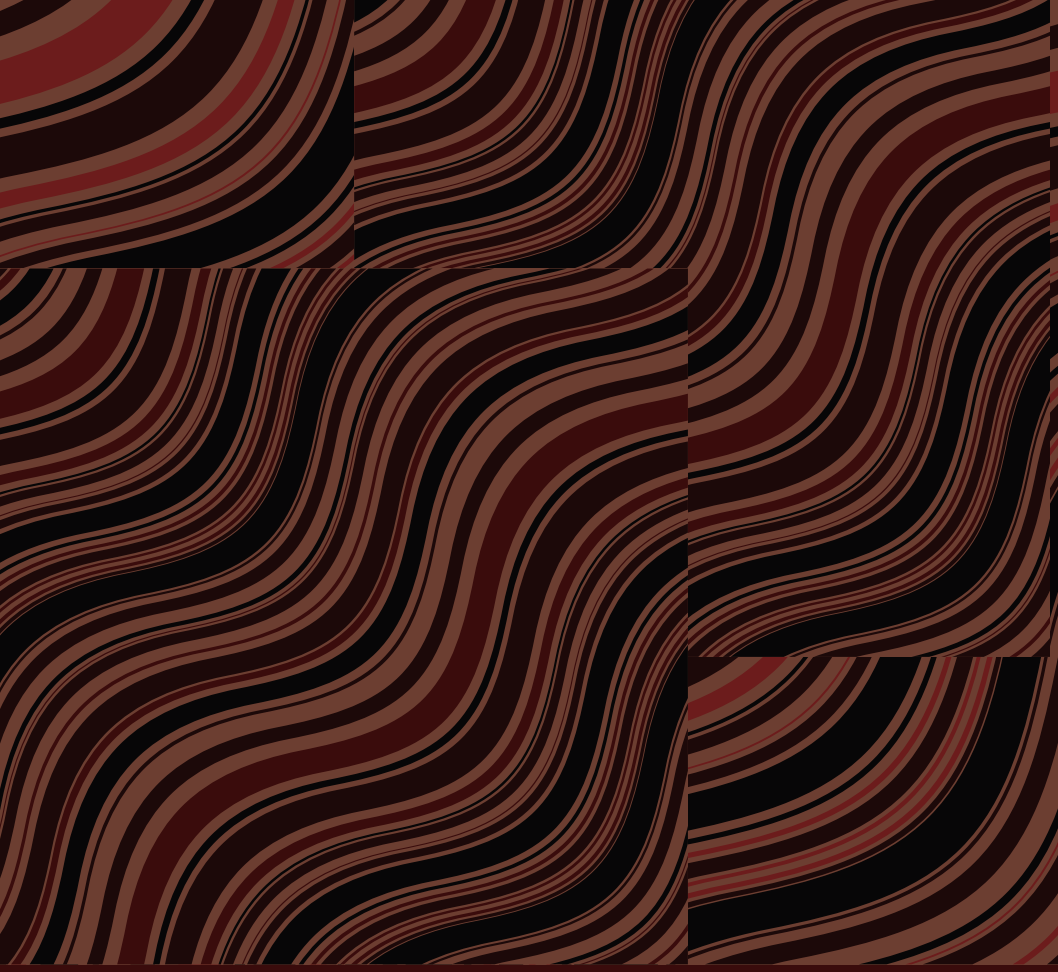


A experiência visual: **fabulações**

Eliziane Cristina e Wagner Moreira
(Orgs.)

EPEJA
led
115 ANOS
CEFET-MG
1910 - 2025

A experiência visual: **fabulações**

Organização:
Eliziane Cristina e *Wagner Moreira*

EPEJA
Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes

led

115 ANOS
CEFET-MG
1910 - 2025

Sumário

5 *Edição como expressão*
Wagner Souza e Silva

10 *Cinco modelos de curadoria da fotografia vernacular no Sertão do Pajeú*
José Afonso Jr.

24 *Desafios na construção de narrativas documentais na fotografia: edição, fotolivro e noção de montagem*
Eduardo Queiroga

38 *A leitura como pose*
Paulo Bernardo Ferreira Vaz e Fabrício José Nascimento da Silveira

59 *Fotografia e romance: a formação de uma narrativa a partir da fotografia de Giovanni Marrozzini e Torto arado, de Itamar Vieira Júnior*
Alícia Teodoro da Silva e Carolina de Vasconcelos Silva

72 *Ética na edição fotográfica em tempos de IA Generativa: desafios e reflexões*
Júlio Sardinha e Adriane Sardinha

91 *A edição do fotolivro Benjamin: relato de uma experiência*
Carolina Araujo Forléo

109 *Narrativa visual e construção de narrativas: um relato de (v)iMagem*
Lúcia de Fátima Corrêa

125 *Fotografia como captação sensorial : um relato de experiências auditivas na imagem visual*
Caroline Gonzaga Leite e Rogério Porto Ribeiro

146 *O pós na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia*
Nathalia Mattos Werneck e Flaviano Silva Quaresma

158 **Sobre os autores**

Edição como expressão

Wagner Souza e Silva (ECA/USP)

Vivemos na era das imagens conectadas. Observamos um encadeamento incessante de fotografias e vídeos nas telas rolantes, em que há um intenso jogo de articulações e construções de significados, muitas vezes parecendo ocorrer de maneira fortuita e aleatória, mas que é conduzido pela algoritmia que envolve nossas experiências nas mais diversas situações cotidianas a serviço do consumo. Nessa miríade conturbada de relatos em eterna construção, não nos cabe mais falar desta ou aquela imagem, mas *das imagens*, sempre no plural, sempre envolvidas por excessos, circundadas por ordens de grandeza baseadas em milhões: de cores, de pixels ou bytes, circulando em plataformas que, por sua vez, funcionam como motores propulsionadores de mais e mais imagens.

Muito já se falou sobre como essa configuração recoloca o papel do fotógrafo no campo de produção imagética, sobretudo no que diz respeito ao exercício profissional. Se todos fotografam, o que vem a ser exatamente um fotógrafo? Se a transição para a tecnologia digital já teria permitido facilitar a realização de uma fotografia, visto que não mais exigia o mesmo preparo técnico para a fotografia analógica mais laboriosa, hoje, com a consagração das redes sociais como canais de publicação e, mais recentemente, a ascensão das tecnologias de IA para um agenciamento criativo em diversas frentes, o papel profissional de um fotógrafo parece ser menos produzir e mais gerenciar. Menos clique do botão disparador da câmera e mais o clique nos botões que comandam os apps diversos de pós-produção, dos botões que organizam e acessam arquivos digitais, ou mesmo aqueles que permitem a publicação e interação nas redes sociais.

É considerando tal panorama que podemos notar como é oportuna esta coletânea de tex-

tos aqui apresentada. Ao tomar a edição fotográfica como um tema norteador, este livro propõe observar as etapas posteriores ao disparo fotográfico como tão ou mais importantes do que aquela que é resultado de uma combinação de obturador, diafragma e fotossensibilidade. Textos que revelam como as práticas de edição, sejam elas na forma de intervenção e tratamento das imagens, sejam na forma de processos curatoriais e organizadores de narrativas, se estabelecem como parte intrínseca do processo fotográfico entendido como um processo comunicacional. Pois construir sentido, dar direção e organizar o discurso, é estrategicamente um processo de acabamento da fotografia. Mas não um acabamento como fim ou encerramento, pelo contrário: um acabamento no sentido heideggeriano, de concentração nas possibilidades supremas, um arremate que abre o fotográfico para o diálogo, para o outro, para o mundo.

No texto de abertura, *Cinco modelos de curadoria da fotografia vernacular no Sertão do Pajeú*, José Afonso Jr. nos mostra como os processos curatoriais são decisivos para produzir valores e relações sociais de ordem pública, e o faz a partir de uma original observação dessa realidade na fotografia vernacular, normalmente posta de lado ao historicismo fotográfico dos grandes eventos que mais comumente ganham visibilidade. Em meio a uma incursão em residências no sertão da região do Pajeú, em Pernambuco, o autor busca notar a presença de práticas de armazenamento, organização e comunicação na fotografia familiar, com o objetivo de ampliar a noção de curadoria, dessacralizando-a a partir de seu reconhecimento no ambiente doméstico, do cotidiano vivido pelo emaranhado entre território, afetos e lembranças.

Mas isso não significa que o processo curatorial seja simples. A complexidade de uma curadoria permanece presente na construção e organização da fotografia vernacular, como num álbum de família, tanto quanto na confecção de qualquer fotolivro, tal como nos expõe o texto seguinte, *Desafios na construção de narrativas documentais na fotografia: edição, fotolivro e noção de montagem*, de Eduardo Queiroga. Contar histórias por intermédio de fotografias envolve dimensões sintáticas e semânticas que, segundo o autor, não são tão simples ou automáticas. Utilizando o fotolivro "15:30", de Isis Medeiros – que trata do desastre ambiental ocorrido em 2015, pelo rompimento de barragem de minérios na cidade de Mariana –, Queiroga demonstra o potencial do livro como um instrumento que evidencia a relevância da edição como uma forma de expansão da linguagem fotográfica.

