tem em imagem sobre África são muito exotizantes, muito expositivos de uma África ritualística, mas totalmente fora de contexto, vista pelo olhar de pessoas que são inclusive céticas de tudo. Ou então mostram a fome, a miséria, os animais selvagens…
>
> Quando aconteceu a viagem, já nesse primeiro momento do avião, que está na narração do filme – quando vi todas aquelas pessoas negras, principalmente o piloto e quem estava na primeira classe –, percebi que iria me deparar com uma

9 Le Breton, David, 1953. **Antropologia dos sentidos.** Tradução: Franciso Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.
10 Idem.

> complexidade, que eu iria ficar ao avesso mesmo. Pensando nessa questão do quão humanos podemos ser enquanto pessoas negras, ou mesmo nessa coisa do status social. Naquele momento eu já percebia que estava indo para um lugar absolutamente humano, humanizado mesmo, e isso foi maravilhoso.
>
> (...)
>
> Então o deslocamento era isso, um deslocamento visando ampliar a reflexão sobre essa questão de onde viemos e como aquele lugar de onde viemos está. De uma certa forma as imagens dão conta de mostrar como ele está um pouco. Entendo como se fosse uma contação de história, um *griot* mesmo, acompanhada das imagens.[11]

Dessa forma, Ana Pi em sua obra constrói contravisualidades, promovendo outras narrativas e incentivando deslocamentos nas formas como aprendemos a ver e a vivenciar o mundo. Na avaliação de Abreu, Álvarez e Monteles,

> As contravisualidades ajudam a questionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos de visibilidade formalizam o que é representável e o que não pode ser visto. Trata-se de narrar uma alternativa a outras realidades, onde a presença, em geral invisibilizada do 'outro' e de outros contextos socioculturais, é requisitada.[12]

11 https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/. Acesso em 29.04.2021.

12 ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?,

Quais as sensações e sentimentos que um gesto provoca em nós e no outro? Quais os outros modos de conhecer o mundo? É possível experimentar-compreender através do puro movimento? Assim, eu conheci Ana Pi, fui atravessada por sua narrativa e sua dança. Poesia. A obra da artista me chama a experimentar outras existências, mesmo sem a presença física naquele espaço.

No início do filme, a artista pede a benção dos ancestrais e, ao final da narrativa, aos mais jovens. Ela afirma, ainda, que quando o visível se torna invisível o olho demora a se acostumar e nos convida a imaginar. Então, vamos imaginar e sonhar um passado, um presente e um futuro que dialoguem com os deslocamentos e conexões geográficas afetivas que Ana Pi nos propõe.

NOUAKCHOOT / Mauritânia

In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.

MALABO / Guiné Equatorial

LUANDA / Angola

ENUGU / Nigéria

BAMAKO / Mali

LAGOS / Nigéria

OUAGADOUGOU / Burkina Faso

NIAMEY / Níger

BIEN ANCRÉS

NOUAKCHOOT / Mauritânia

LE TEMPS EST DE PRIÈRE

DANS LES EAUX ABYSSALES

AU-DELÀ DE BLEU ET NOIR

REFERÊNCIAS:

ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?, In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas,** 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.

Le Breton, David, 1953 - **Antropologia dos sentidos.** Tradução de Franciso Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

NoirBLUE – les déplacements d'une danse (2018, 27'). Réalisation : Ana Pi. https://anazpi.com/noirblue-doc/. Acesso em 29.04.2021

Links de entrevistas e textos biográficos curatoriais:

www.anazpi.com. Acesso em 29.04.2021.

https://anazpi.com/corpo-firme-corps-ancre-steady-body-ana-pi/. Acesso em 29.04.2021.

https://ims.com.br/convida/ana-pi/. Acesso em 29.04.2021.

https://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/interna/noirblue-por-ana-pi. Acesso em 29.04.2021.

https://masp.org.br/exposicoes/ana-pi. Acesso em 29.04.2021.

https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/. Acesso em 29.04.2021.

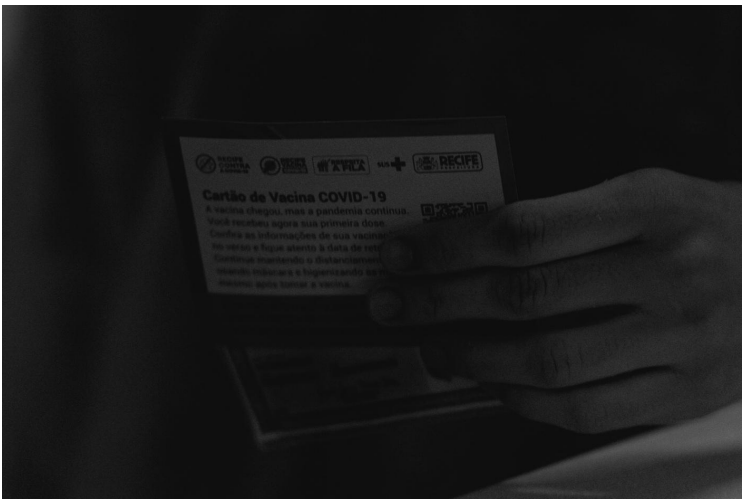
https://anazpi.com/author/anazpi/#:~:text=Ana%20Pi%20est%20diplômée%20de,E.R. Acesso em 29.04.2021.

https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/jovens-cineastas-mineiros-se-destacam-na-mostra-de-cinema-de-tiradentes-1.687754/cineasta-ana-pi-1.687758. Acesso em 29.04.2021.

https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/. Acesso em 29.04.2021.

IMUNIZAÇÃO

Por Társio Alves



"Numa furada apenas 524.475 mil óbitos poderiam ser evitados"

O tema da "imunização" emerge de toda situação que enfrentamos diante da atual pandemia do Coronavírus, sendo de notório saber que ele se tornou demasiadamente político, uma das maiores crises humanitária e sociais dos últimos tempos, que gerou uma verdadeira disputa de narrativas negacionistas, anticientificistas, de *fake news*, atrapalhando, confundindo toda população, levada a um total abandono.

Este ensaio surge com a provocação da disciplina Imagem Experimental Contemporânea da Universidade Católica de Pernambuco no

curso MBA Cultura visual: Fotografia & Arte Latino-Americana, que discutiu as diversas possibilidades híbridas em torno da imagem.

O registro das imagens aqui apresentadas foi realizado em meados de julho de 2021, em um dos postos de vacinação do Recife. Nessa data - 04 de julho de 2021 - somavam-se mais de 558 mil os mortos pela Covid. Uma reverberação de revolta, raiva, dor, amor, esperança, alegria, e mais alguns sentimentos: empatia e solidariedade.

Mesmo usando um equipamento digital, existe uma busca por trazer imagens propositalmente indefinidas, borradas, com múltiplas exposições, tornando assim este ensaio ainda mais experimental e híbrido, problematizando a concepção convencional de imagem fixa, nítida, bem definida e na maioria das vezes em busca de uma imagem sempre ¨bonita¨. Todas essas ¨técnicas¨ citadas ocorreram ao longo dos avanços da fotografia por gerados por ¨erros¨ cometidos e/ou problemas mecânicos nas câmeras e também provocados no processo de revelação, que logo são dominados e assumidos como novas possibilidades técnicas.

As imagens poderiam ter sido feitas com qualquer outro artefato capaz de "gravar" a luz, lambe-lambe, ambrotipia, ou até mesmo em película. O que faz a gente perceber experimentos e possibilidades, como bem aborda Flusser em seu texto *Filosofia da Caixa Preta*: ¨Não se trata nesta revolução fundamental, de se substituir um modelo pelo outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma)¨ (Flusser, 1985, p. 40)

Podemos nos referir ao novo paradigma da fotografia que são as câmeras sem espelho, as Mirrorless. Nesse novo paradigma, temos a tela de LCD para conseguir uma fotometria com mais ¨precisão¨ e com maior facilidade e velocidade. Essas câmeras chegam a 30/fps, deixando a fotografia ainda mais automatizada, na busca por uma imagem sempre "bonita" e "perfeita".

> "A disseminação de novos formatos das imagens e as sobreposições entre as formas visuais serão aqui consideradas desde a per-

> spectiva das hibridizações entre as imagens fixas e as imagens em movimento, em especial as novas modalidades de temporalização das imagens surgidas com o vídeo e as tecnologias digitais". (Fatorelli, 2013, p 08)

Poderia dizer que essa foi a intenção ao escolher uma câmera digital dslr, tentando quebrar os clichês.

Em ensaio apresentado no Fórum latino-americano de fotografia, Lissovsky apresenta as DEZ PROPOSIÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA DO FUTURO.

Na segunda proposição ele afirma: "Só há instantâneo fotográfico porque tempo e movimento foram dali extraídos pelo fotógrafo ('enquanto ele espera')". Enquanto, na décima proposição, ele faz uma reflexão: "Na experiência moderna o fotógrafo já foi essa resistência, essa demora que se interpunha entre olho e o dedo, que investia na potência da espera como lugar de retardamento do devir instantâneo do tempo". E continua: "Os fotógrafos contemporâneos têm outros desafios pela frente. O retardamento que se impõe não é mais à mesmice dos instantes, mas a reprodução instantânea dos clichês".(Lissovsky, 2010, p. 2-6)

Esse talvez seja o maior problema que testemunhamos nas milhares de imagens produzidas e reproduzidas todos os dias que buscam apenas os clichês e as "curtidas" das redes sociais.

Essas são algumas reflexões a respeito da constante evolução da imagem entre novos paradigmas, formatos, experimentos que estarão sempre em movimentos híbridos. E cabe a nós nos apropriarmos das tecnologias da imagem para experimentarmos potência, mas rompendo os clichês e fugindo das imagens que apenas buscam agradar.