Essa relação entre livro e fotografia é diversificada de maneira curiosa pelos dois textos seguintes. Em *A leitura como pose*, dos autores Paulo Bernardo Ferreira Vaz e Fabrício José Nascimento da Silveira, o livro surge como objeto de cena em retratos de mulheres leitoras, imprimindo a estas imagens um significado de enfrentamento de um ordenamento social sob o domínio masculino, uma vez que, simbolicamente, representariam um certo empoderamento político da mulher perante a vida pública de uma comunidade letrada. Já em *Fotografia e romance: a forma-*

ção de uma narrativa a partir da fotografia de Giovanni Marrozzini e Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior, de Alícia Teodoro da Silva e Carolina de Vasconcelos Silva, vemos a discussão em torno da apropriação de uma fotografia como base sustentadora para uma ilustração utilizada como capa do livro citado no título, que é semioticamente analisada de maneira minuciosa pelas autoras, evidenciando as permanências discursivas da fotografia em articulação com a literatura, aqui reunidas sob o símbolo de resistência e confronto político. Em certa medida, ambos os artigos demonstram como o objeto livro e o objeto fotografia encontram formas ressonantes de alinhamento e convivência, reforçando-se mutuamente, no campo da edição, como uma eficiente estratégia de expressão de valores, ideias e posicionamentos.

Logo em seguida, o texto *Ética na Edição Fotográfica em Tempos de IA Generativa: Desafios e Reflexões*, de Júlio Sardinha e Adriane Sardinha, traz o "estado arte" da Inteligência Artificial contemporânea e o potencial de sua subserviência para a construção de narrativas visuais. Os autores não somente exploram as principais ferramentas em uso na atualidade, reconhecendo que este recorte deve ser visto sob o contexto temporal de um momento específico dentro da rápida e constante evolução destas tecnologias, mas também buscam evidenciar os problemas éticos envolvidos nas questões de autenticidade e credibilidade na construção de narrativas, sem esquecer, ainda, dos riscos para uma dominação determinante de padrões sociais, a partir do silenciamento de grupos específicos que podem ser deixados à margem do conjunto de dados utilizados como referências. Habilmente equacionando descrição e crítica, os autores nos mostram a importância de nunca deixarmos de posicionar tais tecnologias como ferramentas a serviço do humano, independentemente de seu nível de automatismo.

Humanidade que é escancarada por Carolina Araujo Forléo no texto seguinte, *A edição do fotolivro Benjamin: relato de uma experiência*. Escorando-se em sua experiência autoral de composição de um fotolivro, Forléo relata, de maneira generosamente detalhada, todas as etapas envolvidas no processo de edição – da descoberta e curadoria de um acervo fotográfico familiar à encadernação final que materializa o projeto. Um envolvente exercício de trato com a fotografia, aliando perspicácia para pensar as estratégias de narrativa visual e um sensível reconhecimento do valor afetivo de imagens que não foram por ela produzidas. Evidencia, assim, a contínua complexidade presente no trabalho de um editor, fazendo notar a dimensão autoral (e humana) presente nessa tarefa.

Em sequência, e também sob a mesma forma de relato, a autora Lúcia de Fátima Corrêa reflete sobre os registros fotográficos obtidos em sua imersão cultural no Peru, em razão do objetivo de analisar o livro de contos "Los Hijos de Hilario", do escritor Macedonio Villafán Broncano. Seu texto, *Narrativa visual e construção de narrativas: um relato de (v)iMagem*, explora a fotografia como um suporte teórico-metodológico, que aqui é utilizada como ferramenta para a busca de

signos conectados ao universo andino do escritor, o que se consolida a partir de um processo de edição que alia texto e imagem para materializar a interlocução entre o livro e seus leitores.

Já em *A fotografia como captação sensorial: um relato de experiências auditivas na imagem visual*, Rogério Porto Ribeiro e Caroline Gonzaga Leite propõem um exercício de sinestesia entre som e imagem como uma forma de expandir as sensações envolvidas no clique fotográfico em ambiente urbano. Fazendo uso de equipamento de fotografia analógica, o que os obrigava a uma maior atenção ao instante do registro, os autores entendem a estratégia de abordagem como uma forma de criar possibilidades de novas formas de expressão visual permitidas pela edição fotográfica.

Encerrando o conjunto de textos, temos *O pós na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia*, de Nathalia Mattos Werneck e Flaviano Silva Quaresma, que discute os resultados obtidos a partir de um trabalho etnográfico desenvolvido ao longo de três anos, envolvendo o registro fotográfico das atividades rituais no Terreiro Pai João da Bahia, no Rio de Janeiro. Os autores tomaram o "pós" na fotografia no sentido de intervenções posteriores nas imagens, para revisitar e intensificar a experiência vivida durante os momentos dos registros. Reconhecem, dessa forma, a edição de imagens como um processo inerente ao fluxo da produção fotográfica imersa numa cadeia imagética contemporânea em constante transformação. Segundo os autores, essa pós-fotografia teria, ainda, o potencial para desconstruir estereótipos e preconceitos em relação às religiões de matriz africana, ao provocar transformações capazes de reforçar as dimensões simbólicas e estéticas dessas culturas.

Essa diversidade de objetos tratados pelos textos desta coletânea deve ser vista como sintoma de uma convivência com imagens que tem sido intensificada pelos processos de midiatização da vida cotidiana, agora inevitavelmente permeada pelas redes e telas. Uma realidade de excessos, que conta com a participação marcante da fotografia, e que nos impele a uma percepção constante de relações e concatenações entre signos visuais advindos de fontes diversas.

De certa maneira, realçar a edição como um processo criativo e um modo de expressão, tal como os textos aqui propõem, acaba por ser uma estratégia de sobrevivência para o nosso olhar e também para a nossa capacidade de apreensão e processamento desta fortuna imagética, além de representar um caminho para confrontar os automatismos e a monotonia que tendem a ser gerados pela intensa circulação de imagens.

Cinco modelos de curadoria da fotografia vernacular no Sertão do Pajeú

José Afonso Jr. (UFPE)

1. Outras histórias da fotografia

Entre as diversas historiografias da fotografia mais ou menos consagradas com referencial teórico ou empírico há uma tendência de encaminhar a abordagem histórica no sentido de uma continuidade ou de nucleação. Enquanto continuidade, o desenvolvimento da fotografia, em meio ao século XIX, é impregnado de cientificismo e de uma crença no progresso apoiado na modernidade, o dizer histórico da fotografia adota a linha de tempo ininterrupta e linear (Nehwall, 2002; Goldberg, 1991; Hirsch, 2000).

Nessa perspectiva, a fotografia e seus deslocamentos são agrupamentos de eventos, fatos e acontecimentos que marcam a construção do processo social, cultural e histórico da fotografia buscando uma teleologia totalizante.

Não à toa, percebe-se, no guarda-chuva das histórias sobre a fotografia que ela é abordada como história da técnica (Gustavson, 2009), dos autores, das imagens, dos estilos, das escolas e movimentos, dos documentos, dos geográficos e geopolíticos. Essa opção é assimilada e influenciada pelo precedente de histórias assentes na história das artes.

Esses recortes metodológicos ao produzirem agrupamentos que abordam os acontecimentos ligados à fotografia segundo uma ordenação teórica-epistemológica que produzem, em paralelo, lacunas e obliterações, esquecimentos que, se não anulam os projetos de contar a história da fotografia, acusam fissuras e incompletudes.

No caso de pensar as "histórias das fotografias" no plural, é Walter Benjamin no seu "Pequena

História da Fotografia" o que adota uma perspectiva de olhar para as bordas, os fragmentos e as migalhas que não estão colocadas à mesa do banquete da história; seja essa como disciplina geral; seja no específico da própria fotografia.

Para Benjamin (1994, p.91), a condição reprodutiva da fotografia, que acusava as estratégias de formação de sentido e sensibilidade segundo uma ordem capitalista e massificada, era também uma produção descentrada, múltipla, fragmentada. A fotografia é sintoma de uma ordem moderna, tornada possível na sua convergência entre ciência e arte; e é também alavanca dos modos de produção do sensível fora dos eixos canônicos da obra como algo único. Quando fala da fotografia, Benjamin defende que a aura na obra de arte é descorporificada da tradição, quebrando a ideia de unicidade e sacralidade. Ora, isso se comunica com a relação popular que a fotografia assume na sociedade e na cultura, tanto na prática vernacularizada de produzir, como nos modos massificados de sua circulação.

Este pensamento reverbera outros textos do autor. De modo mais evidente em "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" e "Sobre o conceito de história" (Benjamin, 1994, p.182). No narrador, o autor defende que a arte de narrar está em modo de extinção, como se um dos sentidos, ou uma faculdade inerente à construção do humano, a de relatar experiências, de contar histórias, fosse extraída. As melhores narrativas escritas são "as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". (1994, p.198). Tendo Leskov como exemplo, ele não o chama de escritor, mas de artesão. Narrar é um trabalho manual. A narrativa é uma forma de comunicação onde o narrador "deixa sua marca" sobre o que é contado.

Em "Sobre o conceito de história", ao seu turno, a possibilidade das fissuras reaparece como uma crítica mais aguda ao projeto do historicismo. Sobre este, ele representaria um "tempo homogêneo e vazio" (1984, p.229). A crítica é: ao se remeter ao passado de modo a dar coerência ao presente, se gera uma acomodação política, social e cultural. Isso está, porque foi assim. Nesse olhar, o historiador de gabinete, é um profeta com o olhar voltado para trás. É o sujeito que primeiro acha e depois procura.

No geral, é sobre o historicismo na fotografia decidir sobre o já decidido. A fissura possível, percebida no autor, é que a própria noção de *punctum*, como algo particularizado, de lógica singular e pessoal, emerge na direta relação entre fotografias e experiências recuperadas. Pode-se perceber que a Câmera Clara, como livro, é uma operação de curadoria. Através do modo como Barthes organiza as imagens e escreve sobre elas como sendo simultaneamente, uma história não linear, assistemática e pessoal sobre certas experiências com a fotografia; onde o conjunto de imagens menos assume unidades consolidadas em torno de correntes, movimentos ou perspectivas estéticas do que um olhar estético sobre o objeto.

Depois de Barthes, esse questionamento crítico de uma monumentalização da fotografia está presente em Michel Frizot, editor e organizador da *Nouvelle Histoire de la Photographie* (Bordas, 1998). Este, é o resultado do trabalho de autores que nos oferecem uma visão crítica da história

da fotografia em que os temas apresentam diferentes nucleações. Mais recentemente, Joan Fontcuberta (2003) opera exercício semelhante em *Fotografia: crisis de la história*, onde nos diferentes textos e autores, se coloca em xeque o centralismo historicista da fotografia.

2. Do historicismo à curadoria

Nos últimos anos, a figura do curador e o processo de curadoria têm ganhado destaque na sistematização e organização de arquivos, acervos, coleções críticas, conjuntos de obras e fundos visuais. Estes elementos representativos são fundamentais para as estratégias de visibilidade e valorização, que, por sua vez, permitem a ocupação eficaz dos circuitos de autorização.

Como circuito de autorização, entende-se a definição de Clarissa Diniz, que aponta os objetivos de legitimação e autenticação da obra/artista consoante um percurso acumulativo. A legitimação se daria pelos pares, capital, social, instituições, mercado, mídia, público, ensino e especialistas. Estes últimos, nucleiam sujeitos dedicados à crítica e à curadoria, por vezes com os papéis sobrepostos na mesma pessoa.

> A crítica de arte - talvez a mais difundida e reconhecida dessas disciplinas (ainda que, nas últimas décadas, a curadoria venha desempenhando um papel essencial) - tem, de acordo com a origem etimológica do termo, a função de 'discernir', 'escolher' e 'julgar a obra de arte, atribuindo-lhe - como vem fazendo toda a tradição da crítica - um juízo de valor que, além de dar conta de sua interpretação, a avalia, indicando (ou não) a sua validade. Assim, fazendo uso da legitimidade adquirida com a experiência e o conhecimento, o especialista em arte apresenta uma "autoridade" relativa a partir da qual pode legitimar ou não um artista. (Diniz, 2008, p.121.).

Destarte, entende-se que a autenticação e legitimação de um *corpora* visual e fotográfico também obedece a lógica de dispositivo social, histórico e político do mundo da arte. Assim, valida de modo sobreposto e interdependente as dinâmicas alimentadas por pressupostos históricos, sejam eles historicistas, ou de crítica à história. É um jogo tautológico.

A curadoria se edifica acessando repertórios. Nesse sentido, o curador assume um conjunto de interoperações transversais onde envolvimento de fatores não possui limites claros, podendo variar em intensidade, abrangência e penetração. De um contexto a outro, de um curador a outro.

É pois, uma delicada combinação de elementos nem sempre perceptível ao público, mas que de certa forma orienta, delimita, determina e estabelece horizontes possíveis de recepção, assimilação e valoração, criando condições para a monumentalização de autores, obras, escolas, linhas estéticas, movimentos, técnicas, políticas e contextos mais ou menos específicos que permitem o descolamento de um certo conjunto de fundo mais geral.

A emergência do curador como elemento central no dispositivo da arte e também da fotografia (sem aqui cair na velha e falsa cilada se fotografia é arte), se dá de modo acumulativo.

> Durante a década de 1960, o discurso primário em torno da arte em exposição começou a se afastar das formas de crítica da obra de arte como objeto autônomo de estudo/crítica em direção a uma forma de crítica curatorial, na qual o espaço da exibição recebia precedência crítica sobre os objetos de arte. A crítica curatorial difere da crítica de arte tradicional ocidental (ou seja, ligada à modernidade) na medida em que seu discurso e assunto iam além da discussão sobre artistas e o objeto de arte, para incluir o tema da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições. (O'Neil, 2007. p.13)[1]

De certo modo, essa perspectiva permanece, dando ao curador a potencialidade de dispor a prática curatorial como um espaço de crítica. Prosseguindo, a implicação mais direta nessa relação entre obras, artistas (fotógrafos também) e curadores, é que predominantemente, ocorre uma cisão entre a prática artística de um lado, a prática do curador, do outro e a obra no meio, tensionada por disputas nem sempre aparentes.

Assim, o curador como artista (Jeffrey, 2015, p.7) passa a produzir valor cultural. O resultado, visibilidade e projeção cria uma camada adicional de autorização, parte intrínseca e vital do que Theodore Adorno e Max Horkheimer já nos anos 1930, denominaram "indústrias culturais" associadas a: entretenimento; cultura de massa; o empreendimento de comunicações de recepção de massa; e como parte da indústria da consciência (Adorno e Horkheimer, 1995, p.120 -167). Curadoria é, portanto, um enunciado, uma forma contemporânea de retórica cujas estratégias visam produzir um conjunto prévio de valores e relações sociais na dimensão pública.

No campo da fotografia, o circuito de autorização organiza, direciona e valida conjuntos e acervos fotográficos, além de posicionar fotógrafos autores, correntes estéticas, movimentos, técnicas e tecnologias. Segundo o pensamento de Benjamin sobre a história, a curadoria pode ser vista como uma ponte temporal: revalida repertórios fotográficos e acontecimentos do passado para dar coerência às manifestações atuais na fotografia, e cria marcos de validação para práticas e obras contemporâneas, projetando-as para o futuro. Não à toa, no cenário da fotografia autoral, uma anedota que circula é: me diga quem é o seu curador e te direi que fotógrafo és!

A curadoria tem, portanto, a pretensão de ordenar sobre essas duas faces do tempo. Em que se agrave ser uma atividade extremamente impregnada de unilateralidade, o posicionamento crítico aqui não se direciona somente nesse sentido. A ênfase é sobre o que se constitui, no ato de curadoria, a obliteração do que se coloca nas bordas do circuito de autorização, da validação.

1 - No original: During the 1960s the primary discourse around art-in-exhibition began to turn away from forms of critique of the artwork as autonomous object of study/critique towards a form of curatorial criticism, in which the space of exhibition was given critical precedence over that of the objects of art. Curatorial criticism differed from that of traditional western art criticism (i.e. linked to modernity) in that its discourse and subject matter went beyond discussion about artists and the object of art to include the subject of curating and the role played by the curator of exhibitions (tradução do autor).

3. Do circuito de validação às fotografias vernaculares

A cisão mais evidente e negligenciada é entre a fotografia que se ordena como historicismo, pois tem visibilidade e circulação pública, da outra, que se organiza de modo vernacular. Processos curatoriais em larga maioria, não importam as fotografias domésticas, caseiras, familiares, como conjuntos válidos ao seu projeto.

> Essa opção narrativa cria uma história da fotografia que, se não distorcida, é incompleta. Descarta o enorme repertório de imagens anônimas, por optar por uma fotografia de autor; silencia sobre uma fotografia ingênua, *naïve*, por escolher correntes estéticas bem definidas; ignora a construção das mitologias particulares do álbum de família, por concentrar-se nas fotografias de grande impacto social. A fotografia vernacular paga um alto preço no *hall* das práticas fotográficas pelo fato de não ser lida para além da sua suposta superficialidade (Afonso Jr, 2021, p.140).

Em que pese que inúmeras pesquisas sobre as fotografias que habitam álbuns domésticos, caixas de sapato e paredes das casas tenham sistematizado a importância destes modos de existência da fotografia no seio do privado, a clivagem que surge nesse cruzamento é: pode-se conceber a fotografia vernacular como corpo e objeto de uma ação curatorial? O desafio é duplo: envolve tanto olhar as fotografias fora dos circuitos de autorização canonizados; como questionar ou criar processos diferenciados de validação para conjuntos de fotografias que são ordenados para usufruto doméstico.

Em outras palavras, na historiografia silenciada da fotografia vernacular há processos semelhantes, também não uniformes, de guarda, seleção, organização, preservação e atos do mostrar. Há uma curadoria doméstica que é diferente da sua meia-irmã institucional menos nos modos de procedimentos operacionais, do que nas motivações afetivas existentes entre quem organiza e que vê essas imagens. Os pertencimentos mútuos, a alimentação de lembrança familiar e comunitária e a capacidade de narrar sobre imagens como um ato de artesania, que se repete, mas nunca é igual na recuperação das lacunas e fissuras. É algo que rima com o Narrador em Nikolai Leskov. É quando a fotografia está sujeita a uma séria de instabilidades no que tocam à sua releitura e interpretação. Riscos e ameaças semelhantes à impermanência das conversas coloquiais.

4. Curadorias do vernacular

É Geoffrey Batchen que rompe essa linha canônica, deslocando a possibilidade do curador caminhar pelos territórios das fotografias vernaculares. É quando a abordagem troca o foco da história para as estórias. No catálogo da exposição, *Forget Me Not* (2004), o autor ressalta a importância dessas imagens, reforçando o aspecto da experiência da memória e lembrança.