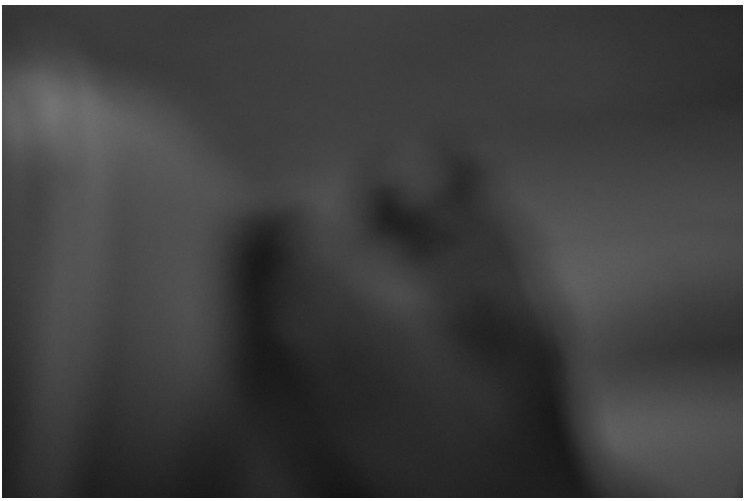
Obs: Todas as frases citadas que acompanham as fotografias foram extraídas a partir de uma pequena pesquisa nas publicações das redes sociais.

"Viver é um ato político. Viver no Brasil é resistir ao negacionismo"

"O dia mais feliz e esperançoso em um ano. Mainha vacinou"

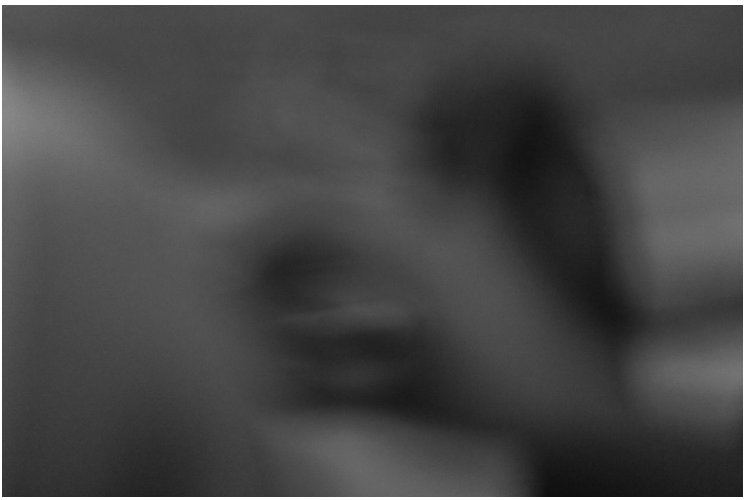
"Seguimos com os protocolos: máscara, álcool e distanciamento! Vai passar..."

"Hoje não foi um dia de celebração, foi um dia de indignação e impotência. Dor pelos que se foram e todas as vidas e histórias interrompidas... Pelo Rodrigo, pelos pais, mães, filhos, netos e amigos. Muitas Vidas se perderam. Muitas."



"O SUS salva! Ele não."

"Uma dose de esperança"

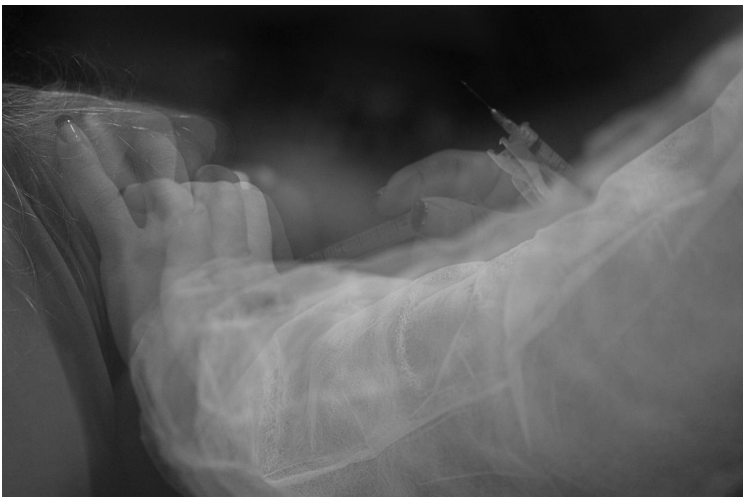


Chorei, chorei, chorei! Ufa!"

"... Ele se foi com 45 anos de idade. Se foi poucos dias antes da data que seria sua data de vacinação..."

"Vacinar-se é um ato de respeito ao próximo e amor à vida"

"Vacina boa é vacina no braço!"



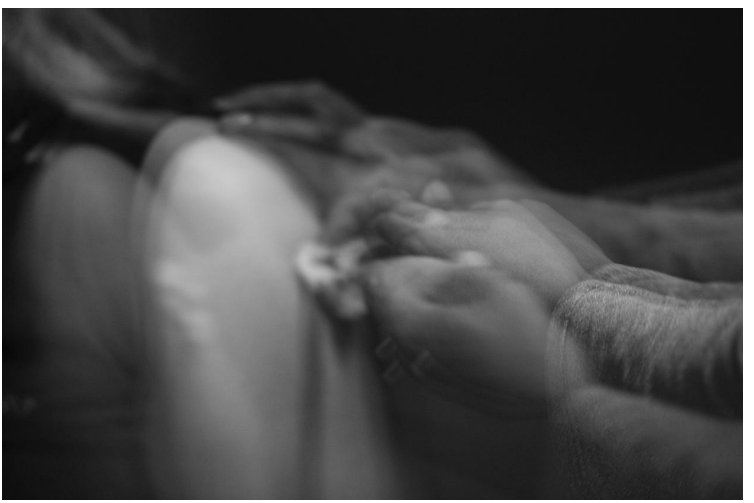
"Vacinar-se sempre é certo. Fique em casa se puder e se cuide!"

"Chegou a minha vez. Jacaré. Só tenho a agradecer"

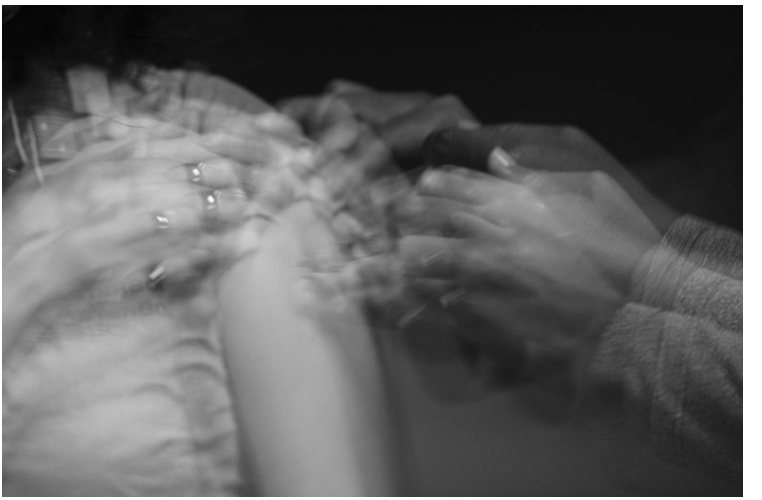
"Que todos os brasileiros tenham essa oportunidade. Gratidão!"

"No braço, esquerdo, na resistência contra esse governo assassino. Em tempo"

"Viva o SUS, Viva a ciência, Vacina sim"



"E a cada vacina uma vitória contra a caretice e a desinformação."



"Obrigada ao SUS e aos que lutaram para que a ciência fosse levada em conta. Ufa! A Terra é redonda."

"Apesar de você / amanhã há de ser outro dia" (Chico Buarque)

BIBLIOGRAFIA:

FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: Entre o cinema, Vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2013.
FLUSSER, Vilem. Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1985.
LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições sobre a fotografia do futuro: Forúm Latino-americano de fotografia. São Paulo, UFRJ, 2010.

CORES BARULHENTAS: ENSAIO ARTÍSTICO FOTOGRÁFICO SOBRE SAÚDE MENTAL DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19 [1]

Por Marconi Cordeiro de Meireles [2]
e Tifanny Valente Brasileiro[3]

INTRODUÇÃO

O primeiro caso oficial de infecção da Covid-19 (co*ronavirus* d*isease* 2019) foi de um paciente hospitalizado no dia 12 de dezembro de 2019, na cidade de Wuhan, na China. No início de 2020, o vírus foi se espalhando pelo mundo de tal maneira que se tornou uma pandemia que até 2021 persistia em vários países, cenário que se prolongou até o final deste artigo.

Diante dessa realidade, governos de vários países passaram a adotar medidas de prevenção ao Coronavírus como distanciamento social, quarentena, fases de *lockdown*, uso de máscaras, álcool em gel

1 Trabalho para as disciplinas Cultura Visual: Imagem e Fotografia e Fotografia & Arte: Histórias de Contravisualidades, da MBA Cultura Visual: Fotografia & Arte Latino-americana da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), realizado no primeiro semestre de 2021.

2 Estudante da MBA Cultura Visual: Fotografia & Arte Latino-americana da Unicap, e-mail: marconicmeireles@gmail.com

3 Estudante da MBA Cultura Visual: Fotografia & Arte Latino-americana da Unicap, e-mail: tifanny.valente@hotmail.com

para higienização, além de recomendações como a lavagem completa e constante das mãos com água e sabão. Devido à capacidade de transmissão ser grande e dos números altos de óbitos por causa da Covid-19, muitas pessoas começaram a viver com medo, incertezas, prejuízos financeiros, o que levou ao aumento dos casos de problemas de saúde mental.

Enquanto a descoberta da doença vai sofrendo evoluções positivas, com vacinas sendo aplicadas no mundo, as consequências da pandemia ainda não foram completamente calculadas. Mas a recorrência de aspectos emocionais decorrentes do quadro epidêmico tem levado autores a identificar, junto à ocorrência de COVID-19, uma "pandemia do medo" ou a "coronafobia", correlacionadas ao Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG) e outros sintomas psicológicos como depressão, transtornos de estresses, síndrome de Burnout, distúrbios do sono, Transtorno Compulsivo Obsessivo (TOC), exaustão e síndrome de Pânico, que passaram a ter um predomínio importante em todo o mundo.