> Mas a fotografia é realmente uma boa maneira de lembrar as coisas? A pergunta exige que definamos o que queremos dizer com "memória", pois existem muitos tipos de memória e muitas maneiras de lembrar. Há até mesmo um tipo de memória que chamamos de "fotográfica", que significa uma lembrança exata e autoconsciente de eventos, cenas ou textos passados (Batchen, 2004, p.14).

Prosseguindo, o autor recorta o campo de circulação, visibilidade e endereçamento do conteúdo visual das fotografias vernaculares, e aí estabelecendo uma delimitação por onde o ato doméstico de guardar, organizar, selecionar e exibir essas fotografias, podem definir linhas de uma curadoria em âmbito doméstico.

> Exibidos em salões ou salas de estar ou como parte do trajeto diário, esses objetos ocuparam um espaço liminar entre público e privado. Eles eram, em outras palavras, destinados a fazer seu trabalho uma e outra vez, e a serem vistos por íntimos e estranhos. [...] A fotografia geralmente é sobre tornar as coisas visíveis, mas essas fotografias elaboradas são igualmente dedicadas à evocação das relações invisíveis, emoções, memórias. Eles afirmam a proximidade da vida e da morte e tentam, contra o senso comum, usar um para negar a finalidade do outro (Batchen, 2004, p.96).

Esse deslocamento das noções mais gerais permite a curadoria ser dimensionada para além das fotografias que circulam publicamente. Mas, a percepção do autor é no sentido, ainda, de curadores que possam olhar para as fotografias domésticas. Ainda há o especialista.

Neste contexto, o indivíduo ainda atua como um filtro que aborda os conjuntos de imagens com base nos valores do próprio acúmulo historiográfico da fotografia. É evidente que muitas coleções de fotografias familiares apresentam similaridades entre si. Existe uma homogeneidade nos conteúdos ao longo do tempo, nos modos de posar, nas ocasiões escolhidas para registro e no gênero do retrato. No entanto, não se pode determinar os protocolos de intenção específicos de cada coleção fotográfica. Cada casa, curador doméstico teria seus próprios padrões de abordagem? Seja no sentido de organizar, mostrar e falar "dedicados à evocação das relações invisíveis, emoções, memórias?"

No caminhar da pesquisa Sertão de Lembranças [2], parte da metodologia foi encontrar informantes mantenedores de fotografias vernaculares que alimentam a abordagem empírica e interacional da investigação. Durante dois anos e meio, homens e mulheres, numa relação decantada de aproximação, se dispuseram a falar sobre "tipos de memória e muitas maneiras de lembrar" a partir das fotografias em suas casas. Notou-se que os informantes são em grande maioria, algo em torno de 80%, de mulheres que se dão à tarefa permanente de manter fotografias.

O trabalho sobre conjuntos obedece de maneira assistemática, variam de uma a outra dessas guardadoras de imagens. Há critérios próprios. Em que pese que esse esforço seja elaborado na vivência com as imagens e de modo e não acadêmico, pode-se detectar alguns padrões, que preliminarmente no escopo desta pesquisa, denomina-se modelos de curadoria vernacular.

5.Cinco curadoras no Sertão do Pajeú

O objetivo aqui é tanto no sentido de ampliar a noção de curadoria, como também dessacralizá-la, desconectando-o das influências historicistas, e aproximando de uma dinâmica de pertencimento familiar e doméstico, ligado à vivência, ao território e à lembrança. Em que pese não intencionar ser definitivo, o objetivo é traçar algumas linhas de força dessas abordagens, no sentido de também dilatar uma compreensão da relação curatorial com as histórias da fotografia vernacular de modo mais conciliador.

5.1 A curadoria warburguiana. Maria de Lourdes

A primeira informante que reúne uma característica específica na relação com as fotografias, é a Sra. Maria de Lourdes Gomes Nunes, conhecida como Dona Lourdinha, professora de matemática aposentada, que reside no sítio Minadouro, área rural da cidade de Ingazeira, sertão do Pajeú.

Na sua singularidade de arrumação das fotografias nos espaços da casa, em um corredor específico que liga a sala à cozinha, passando pelo acesso aos quartos, Dona Lourdinha organiza nas paredes as fotos segundo a ordem dos vivos e dos mortos. Mas a cada ano, cada mês as fotos são reformuladas, entram as mais recentes. Tem da família, tem dos sobrinhos, de aniversário, de neto, de tudo tem. - Depoimento ao autor.

2 - Conferir os textos anteriores da mesma pesquisa apresentados no GP de Fotografia da Intercom. Em 2021; Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso. Em 2022; Alguma fotografia do Sertão. Entre a memória e a lembrança.

No modo de organização das fotografias nas paredes de sua casa, a Sra. Maria de Lourdes as agrupa por semelhanças. A clivagem entre vivos e mortos, e a alternância e substituição de imagens dos vivos do modo periódico. É um alinhamento no espaço doméstico de um tipo de clivagem, ou de pertencimento comum elaborado em grupos.

Nesse sentido, as fotografias respondem a um olhar humano, específico, que no ponto de vista da informante, tende a paralisar certas dinâmicas da vivência, de um lado; e dinamizar a experiência do presente, do outro. É uma teia de linhas invisíveis, só acessível a partir do sujeito que as organiza, que ao passo que sistematiza relações com o vivido, reivindica um saber sobre o conjunto específico colocado à mostra. É um saber-imagem que remete a dinâmicas simultâneas por semelhança. Desde configurações da vivência sobre o lugar e o tempo, como experiência da anamnese, psicológica e simbólica.

> Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*[3], indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana (Warburg, 2010, p.125).

Destarte, a maneira de interação entre as fotografias, as paredes e a subjetividade da Sra. Maria de Lourdes, a colocam numa dimensão de organização do material no que pode-se afirmar, como uma curadoria warburguiana, no sentido de sempre realimentar uma particularidade, um ritmo dado pela existência (a alternância das fotos dos vivos, bem como a fixidez no caso dos falecidos).

5.2 A curadora fotógrafa. Sra. Djanira Chaleca

Djanira Chaleca, fotógrafa aposentada, ao lado do seu falecido esposo, Antônio Chaleca, assumiu por mais de 50 anos o papel de fotógrafa no município de Tuparetama, sertão do Pajeú. Ao longo desse tempo, pode reunir o testemunho de centenas de eventos registrados na cidade. Desse acervo, em parte reunido na sua casa, em parte no depósito da antiga casa comercial que abrigou o negócio, atualmente transformado em uma loja de roupas.

3 - A etimologia do termo *sophrosyne* de vem do grego, quer dizer estado mental saudável, paz de espírito, controle, equilíbrio e moderação diante de situações conflituosas. Difere-se da *hybris* que é o excesso, vício. *Sophrosyne* é, portanto, o controle; a justa medida; o necessário. - Nota do autor.

Sra. Dajnira, conhecida na cidade como "Dona Dêja", agrupa fotos da própria família em variado repertório de técnicas, que vão da fotopintura, fotos de impressões múltiplas e acervo de acontecimentos de Tuparetama entre os anos 1960 até os anos 2000. A maioria em preto e branco, envolvia festa de batismo, primeira comunhão, quinze anos, casamentos e registros funerais; já que muitos cortejos fúnebres passavam em frente ao estúdio, fazendo uma parada, chamando o fotógrafo para fazer o último registro visual do morto.
- Depoimento ao autor.

A Sra. Djanira Chaleca guarda seu acervo de imagens pessoais e de parte da história das pessoas de Tuparetama juntamente com as câmeras utilizadas. Ao mesmo tempo, pode-se acessar os registros e parcialmente o modo técnico de obtenção das fotografias. O sentido encampado nesse modo de organização, reúne a noção de testemunho ocular como presencial.

Simultaneamente, permite informar as condições compartilhadas dos fotógrafos da cidade, no caso, com o profundo conhecimento das pessoas que retratava, às vezes, desde o nascimento até a morte. Complementado, reside no seu testemunho tanto a vivência com o falecido esposo e a recuperação de um certo modo de uma história da fotografia: o que era ser fotógrafo ou fotógrafa no sertão do Nordeste, em meio à precariedade de recursos.

5.3 A curadora coletadora. Sra. Maria da Dores

A Sra. Maria das Dores atualmente planta no seu quintal, rosas do deserto, espécie de planta bem adaptada ao semiárido nordestino. Por anos, contudo, foi funcionária da pequena agência dos Correios no distrito de Brejinho, município de Tabira, atividade que lhe rendeu o apelido de "Maria dos Correios". Ela, por sua vez, tinha e tem o hábito de, toda vez que um acervo de fotos do povoado vai ser descartado, seja pela morte de alguém, seja por mudança de uma pessoa, ela aborda a situação dizendo: "jogue fora não! Deixe comigo que eu guardo".

Maria do Correio coleta fotografias que seriam desprezadas ou perdidas. As guarda em caixas de papelão sem muita ordem. Mas é capaz de ir puxando foto por foto e narrar sobre elas. Consegue estabelecer vínculos entre personagens em fotos e caixas diferentes. Em grande maioria, os retratados são ou foram moradores da mesma localidade. Todos os anos, organiza a festa de reizado do distrito, no dia 6 de janeiro.
- Depoimento ao autor.