Em uma pesquisa realizada na China com 50.000 participantes, segundo Miranda T. S. et al. (2020), por meio da implementação de questionários, 35% dos participantes confessaram ter passado por experiências de sofrimento psicológico. Outras pesquisas na China também indicaram que 53,8% das pessoas que participaram da entrevista classificaram o impacto psicológico do surto como moderado a grave.

Tendo em vista esses problemas, foi criado um ensaio artístico fotográfico buscando retratar situações de crises psicológicas com jovens adultos (incluindo os autores deste artigo), que ainda seguem enfrentando esses problemas. Como forma de chamar a atenção para as questões descritas acima, espera-se que as pessoas, ao ver essas fotografias, possam sentir um pouco do peso, medo e desespero que um indivíduo vivencia decorrentes das doenças mentais, utilizando uma estética que mistura poses de sofrimento, tristezas e baixa autoestima, com um misto de cores para simbolizar o excesso

de informações, perturbações, intensidades e barulhos mentais.

O objetivo desse projeto fotográfico é de, através das imagens artísticas, mostrar que doenças mentais não são frescuras e nem fáceis de lidar, sendo necessário um cuidado maior, respeito e empatia e busca por especialistas, como psicólogos e psiquiatras para poder auxiliar em um tratamento correto.

METODOLOGIA APLICADA

Para a construção deste projeto, foi adotada como metodologia pesquisas exploratórias e bibliográficas através de leituras de livros, artigos, sites oficiais e conversas com os modelos fotografados buscando ouvir seus relatos a respeito das doenças mentais desenvolvidas durante a pandemia da Covid-19.

Como base de inspiração e referência estética para as imagens artísticas criadas para o ensaio deste trabalho, foram adotados os fotógrafos Diane Arbus e Derrick Ofosu Boateng. Já os teóricos principais que auxiliaram nas pesquisas e agregaram conhecimentos sobre os assuntos abordados neste artigo, foram Nicholas Mirzoeff (2016) e David Le Breton (2006), além do texto científico "Relato de tristeza/depressão, nervosismo/ansiedade e problemas" (BARROS, 2020).

Mirzoeff (2016), ao abordar o direito a olhar, mostra o quanto é importante a criação de fotografias que abordam temáticas fortes e delicadas, ao servir como forma de reflexão e/ou denúncia. Com esse pensamento, foram criadas fotografias em um ensaio artístico, buscando retratar a depressão e a ansiedade dos modelos durante o período pandêmico do Coronavírus através de uma estética colorida, forte e sensível.

> (...) o direito a olhar não é simplesmente uma questão de montagem de imagens visuais, mas sim uma questão acerca das bases

> sobre as quais tais montagens são capazes de se fazer percebidas como representações de um dado evento que façam sentido. (MIRZOEFF, 2016).

Buscando destacar ainda mais o real sentido que objetivamos alcançar com as fotografias do ensaio artístico, decidimos adotar o fenômeno da sinestesia, defendido por Le Breton (2006), ao incluir, por exemplo, muitas cores nas imagens que pudessem representar som e barulho. Ao inserir os modelos em posições de crise psicológica, de descontrole mental, no meio de tantas cores, passamos a ter o resultado que foi idealizado desde o início. "O corpo projeta um filtro sobre o ambiente, ele encarna um sistema semiológico. A percepção não é a realidade, mas a maneira de senti-la. " (LE BRETON, 2006, p.29).

Dessa forma, pode-se provocar com essas fotografias vários sentimentos e reflexão sobre a importância de olhar o outro com empatia, na tentativa de quem observar essas imagens possa levar mais a sério o caos mental que esta pandemia fez irromper em diversas pessoas, contribuindo com a necessidade de quebrar paradigmas e preconceitos a respeito de doenças como depressão e ansiedade, podendo, assim, ajudar outras pessoas e até evitar que vidas sejam perdidas.

DOENÇAS MENTAIS NA PANDEMIA DA COVID-19

No texto científico "Relato de tristeza/depressão, nervosismo/ansiedade e problemas" (BARROS, 2020), foi possível encontrar dados reais sobre os problemas com a saúde mental na pandemia da Covid-19 no Brasil, através da análise apresentada no texto referente ao questionário elaborado com a utilização do aplicativo RedCap (Research Eletronic Data Capture), cujos resultados foram assim descritos:

> De 45.161 respondentes, que incluiu pessoas de todas as macrorregiões do país, 53,6% eram do sexo feminino, 20,3% contavam 60 anos ou mais, e 24,7% 18 a 29 anos de idade; 14,9% registravam antecedente/diagnóstico prévio de depressão. Entre os adultos jovens (...), 44,0% eram estudantes, e 19,2% casados. Entre os idosos, 38,7% eram aposentados e não trabalhavam. Verificou-se que, durante a pandemia, 40,4% se sentiram frequentemente tristes ou deprimidos, e 52,6% frequentemente ansiosos ou nervosos; 43,5% relataram início de problemas de sono, e 48,0% problema de sono preexistente agravado. Tristeza, nervosismo frequentes e alterações do sono estiveram mais presentes entre adultos jovens, mulheres e pessoas com antecedente de depressão. (BARROS, 2020).

É possível observar que as pessoas reagem de maneira diferente a situações estressantes, e isso também se aplica na pandemia da Covid-19. O nível de estresse pode depender da formação, da situação financeira, da história de vida, das características particulares de cada indivíduo e também do lugar em que mora e da sua relação com as pessoas com quem vivem.

De fato, esse aumento dos transtornos mentais e também dos sintomas psíquicos na pandemia pode surgir por diversas causas, sendo diretamente associada ao vírus, como pessoas que foram contaminadas e/ou tiveram alguém querido que sofreu com a doença e/ou chegou a óbito. Mas também pode ter sido provocado por problemas financeiros, medos diversos, dificuldade em permanecer em isolamento social, etc.

> Constatou-se que os adultos jovens apresentaram maior prevalência de sintomas negativos de saúde mental no decorrer da pandemia, frente aos participantes nas idades mais avançadas. 'Sentir-se sempre triste' é quase o triplo e 'sentir-se sempre ansioso' quase o quádruplo nesse segmento etário, em comparação aos mais idosos. Também entre os mais jovens, foi mais frequente o início de problemas de sono durante a pandemia ou o agravamento desses problemas quando preexistentes. (BARROS, 2020).

A partir daí a mente passou a sobrecarregar, provocando diversos estímulos corporais, acionando um cansaço generalizado. Como disse Le Breton (2006, p.59), "os sentidos estão sempre presentes em sua totalidade", e essa realidade pandêmica passa a atingir todos os nossos sentidos, como o tato (falta de abraços, de tocar o outro, por exemplo), olfato (a máscara passou a interferir a forma de poder respirar mais livre), a visão (os olhos passaram a viver voltados para uma tela, seja celular, TV e demais aparelhos eletrônicos), paladar (com o aumento de apetite ou a perda dele, afetando o peso corporal), e auditivo (excesso de pessoas confinadas na mesma casa falando o tempo todo, ou o incômodo do silêncio).

A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

De acordo com Ferrer (2016), "a fotografia chega à América por volta de 1840", mas não era reconhecida como arte.

> Ainda que em países como o Brasil, por exemplo, a fotografia tenha sido considerada

> um motivo de interesse desde a primeira metade do século XIX, e tenha chegado a ser recebida nos salões organizados pela Academia de Belas Artes, (...) não significou o reconhecimento da fotografia como uma prática artística plenamente aceita, nem esteve acompanhado, naquele momento, por uma produção teórica que dignificasse a fotografia no país. (FERRER, 2016).

Com a inclusão da fotografia em exposições e demais eventos artísticos, ela começou a ser introduzida na sociedade como arte, passando a ser valorizada, vista e aceita nesse meio. Além disso, o fotógrafo investiu em criar imagens de acordo com sua visão, utilizando o meio para expressar sentimentos, ideias, sonhos, desejos etc., saindo de um estilo voltado para a fotografia jornalística, que cumpria o papel de retratar ou documentar a realidade.

> Pelo que poderíamos dizer que o conceito da "Fotografia Latino-Americana", nascido e promovido com os eventos teórico-expositivos de 1978 e 1981, implicou também um processo de "artistificação da fotografia", (...) que esteve apoiado – em sua tentativa de dar coerência a um conjunto imagético díspar e múltiplo – num discurso que privilegiou certas qualidades estéticas (...). Assim como, (...) o destino final dessas imagens, a coleção permanente até hoje sob a custódia de uma instituição dedicada às artes, desempenha não só a função de perpetuar a memória dessa tentativa de imposição do novo conceito, mas também representa a validação dessa

> produção no universo artístico. (FERRER, 2016).

Essa "artistificação da fotografia" possibilitou ao fotógrafo artístico uma maior liberdade de criação, estimulando e desafiando sua criatividade constantemente, além de servir como meio de se expressar e de construir diferentes formas de significação das coisas, e de se aventurar com novos olhares.

> A autonomia reivindicada pelo direito a olhar tem sido, e continua a ser, oposta pela autoridade da visualidade. Apesar do nome, este processo não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico. (MIRZOEFF, 2016).

A fotografia artística tem como característica uma identidade mais abstrata e conceitual, com objetivo de expressar algo muito particular do fotógrafo, como suas ideias, sentimentos e emoções, não carregando a obrigação de representar a realidade, como na fotografia jornalística. Segundo Le Breton (2006, p. 24), "a condição humana é corporal. O mundo só se dá sob a forma do sensível. Não há nada no espírito que em primeiro lugar não se tenha hospedado nos sentidos". Assim, o fotógrafo artístico, através do seu olhar, vivência, experiências, cultura, curiosidades, sonhos e desejos, passa a tentar despertar a sensibilidade e a emoção das pessoas através de suas imagens.

EXECUÇÃO E ANÁLISE DO ENSAIO ARTÍSTICO FOTOGRÁFICO

Buscando colocar em prática fotográfica um olhar artístico desses problemas psíquicos referentes à pandemia da Covid-19, foram convidados quatro jovens-adultos, cujos nomes não serão expostos neste trabalho, a fim de preservá-las, para serem modelos representativos desse cenário. Também os dos dois autores deste artigo, que fotografaram um ao outro, por estarem enfrentando doenças como ansiedade e depressão, aplicando uma visão artística ainda mais íntima e proporcionando uma experiência intersubjetiva.