As narrativas que surgem da fala da Sra. Maria do Correio são mais preenchidas por relatos curtos e breves, fragmentados. Saber algo sobre as fotografias, por vezes de modo isolado, a coloca em um modelo de coletadora de imagens mais do que colecionadora. Equivale, em certo sentido, no esforço curatorial ao encontro de acervos sem sistematização, salvo aqui neste caso, pelo fato do pertencimento que estabelece um vínculo, sustentado pela memória e lembrança, dos personagens e circunstâncias que envolvem as aparências possíveis de serem narradas.

É um gatilho as vezes abreviado, disparado no presente e no encontro, no toque das imagens. Nas suas caixas as imagens repousam. Guardam experiências embutidas, latentes, mas sobretudo, as lacunas não sistematizadas. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que a Sra. Maria do Correio, de certo modo assume o papel na comunidade de guardiã da memória visual, por caminhos improváveis, é verdade, mas que se materializam nas caixas e mais caixas do passado vivido em Brejinho de Tabira.

5.4 A curadoria de restauração. Sra. Maria Eurídice Leite de Araújo

A Sra. Maria Eurídice Leite de Araújo, conhecida como Mocinha na cidade de Itapetim, Sertão do Pajeú que divisa com o Estado da Paraíba, recolhe fotografias entre amigos, conhecidos e pessoas da comunidade. Além das próprias fotos de família, ele as pede emprestadas, encaminha a um especialista em photoshop, que as restaura digitalmente. Paga do próprio bolso. Depois devolve as fotografias aos proprietários e as organiza em uma série de álbuns temáticos onde se dá a ver aspectos da vida da cidade, personagens relevantes e anônimos. Tudo relatado pelo testemunho da ex-professora aposentada.
- Depoimento ao autor

"Aí eu colava num caderninho e ia juntando com os desenhos que a gente tinha. Só que a casa pegou fogo e perdi as fotos todinhas. Mais velha começei a juntar tudinho. É uma forma de refazer o caderninho. De reconquistar. É, de reconquistar a memória." "Começou aí, quando peguei umas fotos com amigas, e mandei restaurar, junto com as que tinha em casa que eram antigas."

Mocinha busca restaurar não somente fotografias, mas de certo modo, o caminho visual que estabelece o seu pertencimento ao vivido, entre pessoas, testemunhos e o chão que habita. Nesse sentido, a busca por acervos espalhados e o ato de reunir, restaurar, gerar uma cópia tratada, guardar os arquivos digitais, reúne uma série complexa de saberes de como e para que guardar. Para a cidade, ela se tornou uma referência dos acontecimentos em Itapetim durante o século XX, visto que muitas das fotos antecedem a data de nascimento dela. Além de restaurar há uma

preocupação de organizar as imagens por semelhanças. Antepassados, ofícios, cantadores, membros da família, vistas urbanas e construções. A restauração aqui deve ser entendida de modo o mais amplo possível.

5.5 A curadora por partilha. Sra. Maria Cristiana da Silva

Sra. Maria Cristiana da Silva, conhecida no Sítio Redonda, área rural de Tuparetama, como Dona Santa. Teve uma irmã que migrou para São Paulo, ainda criança e passou trinta anos sem dar notícia, depois apareceu de volta. Segurando a foto da irmã, Lúcia, lembra que quando vinha de São Paulo para o sertão "ela fotografava tudo, tudo. Depois revelava e mandava uma cópia de cada, para mim". "E essas fotos aqui pra mim valem mais do que dinheiro, é a história da Lúcia, a história da família está toda aí." Depois, Lúcia adoeceu. Antes de falecer, disse aos filhos em São Paulo: "Tirem todas essas fotos da parede. Quebrem, rasguem e queimem. Essa parede tem que estar livre e limpa para novas lembranças."
-Depoimento ao Autor.

Dona Santa preserva não somente fotos da família durante um certo período. Ela protege o registro e olhar de Lúcia, a irmã ausente, partilhando o ato de enviar e distribuir fotografias para a parte familiar que morava distante, no Sertão. Nas caixas e bolsas, repletas de registros das viagens de Lúcia, quando viva, ao Pajeú, representa-se o cuidado do ato de guardar, mas também a preservação do ato de compartilhar da parte ausente. Fala sobre o que está nas fotografias e também da relação entre as irmãs. Em circulação privada, no seio familiar, o conjunto guardado, protegido e narrado foi possível na partilha de afetos e imagens.

Entre todas lacunas existentes no ato de guardar fotografias de maneira não assistemática, a única forma possível de acessar a parte narrável das vivências contidas, é, como em muitos outros casos, a voz de D. Santa. Esse acionamento é bem presente na própria fotografia vernacular. São os sujeitos e autores presentes na fotografia, atados por pertencimentos aos narradores. Neste caso, o que permite ver o exercício de D. Santa com as fotografias suas e da sua irmã é um ato de preenchimento que é dado pela cooperação entre elas de modo descontínuo e ao mesmo tempo, partilhado. Antes, evocado pela separação geográfica, e agora, pela ausência.

6. Provisoriamente, conclusões

Este texto inicia e se desenvolve questionando o lugar da noção de curadoria inserido em circuitos de autorização cujos conceitos operativos são tributários da historização da arte e da fotografia. Essa operação pode ser vista na crítica benjaminiana, direcionada simultaneamente em tripla frente: na história, que de certo modo, sobrepõe um diagnóstico sobre a percepção dos acontecimentos de cada época segundo prismas políticos; uma crítica sobre a própria disciplina da história que anula o narrar, a micro história das pequenas coisas e eventos banais; e como se ordenam acontecimentos para serem históricos.

Mais que somente Benjamin estar nas dinâmicas de *poese* da lembrança do Sertão do Pajeú, este território ecoa no pensamento benjaminiano, por ser antigo, por se costurar nas bordas do historicismo, por ser semelhante no narrar como ato de artesania sobre o vivido e suas fotografias. Diante de uma cultura moderna e industrial, que massifica, iguala, padroniza e aliena a presença do trabalho, seja para fabricar bens de consumo massificados e bens culturais; o ato de narrar, sendo obras de artesãos da fala, é tanto uma emergência das fissuras do projeto moderno como um ato de resistência.

O narrar sobre fotografias, ao seu turno, desdobra-se além da dimensão institucional que valora segundo acúmulos de autorização e validação orientados institucionalmente e por um dimensionamento disciplinar de como certos conjuntos – artísticos e/ou fotográficos – devem ser abordados para ocupar os circuitos de autorização. Nesse sentido, o desprezo às possibilidades da fotografia vernacular é duplo.

Primeiro, acusa a percepção, algo dogmática, que essa parte não contada da história da fotografia é algo menor, repetitivo, monótono, que não aporta para os espaços e práticas de validação estética, autoral, histórica, estilística ou técnica da fotografia, por isso não é digno de ações curatoriais. Segundo, mesmo com esforços de entender essa parte posta à margem, o olhar de sistematização curatorial é posto sob uma perspectiva especialista.

Destarte, nomear de curadoria a ação dos sujeitos com pertencimento direto sobre os conjuntos de fotografias vernaculares, é assumidamente uma abordagem de provocação. Primeiro, por aplicar um conceito, a curadoria, em sentido inverso ao de cima para baixo, invertendo o sentido. Segundo, por perceber nesses modelos de cuidar de fotografias a presença de elementos, critérios, linhas de força que, de modo assistemático e assentados na experiência cotidiana, pontos essenciais e semelhantes aos praticados na curadoria institucional.

A singularidade desse modo vernacular de reunir, proteger, exibir as fotografias de modo particular pôde ser percebida no percurso da pesquisa Sertão de Lembranças. Não se arrisca dizer ainda que tais modelos de curadoria sejam universais, pois os modos de lembrar são particularizados. Longe ou perto disso, acusam em todos eles a presença do afeto como dado constitutivo. É o

relato da lembrança que emerge dessas fotos, através das narradoras, que se forma na relação entre território, vivências e pessoas.

Esse modo específico de curadoria, que aqui é sequestrado da esfera institucional e historicista, para ser colocado no feixe das relações diretas de pertencimento precisa necessariamente ser mais aprofundado, problematizado e organizado enquanto categorias. A opção metodológica envolve certamente a incorporação e estudo dos processos envolvidos na fabricação a partir das lembranças das fotografias com a participação desses narradores, não a toa, nucleada no feminino, nas mulheres que nutrem com as fotografias o sentido familiar de coesão com tempos e pessoas passadas.

De certo modo, um olhar externo pode contribuir com saberes e repertórios, advindos de outras experiências, territórios e tempos da fotografia. Mas o olhar de dentro, autóctone, que adere a narrativa por pertencimento direto, traz uma contribuição valiosa, milionária, na artesania do narrar fotografias. O esforço dessa abordagem permite um deslocamento metodológico e epistemológico que só tem a dar ganhos compensadores às histórias das fotografias narradas. Mas sem pretensões de dizer como o passado foi, nem como o futuro dessas coleções deverá ser.

Referências

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *A Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AFONSO JR, José. *Instantâneos da fotografia contemporânea*. Curitiba: Appris, 2021.

AFONSO JR, José. *Sertão de memórias*. Entre fotografias na parede e versos de improviso. Anais da Intercom, 2021. https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-f.pdf Disponível em: Acesso: 04 de julho de 2023.

AFONSO JR, José. *Alguma fotografia do Sertão*. Entre a memória e a lembrança. Anais da Intercom, 2022. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0711202218384962cc98690f2d6 Acesso: 04 de julho de 2023.