Primeiro foi decido nos inspirar na fotógrafa Diane Arbus, então houve uma longa conversa descontraída e aberta com todos os fotografados, que relataram suas histórias de dores psicológicas que surgiram em 2020 com o passar da vivência pandêmica, estando ainda presentes em cada um deles até o final deste artigo. Essa conversa foi bastante importante para os fotógrafos poderem entender melhor a angústia de cada um, facilitando seus olhares criativos para retratar esses sentimentos e sensações negativas que foram citadas.

> Arbus podia passar horas com seus modelos antes de iniciar a sessão de fotos. Essa talvez seja a razão pela qual seus retratados nos parecem tranquilos, às vezes, até inconscientes da sua diferença. Não há "flagrante", não há "instante decisivo" nas suas imagens. (MENDES, 2013).

A partir dessa conversa, da mesma forma que Diane Arbus conseguia fotografar de forma espontânea, deixando as pessoas à vontade, foi possível também fazer as fotografias dos modelos de maneira tranquila, com muita espontaneidade, tendo uma total entrega e confiança. Assim, iniciou-se, no Parque do Carmo, na

cidade de Olinda, PE, ao ar livre, os cliques deste projeto artístico, tentando inserir dores de sentimentos pessoais em cada imagem, como Diane Arbus fez.

Ao definir as poses de cada modelo, foi decidido adotar a ideia de representar momentos de crises de cada um através de posições corporais que mais se repetiu durante essas ocasiões, levando em consideração Le Breton (2006, p. 28), ao dizer que "o corpo não é uma matéria passiva, sujeita ao controle da vontade, por seus mecanismos próprios, ele é de imediato uma inteligência do mundo, uma teoria viva aplicada ao seu meio ambiente. "

Imagem 1 – Preso nos pensamentos. Fonte: Feita pelos autores, 2021

Imagem 1 – Preso nos pensamentos. Fonte: Feita pelos autores, 2021

Já na pós-produção, optamos por uma estética bastante colorida, com cores fortes, nítidas, saturadas em todo cenário de cada fotografia, tendo como referência o fotógrafo de 21 anos, Derrick Ofosu Boateng, da cidade de Acra, em Gana, que faz seu trabalho fotográfico artístico utilizando um iPhone do pai.

Em sua conta do Instagram, o jovem fotógrafo já possui 53.400 mil seguidores. Boateng tem como estética final adicionar cores vibrantes e irreais no Photoshop, e, muitas vezes, escolhe as que existem na bandeira do Gana.

> A cor é uma necessidade vital. É uma matéria-prima indispensável à vida, como a água e o fogo. Não é possível conceber a existência dos homens sem um ambiente colorido. As plantas, os animais se colorem naturalmente; o homem se veste com cores. Sua ação não é só decorativa, é psicológica. Ligada à luz, ela se torna intensidade, se torna necessidade social e humana. (LÉGER, 1989, p. 93).

Ao adotar uma estética semelhante à de Boateng, com várias cores vibrantes, foi intencional para o resultado final de cada imagem deste ensaio visual artístico a junção das poses com o cenário multicor, representando a inquietação da mente, além da angústia, do desespero, e do excesso de informação que persistem em atormentar os pensamentos ansiosos e depressivos, que estão implícitos nos cenários.

Imagem 3 – Solidão fora do coração. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 4 – Quase para de tanto bater. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 5 – Barulhos da mente. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 6 – Mãe em tempo integral. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 7 – Quando está escuro, enxergo melhor. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 8 – Nova forma de tocar o outro. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Imagem 9 – Grito de socorro preso na garganta. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

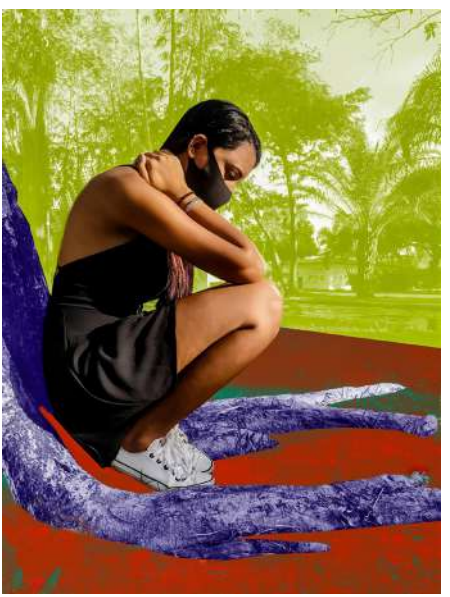


Imagem 10 – Solidão grande, me sentindo pequena. Fonte: Feita pelos autores, 2021.

Em cada imagem há, de certa forma, uma tensão marcante. Os planos de enquadramento se integram e se contrapõem como árvores, nuvens e concretos. Com cores fortes, vibrantes e também suaves, mas, em conjunto, se tornam gritantes, reforçando o fenômeno neurológico de sinestesia ao associar cor com som, e a textura que existe nas imagens busca gerar sensações no tato. Todas foram feitas com celulares (Xiaomi Mi A2, iPhone 11 e Samsung Galaxy S20FE) e, na pós-produção, foram tratadas e manipuladas nos *softwares* de edição Adobe Photoshop e no Adobe Lightroom.

CONCLUSÃO

A partir da realização do ensaio fotográfico artístico e de uma análise sobre doenças psíquicas como a depressão e ansiedade que muitas pessoas passaram a sofrer durante a pandemia da Covid-19, percebeu-se que há uma necessidade de ter determinados cuidados nas criações e pós-produção de fotografias artística buscando colocar ideias, sentimentos e sensações nelas, para que o resultado cumpra o dever de provocar emoções nas pessoas que irão ver essas imagens.

Observamos que buscar referências de fotógrafos, pesquisar sobre o tema que se deseja abordar para conhecer melhor sobre o assunto e, se houver pessoas que serão retratadas, conversar antes com elas, pode tornar o trabalho mais fiel ao que se idealiza, ao que se sente, além de ajudar estimulando ainda mais a criatividade.

Para este trabalho, os fotógrafos Diane Arbus e Derrick Ofosu Boateng foram de muita importância para a criação das imagens, e os teóricos, como Nicholas Mirzoeff (2016) e David Le Breton (2006), serviram de auxílio para aprofundar conhecimentos e interpretações artríticas fotográficas, atingindo assim o objetivo es-

perado para este projeto, com imagens artísticas fortes que podem servir de reflexão para as pessoas que sofrem psicologicamente durante a pandemia, e principalmente para as demais pessoas poderem saber como ajudar quem está sofrendo de depressão, ansiedades etc. Dessa forma, poderá haver uma relação saudável entre quem enfrenta doenças psicológicas, seus familiares, amigos e colegas, e os especialistas da área da saúde, sem que haja nenhum desgaste entre todas as partes, nem emocional e nem físico.

REFERÊNCIAS

BARROS, M. B. de A. et al. Relato de tristeza/depressão, nervosismo/ansiedade e problemas de sono na população adulta brasileira durante a pandemia de COVID-19. Epidemiol. Ser. Saúde, Brasília, v. 29, n. 4, e2020427, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-96222020000400311&tlng=pt

BOATENG, Derrick. **Derrick Ofosu Boateng Art photography.** 2018. Disponível em: https://derrickboateng340.wixsite.com/derrickofosuboatenga

FERRER, Mónica Villares. Contexto para um nascimento/invenção: a "Fotografia Latino-Americana" como conceito. **Revista Studium**, n. 38, 2016. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/38/05/index.html

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2006.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura.** São Paulo: Nobel, 1989.

MENDES, André Melo. Diane Arbus e o estranho nosso de cada dia. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, out. 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture.** London: Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472

MirandaT. S.; SoaresG. F. G.; AraujoB. E.; FagundesG. H. A.; do AmaralH. L. P.; SoaresH. C.; TavaresK. S.; de FassioL. R.; MotaT. do N.; GonçalvesY. de A. Incidência dos casos de transtornos mentais durante a pandemia da COVID-19. **Revista Eletrônica Acervo Científico**, v. 17, p. e4873, 31 dez. 2020.

MONTEIRO, Renata. **Derrick fotografa os amigos com iPhone do pai e as cores do Gana.** África, 2020. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/04/19/p3/fotogaleria/derrick-fotografa-amigos-iphone-pai-cores-gana-400149

MEMÓRIAS IMPERFEITAS
RELATO DE INVASÕES

Yêda Bezerra de Mello

"Para o homem não existem alternativas senão experimentar o mundo, ser atravessado e transformado permanentemente por ele."

David Le Breton

1989, Aldeia Guarani – SP Fotografia Yêda Bezerra de Mello

O ensaio fotográfico que trago aqui foi fruto de um trabalho que realizei em São Paulo, em 1989. Quando era aluna da Escola Panamericana de Artes, que teve sua sede em Buenos Aires e filial em São Paulo, fui fazer o *making of* de uma atividade de professores que foram realizar uma foto para um concurso. O concurso, dirigido só aos professores da escola, era para abrir as comemorações dos 500 anos do Brasil. O local escolhido por eles foi uma aldeia Guarani, próxima a capital paulista, os professores tinham ido lá anteriormente e o que ficou combinado foi o seguinte: levariam um quadro da Monalisa e colocariam no centro da aldeia, os índios ficariam em volta, cultuando-a e seriam fotografados. Os professores levaram uma câmera 4 x 5, de grande formato e eu e outra monitora da escola iríamos documentar o processo, com nossas 35mm. Chegando lá, as questões começaram a aparecer, achei muito distante o tratamento dos professores com as pessoas da aldeia, não tinham uma interação e nem sei se explicaram o que estávamos fazendo ali. Enquanto isso, em São Paulo, estava sendo inaugurado o Memorial da América Latina, um projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer com o conceito e o projeto cultural desenvolvido pelo antropólogo Darcy Ribeiro. O Brasil se preparava para as eleições Diretas e nós, mais uma vez, invadindo uma aldeia. Em que lugar colocamos aquelas pessoas? Que narrativas queriam ser construídas?...

Hoje tenho estas questões mais claras, mas, na época, o incômodo não encontrava seu lugar. Dando um salto para hoje, percebo, como diz Azoulay, que "[p]or violência imperial, me refiro a toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais *existentes* e substituí-los por um 'novo mundo' de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados. Nesse suposto 'novo mundo', populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções, oportunidades ou obstáculos, e são designados para papéis, espaços e funções específicos. Por meio desses processos, conjuntos de direitos que eram próprios de cada

mundo e circunscritos em sua organização material são destruídos para que os direitos imperiais sejam impostos. Entre eles, estão *o direito de destruir mundos existentes*; *o direito de produzir um novo mundo* em seu lugar; *o direito sobre os outros* que tiveram seus mundos destruídos junto com os direitos de que usufruíam em suas comunidades; e *o direito de declarar o que é novo, e, consequentemente, o que é obsoleto*" (2019, s/p, grifado no original)

1989, Aldeia Guarani – SP Fotografia Yêda Bezerra de Mello

Fica claro o porquê que chegamos ali, os professores viram a oportunidade que aquela comunidade proporcionaria de criar uma imagem que eles estavam querendo, de impor ideias dando-lhes papéis que serviriam para o discurso que queriam produzir, se utilizar da história deles, de suas casas, seus corpos, enfim, de usurpar seus direitos. Vejo como fundamental a importância de se rever o que já foi produzido visualmente, com um olhar crítico, para que comecemos a mudar o que é feito, o que é visto, pensado e construído. Além da investigação sobre o outro, penso no lugar que Azoulay coloca a fotografia: "Tais reiterações não evidenciam a natureza da 'nova' tecnologia, mas a maneira como a fotografia,

entre outras tecnologias, estava enraizada nas estruturas imperiais de poder e de legitimação da violência na forma de direitos exercidos sobre o outro" (2019, s/p). Esta legitimação da violência representacional (Lozano, Rian) e de poder sobre o outro, da destruição de seus mundos em prol de outros construídos, deve ser questionada e extinta, dando lugar a novas formas de ver e se relacionar com o que vemos. As contra-representações vêm nos mostrar que outras formas de olhar para o mundo são necessárias. Lozano, citando Monique Wittig, nos diz: "'livrar-se' das 'representações', livrar-se da modelagem tirânica dos corpos, envolverá um profundo questionamento das estruturas sociais e epistemológicas que sustentam 'o mundo social'." (2019, s/p)

1989, Aldeia Guarani – SP Fotografia Yêda Bezerra de Mello

Como fotógrafa, observo como as pessoas têm sido fotografadas. Como os fotógrafos, em geral, (não) se relacionam com o outro. O outro geralmente é olhado como algo externo a nós, como objeto e passível de ser fotografado, sem uma permissão prévia, sem um entendimento do que será feito, continuamos invadindo seus espaços, seus corpos, suas vidas... Estas separações têm de ser

desfeitas, precisamos buscar o entendimento do todo, pensarmos que somos só uma parte deste todo e que as atitudes, perante o ato fotográfico têm de mudar. Pensar que o respeito é direito de todos, que a dignidade é essencial e o reconhecimento do outro é fundamental para se estabelecer qualquer relação.

Em 2005, escrevi para uma exposição:

> *Vejo o mundo.*
> *Nessa experiência encontro o outro que de modo similar me observa e também me desafia. Pelo olhar posso acolhê-lo, pelo menos na parte dele que se oferece.*
> *Resulta, então, uma imagem que agora vos ofereço, para que possam ser testemunhas desse encontro, que me transforma e me alimenta.*
> (*Retratos – Yêda Bezerra de Mello, setembro de 2005*)

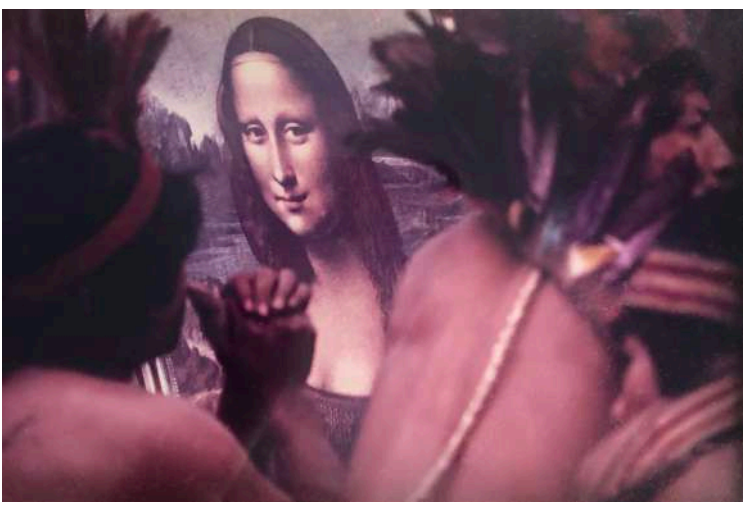
1989, Aldeia Guarani – SP Fotografia Yêda Bezerra de Mello

Desejo um encontro, uma troca, compartilhamento e afeto.

Será possível?

Será que nós, que "produzimos" imagens, conseguiremos encontrar "uma gramática de não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva", como escreve Mirzoeff (2016, p.749)?. Que as relações que se estabeleçam nos processos fotográficos sejam de cooperação, respeito e pensamento. Ainda em Mirzoeff, sobre uma ponderação de Pasolini, "talvez devêssemos, com toda humildade e, nos apoiando num neologismo audacioso, definir a realidade como aquilo-de-onde-se-deve-extrair-sentido." (idem, p.750).

Sentido, respeito, confiança, olhar, existência... Não poderemos esquecer e dissociar as questões sociais, econômicas, políticas e culturais que, revistas, devem apoiar e confluir para a construção de novas práticas, inclusive da pluralidade dos olhares. "O direito, no direito a olhar, contesta primeiramente o direito de propriedade sobre outra pessoa, insistindo na autonomia irredutível de todas as pessoas, antes de qualquer lei." (ibidem, p.750).

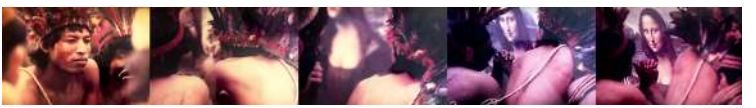


1989, Aldeia Guarani – SP Fotografia Yêda Bezerra de Mello

Voltemos a 1989. Fotografamos e quando revelamos os filmes, a foto-

grafia escolhida para o concurso foi uma sequência de 5 imagens minhas.

Na escolha de qual sequência dar a elas, caímos então em todos os problemas pensados hoje: colonização, visualidades, hegemonia ocidental, eurocentrismo, autoritarismo, estereótipos, poder, invasão, destruição, imperialismo... Para os professores, só fazia sentido começar no índio e terminar com a Monalisa ao centro, pois estava em conformidade com a ideia inicial deles, A sequência que eu fotografei foi vencida, então, ganhamos o concurso e perdemos o "direito de olhar".



1989, sequência escolhida.

Apresento aqui a sequência escolhida, a narrativa que imperou e que hoje tentamos desconstruir. O máximo que consegui, na época, foi que as fotografias fossem expostas separadamente. Quem sabe não seria possível, um dia, mudar a ordem das imagens? Confirmando, como diz Rian Lozano, que "a história das representações é, neste sentido, uma história de dominação física, simbólica e epistemológica" (2010).

Hoje estas imagens fazem parte do acervo do Museo de la Ciudad de Buenos Aires.

Chegamos a 2021.

Pegando como ponto de partida a sequência fotografada por mim, da Monalisa ao índio, que, na época, não tinha toda esta rede de significados que possui hoje, penso nas contravisualidades.

1989, sequência fotografada.

As contravisualidades estão aí, para que possamos questionar e romper com "o círculo da homogeneização do olhar". Tentando quebrar este círculo, encontrar outros significados e provocar o deslocamento da narrativa que foi primeiro construída, venho propor outra visualidade, tomando a visualidade "como sendo a articulação entre informação, imaginação e uma compreensão que se dá de forma subjetiva sobre o que se vê" (Mirzoeff 2011, p.476).

Através da mudança na ordem das imagens, teremos a oportunidade de dar outros sentidos às mesmas fotografias. Estas imagens, depois de anos em silêncio, se reorganizam, se transformam em sentido, mudam a sua história, estão vivas. Se tornam capazes de gerar outros conhecimentos, compartilham de outras narrativas e geram novos significados. Podem ampliar o discurso quando fazem novas conexões com questões culturais, sociais, políticas...

Compartilho com vocês minhas experiências, desejo me colocar na perspectiva do outro, questionar olhares e aprender com eles. Dividir a compreensão da necessidade de um estar no mundo repleto de reconstruções, escolhas e mudanças nas relações que envolvem nossas percepções. Ainda há muito a aprender, sempre.

REFERÊNCIAS

Azoulay, Ariella. "Desaprendendo as origens da fotografia". In **Revista Zum 1**7, 2019.

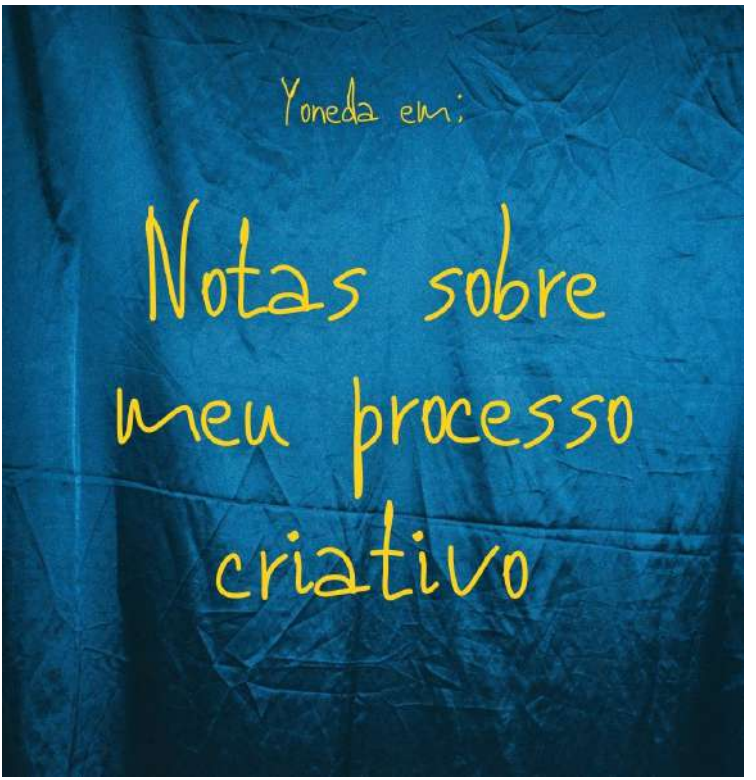
Lozano, Rian. "Corpos Políticos e Contra-Representações". In: **Investigaciones Fenomenológicas, vol.monográfico 2: Cuerpo y alteridade**. Espanha: SEFE/UNED, 2010. Tradução Marina Feldhues.