BATCHEN, Geoffrey. *Forget me not*: photography and remembrance. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In. Magia e Técnica, Arte e Política*:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador:* considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DINIZ, Clarissa. *Crachá:* aspectos da legitimação artística. Recife: Fundaj/Massangana, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. Fotografia. *Crisis de história*. Actar ediciones: Barcelona, 2003.

Desafios na construção de narrativas documentais na fotografia: edição, fotolivro e noção de montagem

Eduardo Queiroga (UFMG)

No dia 5 de novembro de 2015, no meio da tarde, uma barragem de rejeitos de minério se rompe, despejando milhões de metros cúbicos de lama por uma extensão de centenas de quilômetros, causando uma série de prejuízos humanos e ambientais, acontecimento que ficou conhecido como "desastre de Mariana" – ou crime, pelo seu caráter de previsibilidade e negligência dos responsáveis (Site MPF, 2015). Muitos fotógrafos e fotógrafas, de diversas partes do Brasil e do mundo, documentaram os dias seguintes ao rompimento, os trabalhos de resgate, as buscas pelos desaparecidos e o rastro de destruição. Um longo processo de reparação anda lentamente – com investigação das causas do rompimento, responsabilização de empresas e dirigentes, luta pela retomada da vida por parte dos sobreviventes e respectivas reparações – apesar do muito tempo passado desde o ocorrido.

Temos aí, em linhas muito resumidas, um acontecimento de enormes proporções e infinitas camadas de complexidade, que afetou a história de vida de muitas pessoas, entre vítimas, parentes e moradores dos locais afetados. É possível contar essa história com fotografia? Ou, indo além, é possível contar alguma história com fotografia? A dúvida pode parecer descabida em tempos nos quais a imagem tem um papel primordial nas várias relações cotidianas, mas vale a pena retomarmos alguns aspectos que colocam em questão a vocação da fotografia para transmitir mensagens, pois nos interessa aqui alcançar as estratégias que precisam ser acionadas para contornar a ambiguidade própria à produção fotográfica.

O crime ambiental e seus desdobramentos estão localizados no fluxo dos acontecimentos reais. As fotografias ali produzidas são pinçadas desse fluxo, ou seja, descontextualizadas, em

uma espécie de suspensão: esse movimento instaura uma outra dimensão, digamos, paralela ao contexto dos fenômenos originais. Boris Kossoy trabalha essa distinção através dos conceitos de primeira e segunda realidades. "A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação" (Kossy, 1999, p.36). Já a segunda realidade é aquela

> do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade) (Kossoy 1999, p.37).

É importante ressaltar a distinção que o autor faz entre as diferentes dimensões, ampliando a separação entre o acontecimento real e a imagem desse acontecimento: a representação de algo não deve ser automaticamente confundida com a própria coisa. Essa separação, uma característica fundamental da fotografia, traz implicações significativas para toda experiência narrativa fotográfica. Quando retirada da sequência natural dos acontecimentos, uma fotografia pode ser inserida em um novo contexto discursivo, seja pela publicação em um meio de imprensa, postagem em uma rede social ou criação de um álbum de família. John Berger aponta para um abismo que se forma entre a descontextualização e a recontextualização, abismo este responsável pela ambiguidade inerente a todo signo fotográfico: "o que o fotógrafo mostra combina com qualquer história que alguém decida inventar" (Berger, 2007, p.87).

A partir desses pressupostos, é correto afirmar que a fotografia é capaz de transmitir informações visuais, mas nada muito além disso. Em outras palavras, ela dá conta de comunicar sobre as aparências, mas não sobre significados mais complexos, algo que impõe limites muito restritos quanto à intenção de "contar uma história" ou narrar um ocorrido. Quando um fotógrafo deseja imprimir sentidos em sua obra – e imagina-se que isso atravesse grande parte das imagens produzidas – ele não pode perder de vista que a interpretação é ofício daquele que está na outra ponta da cadeia: o leitor, cujas referências prévias, ideologias e bagagem cultural entrarão em contato com a maneira como ele recebe a fotografia, para daí consumar sua percepção, sua leitura do fenômeno fotografado. O cenário parece mais complicado: por um lado, o ciclo de significação depende da atuação do leitor; por outro lado, lidamos com uma série de limitações em relação à quantidade e qualidade de informações possíveis de serem transmitidas. Há, ainda, um outro elemento nessa equação, que será responsável pelo contexto de circulação – e consequente influência na recepção – das imagens. Pois nem sempre o fotógrafo gerencia as condições de circulação de suas obras, que podem ser combinadas "com qualquer história que alguém decida inventar".

Como comenta Susan Sontag, "fotógrafos imbuídos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significação estável, possa revelar a verdade. Mas, em parte

por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvair" (Sontag, 2004, p.122). Atualizando a complexidade já colocada, a fotografia, com todas as suas limitações discursivas, ao agir numa lógica de recontextualização, pode ser anexada a diferentes fluxos narrativos, que, por sua vez, podem ser interpretados de diferentes maneiras, uma vez que depende do leitor e de sua capacidade – ou direcionamento – de compreensão.

Esboçamos toda essa frouxidão discursiva da fotografia para enfatizar que o desejo de contar uma história demanda uma operação que não é simples nem automática. Não basta apontar a câmera para um fenômeno, é preciso articular uma série de estratégias para alcançar o leitor com a mensagem pretendida. Algo muito caro para determinados campos, como o fotojornalismo ou o documental – mas também, talvez com maior liberdade poética, o da arte. Queremos enfatizar que há diferentes responsabilidades distribuídas entre as instâncias de produção, circulação e recepção que interferem na maneira como uma imagem é lida e entendida. Vejamos alguns elementos acionados na cadeia de significação de um trabalho fotográfico – aqui elaboramos uma lista bastante resumida, que demanda adaptações e aprofundamentos de acordo com as especificidades de cada trabalho:

1. Articulações relativas à produção da imagem: escolha do tema/conceito, pesquisa e planejamento; definições do momento da captura, como enquadramento, composição, iluminação, ajustes de foco, profundidade de campo, uso da perspectiva e distância focal, contraste e cor.

2. Edição do material produzido (seleção, hierarquização e encadeamento), catalogação, tratamento de imagem e finalização de arquivos.

3. Gestão da circulação e definição de circuito ou aplicações, com as respectivas demandas que cada modelo exige; associação com textos e/ou elementos gráficos – incluindo títulos e legendas; associação com outras fotografias, formando conjuntos e subconjuntos.

Muitos fotógrafos concentram suas energias na captura, mas é importante reconhecer o trabalho que ocorre antes e depois do clique. Isso inclui delinear e estudar o tema, apropriando-se de conceitos e debates teóricos, históricos e políticos que o cercam. Durante todo o processo, é essencial estar atento às referências de outros artistas e fotógrafos que podem contribuir para o desenvolvimento conceitual da obra. Não se pretende criar hierarquias falsas ou diminuir o valor do momento da captura, mas também não se deve limitar o trabalho do fotógrafo apenas a essa etapa. A articulação dos elementos constituintes da imagem fotográfica – como composição e contraste, por exemplo – é importantíssima para a conformação de uma obra. Há uma série de importantes decisões que vão da escolha do equipamento até o posicionamento da câmera e o momento de acionar o obturador. Produzir um volume de fotografias, com diversidade de abordagens e boa variedade de tomadas, vai dar mais possibilidades para a etapa de edição e organização: na fotografia, precisamos das imagens produzidas como base para nossa escrita; quando investimos tempo e energia na elaboração de um trabalho, precisamos garantir que teremos material suficiente

para lapidar/selecionar e alcançar o recado que queremos passar.

Ainda no momento da captura, é preciso levar em conta a relação com o ambiente, o território, o acontecimento e as pessoas que são extremamente importantes pelas influências e constrangimentos que impõem ao ato fotográfico. Para Ariella Azoulay, "a co-presença dos indivíduos no momento em que a fotografia é tirada é normalmente gerida de acordo com o ritual da fotografia, mas nunca totalmente subordinada a este último" (2015, p. 52), instaurando um espaço político entre fotógrafos e fotografados, entre fotografia e leitores. Se é verdade que o fotógrafo assume uma cadeia de decisões, há também um outro conjunto de definições que escapam de sua autoridade ou mesmo impõe limites e redirecionamentos à sua obra. É interessante, aqui, citarmos a noção de "fotografia dialógica" (Queiroga, 2023) que busca uma relação alternativa àquela que aproxima a fotografia a procedimentos alinhados com práticas opressoras – algo importante de destacar aqui que a dialogicidade pode atravessar diversas etapas, seja nos encontros estabelecidos no momento da captura, seja no momento da fruição.