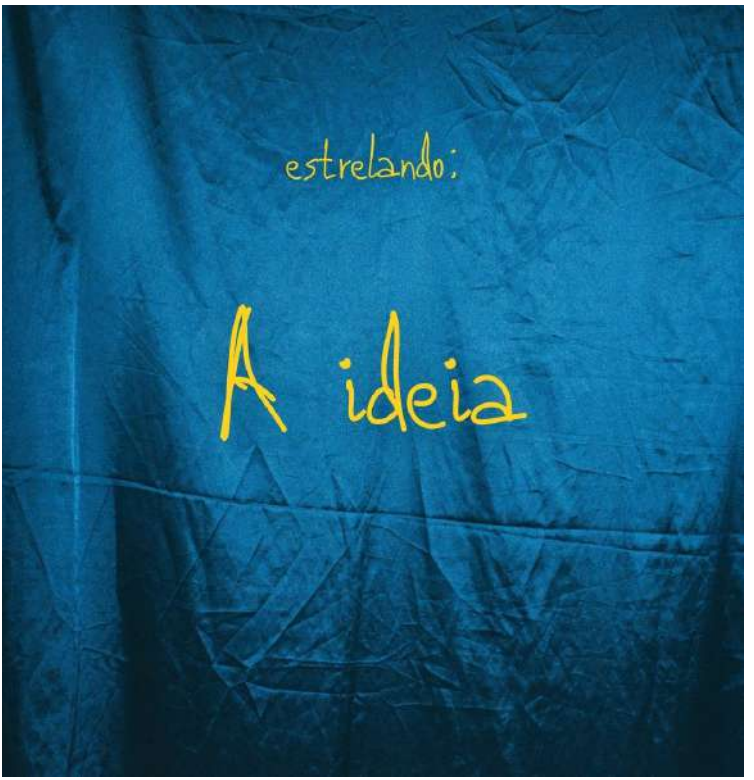
Mirzoeff, Nicholas. O direito a olhar. ETD-Educação Temática Digital, Campinas,SP,v. 18, n. 4, p.745-768, nov. 2016.

Abreu, Carla Luiza de; Álvarez, Juan Sebastián Ospina;

Monteles, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?, in: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais(...) Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. P.831-846.

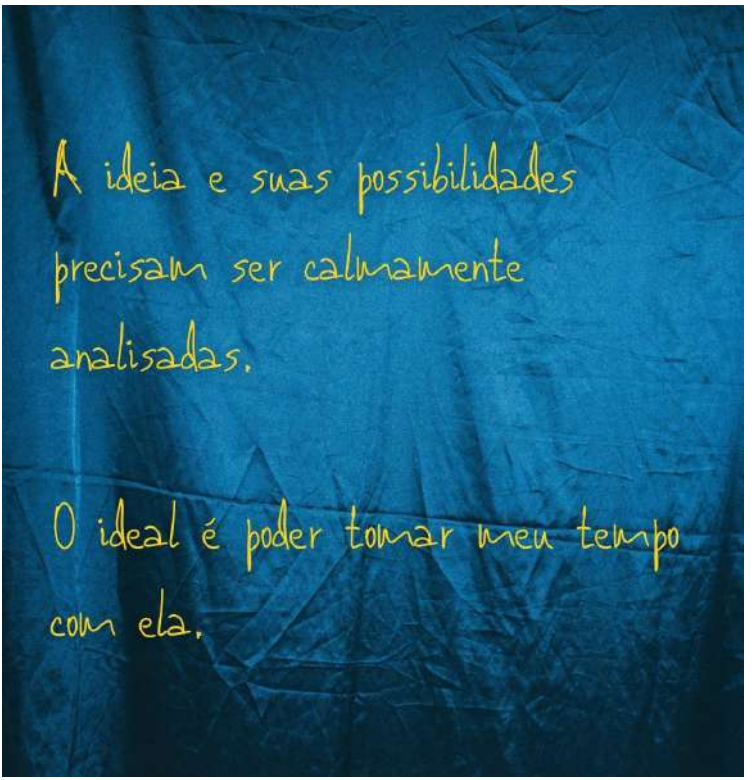
Mirzoeff,2011, p.476 . in, Abreu, Carla Luiza de; Álvarez, Juan Sebastián Ospina; Monteles, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?, in: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais(...) Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. P.831-846.


Yoneda em:
Notas sobre
meu processo
criativo

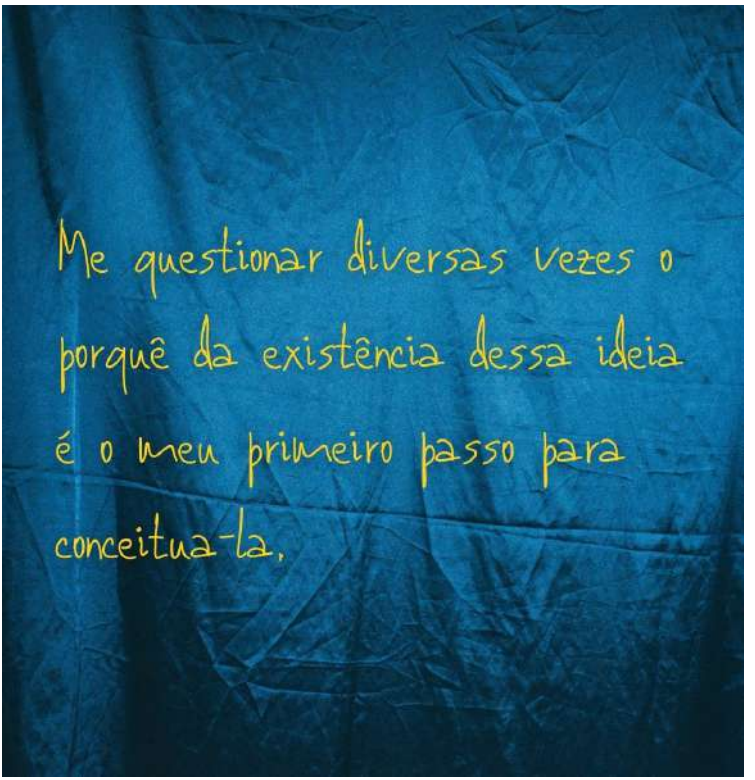

estrelando:
A ideia

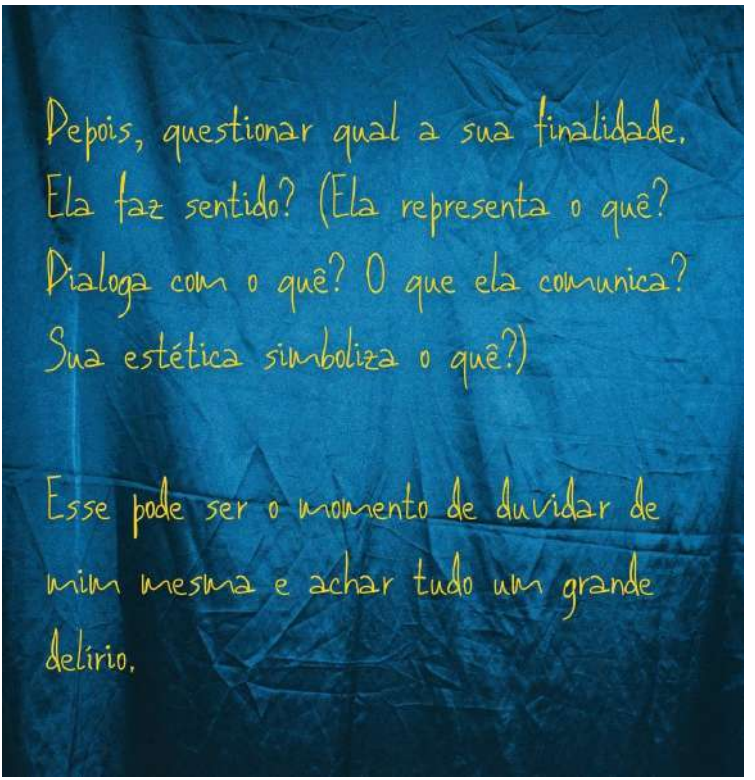
Surge a ideia.
Ela pode vir nas mais variadas formas, muitas vezes engatilhada nos momentos mais aleatórios. Para mim, ela vem geralmente através de imagens.

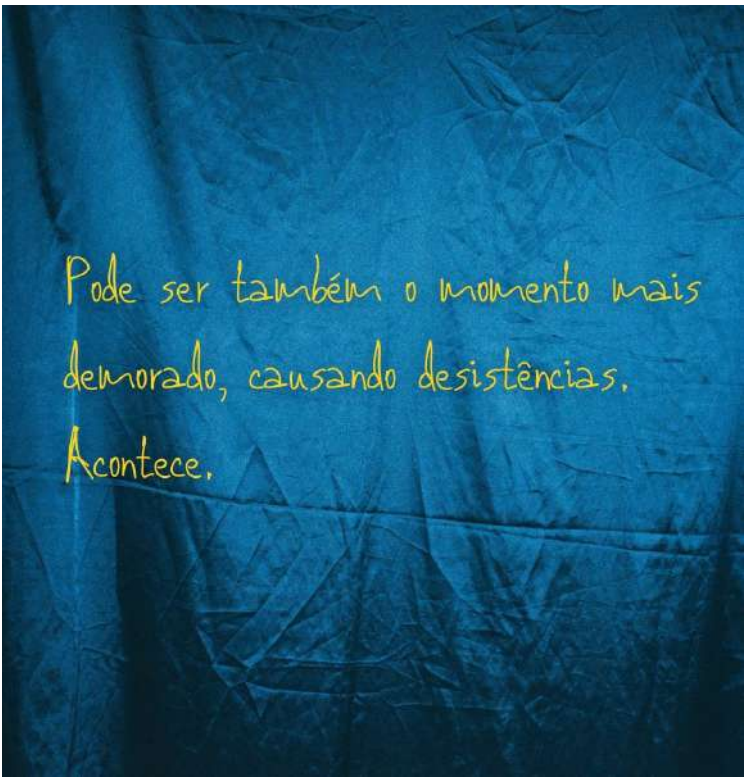
A princípio ela pode parecer confusa,
muito boa ou não tão boa, mas
considerável.

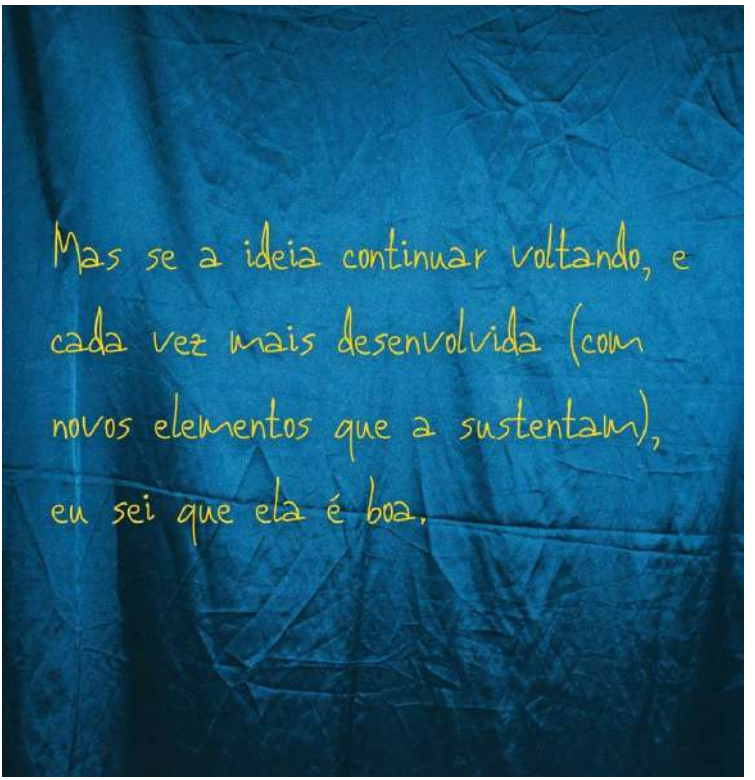

A ideia e suas possibilidades
precisam ser calmamente
analisadas.
O ideal é poder tomar meu tempo
com ela.

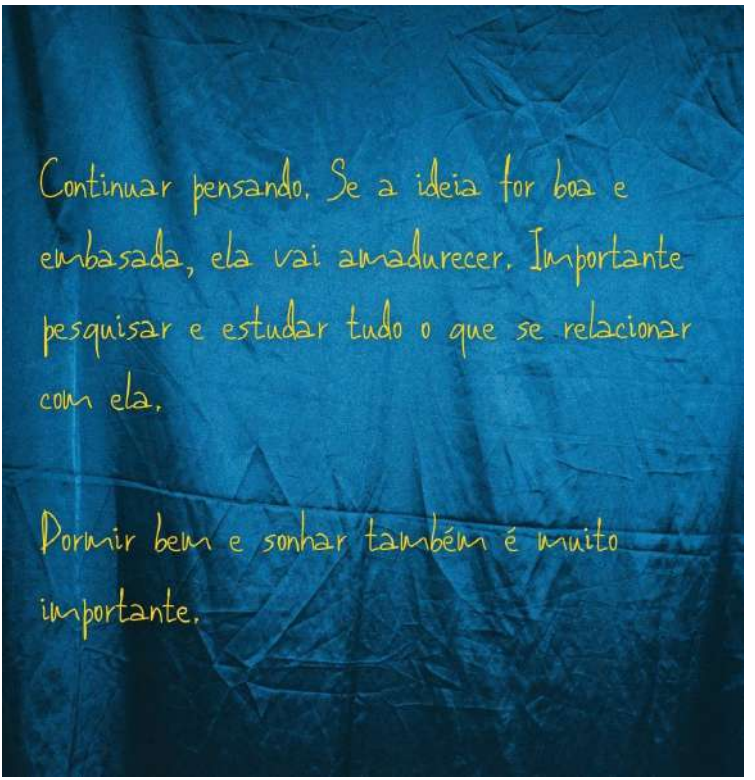
Pensar muito, em tudo.

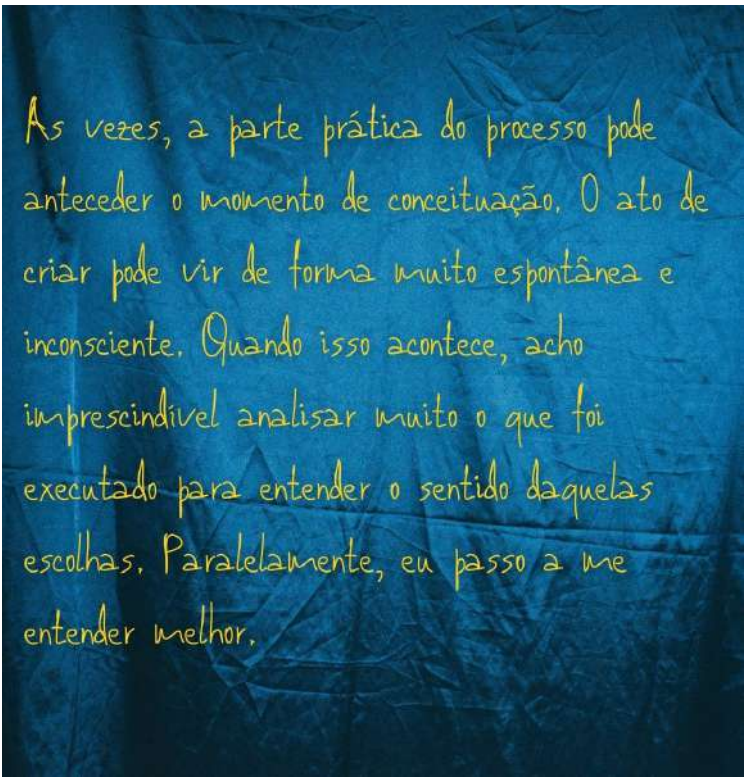

Me questionar diversas vezes o
porquê da existência dessa ideia
é o meu primeiro passo para
conceitua-la.

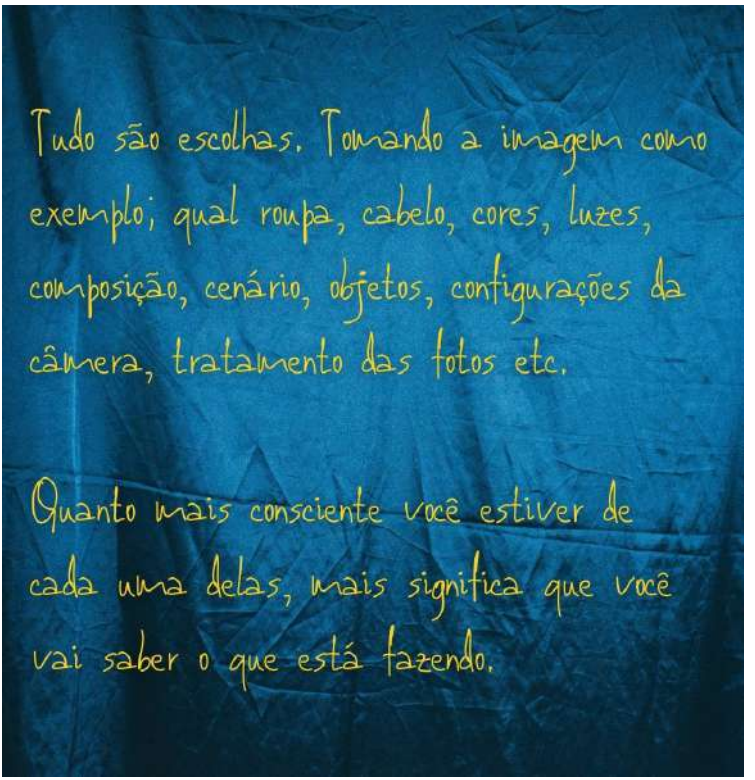

Depois, questionar qual a sua finalidade.
Ela faz sentido? (Ela representa o quê?
Dialoga com o quê? O que ela comunica?
Sua estética simboliza o quê?)
Esse pode ser o momento de duvidar de
mim mesma e achar tudo um grande
delírio.