Produzidas as imagens, temos uma etapa essencial para a construção do trabalho: a edição, pensada como seleção, identificação de linhas de força, encadeamento e potenciais narrativos. A edição não se resume à identificação de "boas" fotografias no sentido técnico ou estético, mas, muito fortemente, na triagem daquelas que são boas para os objetivos discursivos. Por vezes, uma imagem que isoladamente pode não parecer impactante revela-se essencial como elemento de conexão entre diferentes partes de um projeto. De forma semelhante, fotografias que se destacam por si só podem não contribuir significativamente para a mensagem pretendida. A interação entre imagens pode gerar um terceiro significado, não contido exclusivamente na primeira nem na segunda fotografia, mas resultante do encontro de ambas. Algo que acontece no plano da experiência, do contato com o conjunto de signos: "o sentido não está nos fragmentos, mas na articulação que o autor estabelece entre eles" (Cadôr, 2016, p.58). Tratamento da imagem – perfeitamente inclusivo a processos digitais ou químicos – e adequação dos arquivos – também vale para cópias, originais etc. – estão neste estágio posterior à captura e anterior à circulação. Vale observar que esses papéis, também muito significantes, podem ser assumidos pelo fotógrafo ou por terceiros, como editores, curadores e produtores.

O passo seguinte diz respeito à circulação e ao modo como o trabalho se apresentará para o leitor. Se é nesse sujeito que tudo se completa, que a significação se confirma, e entendemos que a maneira como ele recebe a obra interfere na sua leitura, as decisões relativas à circulação são determinantes. Aqui estamos pensando tanto no circuito como nas relações internas do trabalho. O circuito se refere ao espaço que o trabalho ocupará, que pode ser uma exposição individual em uma galeria de arte, as páginas impressas de uma revista especializada, um site na internet, ou um fotolivro, entre muitas outras possibilidades. De certa forma, quando definimos o circuito

também delimitamos o público alvo, pois cada espaço/formato é acessado por diferentes públicos. Uma vez que o leitor precisa compartilhar uma espécie de vocabulário em comum com a obra para compreendê-la, conhecer ou definir que leitor acessará o trabalho aponta para as chances desse vocabulário em comum ser ou não acionado. O circuito também pode impor limites ou abrir possibilidades de articulação da linguagem, pois o suporte age na fruição: diferentes papéis, diferentes tecnologias de impressão, diferentes formatos e modos de encadernação vão alterar a percepção de um trabalho cujo suporte é o livro. O mesmo acontece em uma exposição ou em qualquer outro circuito de circulação, de modo que são escolhas muito importantes quando falamos de significação e interpretação.

Há ainda todas as relações entre os elementos que compõem um trabalho, que estamos chamando de "relações internas". São as conjugações entre diversas fotografias, entre imagens e textos ou com outros elementos gráficos – incluindo as ausências, os vazios não ocupados, as interferências impostas pelo meio, entre outros caminhos. As dimensões que terão no espaço, hierarquias entre as imagens, indução ao sequenciamento ou a materialidade, tudo isso também entra nessa conta. Georges Didi-Huberman destaca a importância da montagem para dar legibilidade aos acontecimentos históricos. Se a palavra "montagem", no campo da fotografia, muitas vezes nos remete a certos procedimentos de colagem e fusão, seja no laboratório químico ou no programa de tratamento de imagens, aqui devemos pensar montagem como uma articulação mais ampla, similar aos campos literário e cinematográfico, que diz respeito à conjugação de singularidades – que, com isso, se tornam aparentes (Didi-Huberman, 2018, p.20).

Quando apontamos os limites da fotografia no processo de significação e os possíveis desvios causados pela ambiguidade inerente a ela, devemos entender tais características como parte da linguagem, com suas demandas particulares, mas também com suas potencialidades. Acionar o texto ou trabalhar com conjuntos de imagens são estratégias para dar significado ao trabalho, mas não devemos ver tais ações como remediação e sim como potencialização em um espaço dinâmico.

> Não se "resolvem" os "problemas da imagem" pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem "resolver"): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a "conhecibilidade" da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). Ler, é ligar essas duas coisas – *lesen*, em alemão, quer justamente dizer: ler e ligar, recolher e decifrar (Didi-Huberman, 2018, p. 69).

Todos esses fatores – uns poucos comparados ao montante de combinações e outros aspectos não abordados – podem ser intercambiados, trazidos mais para o início ou final do processo criativo, conectados entre si, substituídos. Aqui a intenção é estimular que pensemos a narrativa fotográfica como um encadeamento de escolhas e decisões espalhadas por diferentes momentos e envolven-

do diversos atores. Não teríamos como, nem queremos, esgotar a riqueza de possibilidades em fórmulas ou regras, mas destacar que a construção de um discurso na fotografia passa por uma rede complexa de ações e reflexões, que muitas vezes podem acontecer de modo intuitivo, mas que contribuem para a interpretação e alcance. A escolha do circuito provavelmente influenciará a organização das fotografias em um trabalho, que pode demandar definições de equipamento para a captura, por exemplo. Ou as limitações de um acervo podem definir que tipo de formato terá e assim por diante.

Voltemos agora ao rompimento da Barragem do Fundão, naquele episódio que citamos no início e que alcançou a triste marca de ser um dos maiores crimes ambientais do Brasil e do mundo. Naquela ocasião, e pelos cinco anos seguintes, a fotógrafa mineira Isis Medeiros, frequentou o território afetado pela destruição, mantendo um contato prolongado não somente com os cenários atingidos pela lama, mas com as pessoas afetadas. Suas fotografias ocuparam diversos espaços, mas focaremos em um produto específico, o fotolivro "15:30", o primeiro da carreira da fotógrafa e que traz no título uma referência ao horário aproximado do rompimento da barragem. A publicação, lançada pela editora Tona em 2020, cinco anos após o desastre, teve tiragem de 1000 exemplares e foi distribuída através de livrarias, festivais e feiras. O livro é composto por 120 páginas, 74 fotografias, um texto da própria autora, um prefácio de Ailton Krenak, cartas escritas por uma pescadora e uma professora afetadas pelo rompimento e um encarte com um mapa demonstrando o percurso do rejeito na bacia do Rio Doce – que percorreu mais de 600 km, passando por dezenas de cidades, em dois estados brasileiros, e desaguando no oceano Atlântico.

Figura 01 - Capa do fotolivro 15:30, de Isis Medeiros.

Fonte: Reprodução do livro.

O texto de Krenak abre o livro, antes mesmo da página que traz o título do trabalho, – a capa apresenta apenas uma ilustração estilizada da bacia do Rio Doce (fig.01). Em duas páginas, ele fala sobre o crime ambiental e outras destruições implementadas pelo homem desde o século XVII na região afetada pelo rompimento, região habitada pelo seu povo muito antes da chegada do homem branco. Em um tom parecido, que mescla sua relação com a região e a crítica à noção de progresso que ampara empreendimentos que devastam vidas e meio ambiente, como o da mineração, o texto de Isis Medeiros aparece no final da publicação, depois do conjunto de imagens que a compõe. Nele, a fotógrafa fala um pouco de suas motivações: "diante de tudo, e, apesar de sentir uma enorme incapacidade de fazer algo para mudar a realidade, começava ali meu envolvimento com a causa. Mineira, vizinha ao crime, alguém que queria contar histórias com respeito, cuidado e a atenção devida" (Medeiros, 2020, p.107). A vontade de contar essa história surge de sua indignação tanto com o ocorrido em si e as estruturas que dão suporte a práticas de destruição, como com a maneira como isso foi noticiado pela imprensa comercial. Os textos não analisam as fotografias, nem sequer se remetem diretamente a elas, mas trazem relatos sobre o entorno do acontecimento: sobre os territórios, sobre as pessoas, sobre as empresas e suas práticas exploratórias, sobre as vítimas.

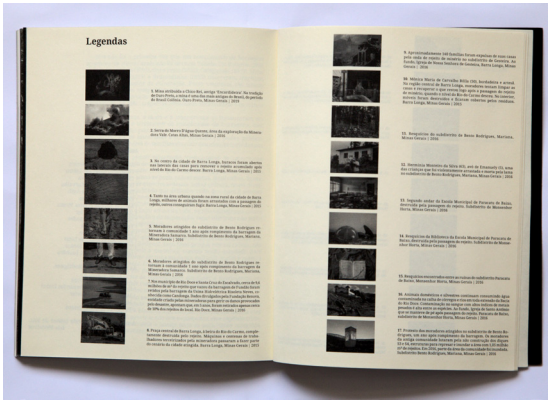
Retomando a referência a John Berger, a imagem fotográfica é incapaz de carregar diversas informações importantes para o processo de interpretação. Por exemplo, vendo a fotografia de uma sala de aula completamente destruída (fig.02), não temos como aferir, com exatidão, do que se trata. Percebemos elementos que nos remetem ao ambiente de educação, como quadros com alfabeto e mobiliário escolar, por um lado e à destruição, como lama, desarrumação e uma quantidade enorme de papéis espalhados, por outro. Deduzimos, pois, que é uma sala de aula destruída, como dissemos, mas onde ela fica, o que aconteceu com ela, isso nos foge. Até podemos ver um calendário de 2015 afixado na parede, mas sequer podemos garantir que o calendário fosse coetâneo ao fenômeno que destroçou o espaço. Mas teria acontecido ali um tsunami, uma enchente ou o que? Se o leitor guarda uma relação de proximidade com a cena ou pessoa fotografada, pode recuperar as informações do ocorrido e religar a imagem ao fato – uma religação entre a segunda e a primeira realidades, nas palavras de Kossoy (1999). Mas se não temos condições de refazer essa conexão, estamos sujeitos a embarcar em qualquer discurso que possa ser anexado a tais imagens – o tal do abismo relatado por Berger. O uso de texto é uma maneira recorrente de ancorar as imagens, seja com informações factuais ou atuando de forma mais conotativa. A associação pode ser na forma de títulos, legendas, escritos que compõem o trabalho, ou mesmo em aparições dentro da imagem como cartazes, dizeres etc. Nesta fotografia da sala de aula, por exemplo, além do calendário com o ano do rompimento, podemos ler uma intervenção, marcada pela própria lama do desastre, a pergunta "quanto vale?", que nos remete à principal empresa mineradora responsabilizada pelo acontecido.