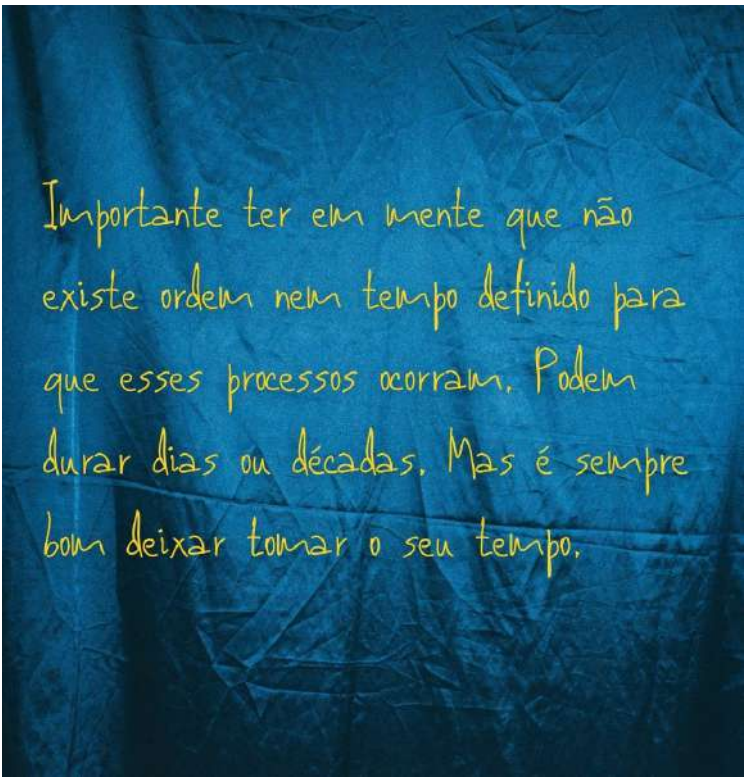

Pode ser também o momento mais
demorado, causando desistências.
Acontece.


Mas se a ideia continuar voltando, e
cada vez mais desenvolvida (com
novos elementos que a sustentam),
eu sei que ela é boa.

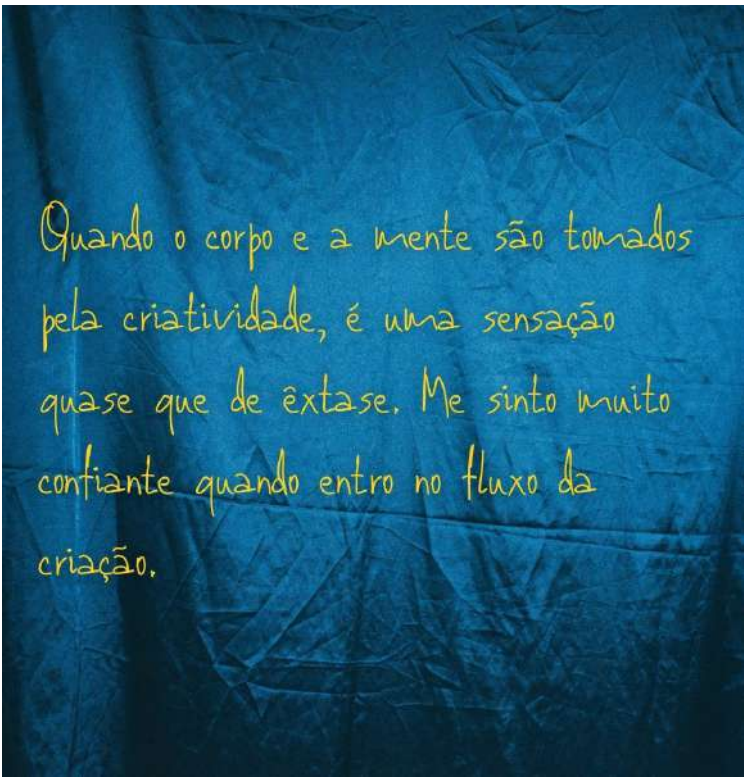

Continuar pensando. Se a ideia for boa e embasada, ela vai amadurecer. Importante pesquisar e estudar tudo o que se relacionar com ela.
Dormir bem e sonhar também é muito importante.


As vezes, a parte prática do processo pode
anteceder o momento de conceituação. O ato de
criar pode vir de forma muito espontânea e
inconsciente. Quando isso acontece, acho
imprescindível analisar muito o que foi
executado para entender o sentido daquelas
escolhas. Paralelamente, eu passo a me
entender melhor.

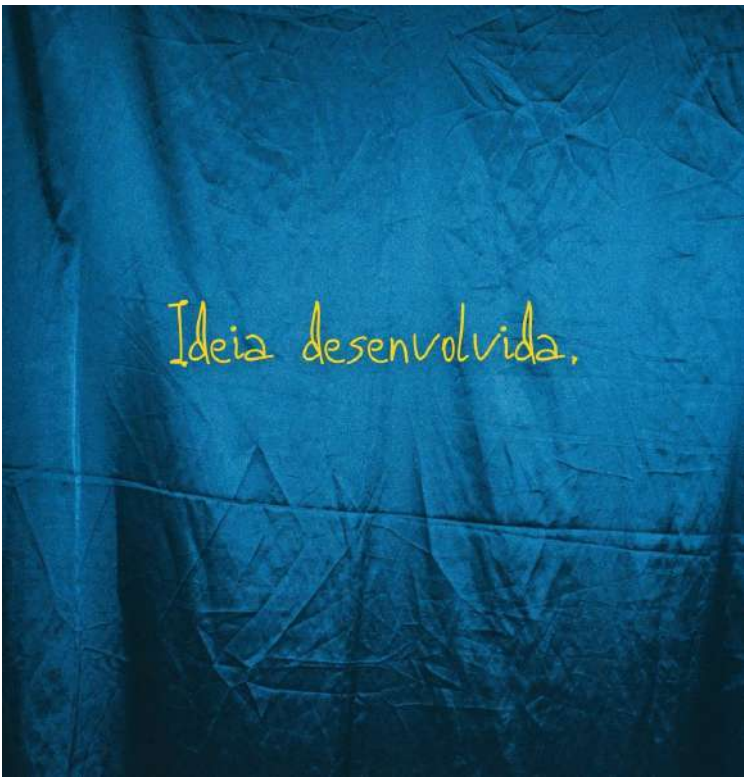

Tudo são escolhas. Tomando a imagem como exemplo, qual roupa, cabelo, cores, luzes, composição, cenário, objetos, configurações da câmera, tratamento das fotos etc.
Quanto mais consciente você estiver de cada uma delas, mais significa que você vai saber o que está fazendo.

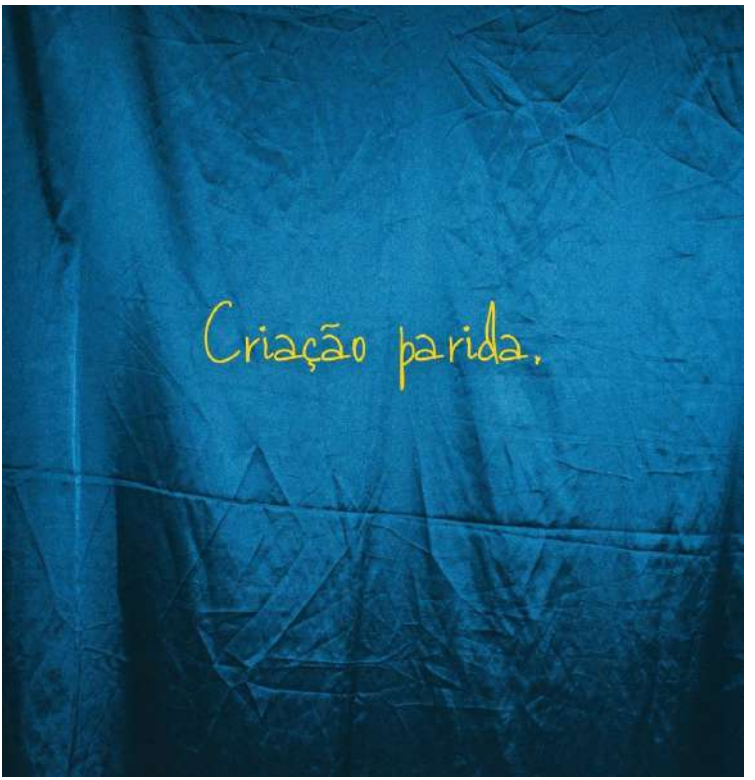

Importante ter em mente que não
existe ordem nem tempo definido para
que esses processos ocorram. Podem
durar dias ou décadas. Mas é sempre
bom deixar tomar o seu tempo.

Justificar cada escolha para si é
um bom exercício para praticar
falar sobre as suas criações.

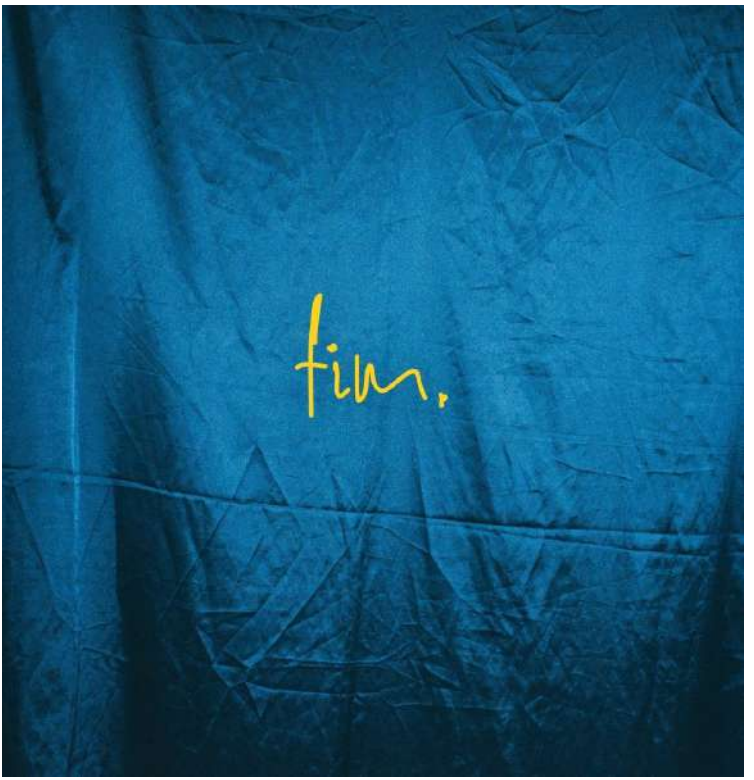

Quando o corpo e a mente são tomados
pela criatividade, é uma sensação
quase que de êxtase. Me sinto muito
confiante quando entro no fluxo da
criação.

Parindo a criação. Peito aberto.
Pronta para apresentá-la ao mundo.


Ideia desenvolvida.


Criação parida.

Agora, ela foi para o mundo.
Uma nuvem de criação que
tomou vida própria.


fim.