Figura 02 - Página dupla com fotografia da escola.

Fonte: Reprodução do livro.

Uma pessoa completamente desavisada e desconhecedora do rompimento poderia olhar para essa imagem isoladamente sem conseguir ir muito além daquelas conclusões que listamos – de ser um cenário de destruição em uma escola. A leitura dos textos do prefácio e da fotógrafa, podem nos remeter mais diretamente ao contexto daquela destruição, de maneira ainda ampla: aquilo está relacionado ao rompimento da barragem. Mas a opção por relacionar, ao final do livro, todas as imagens publicadas com pequenas legendas informativas (fig.03), cuida ainda mais para que o leitor não se distancie do intuito de documentação de um fato específico, em um viés de denúncia. Na legenda relativa à imagem referida temos o seguinte enunciado: "segundo andar da Escola Municipal de Paracatu de Baixo, destruída pela passagem do rejeito. Subdistrito de Monsenhor Horta, Minas Gerais, 2016" (Medeiros, 2020, p.111). Vimos aqui um trabalho de reconexão da fotografia com o fenômeno fotografado em vários níveis, com o intuito de apreendermos o assunto que a autora quer tratar, sem distrações. Didi-Huberman nos interpela com a dificuldade de "de-saturar a memória por outra coisa que não seja pelo esquecimento" (2018, p. 18). Se essa mesma imagem fosse publicada em um jornal impresso em outro estado brasileiro com a legenda de "escola no interior do estado é depredada após revolta popular", qualquer pessoa que não conhecesse a situação que gerou a fotografia poderia acreditar e interpretar a partir desse enunciado. O texto – ou qualquer outra forma de relato – associado a uma fotografia pode influenciar fortemente a sua leitura, apesar de não podermos encará-lo como uma solução fácil, apenas como um caminho a mais de construção.

Figura 03 - Legendas para cada foto publicada ao final do livro.



Fonte: Reprodução do livro.

Olhemos agora para o "miolo" do livro, onde estão as fotografias de Isis Medeiros. Percebemos uma divisão em três blocos. O primeiro e o terceiro são formados exclusivamente por fotografias coloridas, dispostas em diferentes dimensões e estruturas de diagramação, ora ocupando página inteira, ora página dupla ou páginas com várias fotos. Esses blocos são impressos em papel pólen, cuja tonalidade se soma ao tratamento de imagem, imprime um resultado visual com tons mais fechados, mais densos que dão um certo peso coerente com o tema documentado. Há também uma economia de cores, com o predomínio do marrom do barro e da lama (fig.04). São fotografias da devastação sofrida pelos territórios e pessoas.

Figura 04 - Página dupla com fotografia de mata marcada pela lama.

Fonte: Reprodução do livro.

O livro nos indica uma ordem a ser seguida, página após página. Claro que o leitor poderá quebrar essa ordem, invertê-la, parar em alguma página específica, dedicar diferentes tempos a cada parte, mas a encadernação direciona nossa recepção. Mesmo que modifiquemos a ordem, não temos como fugir dos cortes entre as passagens das páginas. Cada dupla de páginas, livro aberto, é um quadro a ser visto simultaneamente: que pode ter apenas uma imagem ou um conjunto (fig.05). Contemplamos da forma como a autora dispôs: uma fotografia ou um grupo. Quando acessamos um conjunto simultaneamente, vendo várias imagens ao mesmo tempo, seguimos o modelo de "montagem semântica", segundo Amir Brito Cadôr: "diferente de uma série ou da sequência de imagens, em um grupo não existe hierarquia, o começo e o fim não podem ser determinados" (Cadôr, 2016, p.236).

A encadernação onde as páginas são coladas – como é o caso – ou costuradas nos impede de ver os vários quadros ao mesmo tempo, nos obrigando a uma fruição sequencial, de duplas de páginas após duplas de páginas, numa "montagem sintática":

> o sentido é dado pela contiguidade, como em uma série, em que os elementos são encadeados em uma linha reta. A figura de linguagem é a metonímia, em que as partes remetem ao todo. Cada figura modifica a próxima: a modificação acontece por sucessão temporal, por deslocamento espacial, por metamorfose ou narração" (Cadôr, 2016, p. 239).

Figura 05 - Conjunto de imagens dispostas em página dupla.

Fonte: Reprodução do livro.

Vemos aí uma articulação que vai da fotografia individual, passa pelo aproveitamento na página – com essas opções de estarem sozinhas ou em grupos sincrônicos – e chega numa relação entre as diferentes páginas, diacronicamente. Um recurso a mais para o processo de edição, que é em si muito desafiador. Reforçamos aqui a importância de pensarmos esses vários níveis de encadeamento, onde algumas imagens funcionam melhor sozinhas, outras são mais potentes ao dividir a página – mesmo que isso demande dimensões individuais menores (fig.06). Somado a isso, a força do conjunto todo veiculado pelo livro inteiro.

Figura 06 - Página dupla formada por três imagens que se relacionam internamente.

Fonte: Reprodução do livro.

Entre os dois blocos de imagens coloridas, há um central, em preto e branco, composto por retratos e fac-símiles de cartas. Os retratos seguem um padrão de fundo branco, plano mais fechado – close up em alguns casos – e personagens encarando a câmera: sobreviventes e vítimas do rompimento da barragem. Foram dispostos em páginas de papel branco e intercalado com cartas de duas dessas pessoas fotografadas, uma professora e uma pescadora, cartas endereçadas a Isis Medeiros. Há um contraste com o restante das fotografias do livro, embora também encontremos alguns retratos no bloco colorido, pois formam um conjunto mais luminoso. Se a encadernação define uma ordem, a técnica usada também pode interferir – positiva ou negativamente – na nossa percepção. Neste bloco central o uso de uma encadernação com cola traz um problema, que também aparece em outras imagens nos outros blocos, mas são intensificados neste por se

tratar de retratos. Alguns dos personagens foram centralizados na página dupla, de modo que a emenda deforma seus rostos bem no centro, comprometendo completamente o retrato (fig.07). Livros com costura, que permitam a abertura integral, não passam por esse tipo de dificuldade. Isso enfatiza como a edição precisa acontecer em sintonia com as soluções gráficas, para contornar prejuízos dessa natureza. Colocar um personagem ocupando duas páginas reflete uma intenção de valorização, mas a deformação decorrente age no sentido oposto. Algo que também acontece em outras páginas, como comentamos, mas que são menos graves se o assunto é uma paisagem ou um objeto.

Figura 07 - Exemplo de emenda que deforma a fotografia original.

Fonte: Reprodução do livro.

O livro vem se consolidando como um suporte virtualmente rico para a veiculação de trabalhos fotográficos, por várias das suas características, algumas delas evocadas ou exemplificadas aqui. Coincidem, livro e fotografia, no aspecto bidimensional do plano: "a foto em um livro é, obviamente, a imagem de uma imagem. Mas como é, antes de tudo, um objeto impresso, plano, uma foto, quando reproduzida em um livro, perde muito menos de sua característica essencial do que ocorre com uma pintura" (Sontag, 2004, p.15). O fotolivro, aquele em que predomina a linguagem fotográfica, possibilita uma organização em páginas – quadros sincrônicos e relações diacrônicas –, indicando uma ordem desejada, criando conjuntos e subconjuntos, expandindo a inter relação entre imagens para o diálogo com outros elementos textuais e gráficos. Há também o aspecto da circulação: "os fotolivros movem-se ainda mais que os fotógrafos. Às vezes viajam vagarosamente, mas sempre chegam a todos os lugares" (Fernándes, 2011, p.9). Aqui uma característica especialmente importante para uma causa como a que é acionada por "15:30", que busca dar

visibilidade e afastar do esquecimento aquilo que atingiu populações inteiras e imensos territórios. Esses muitos traços se constroem sob a noção de montagem, que "talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas" (Didi-Huberman, 2016, 6).

Apontar a câmera para um determinado assunto não é suficiente para falar sobre esse assunto. A narrativa fotográfica demanda infinitas articulações, em diferentes níveis, para se alcançar o leitor com a mensagem pretendida. Há uma complexidade muito maior do que o comportamento ingênuo mais comumente dispensado ao trato com as imagens, mesmo que elas ocupem um espaço tão importante e determinante nas nossas relações sociais. Se ainda temos um longo caminho para alcançarmos uma alfabetização ou literacia visual, onde somos capazes de ler criticamente uma fotografia, já sabemos que a construção de discursos nesse campo demandam um trabalho atento aos limites da linguagem fotográfica e aos liames políticos e ideológicos que podem atravessar algo tão ambíguo e facilmente anexado a diferentes contextos e mensagens. Os processos de significação passam fortemente pelas etapas anteriores e posteriores à captura das imagens, ao clique fotográfico, com ênfase na edição e na gestão da circulação. Os fotolivros, como aqui analisado, propiciam alternativas instigantes para se precaver dos limites e aproveitar as aberturas e potencialidades da linguagem fotográfica.

Referências

AZOULAY, Ariella. *Civil imagination*: a political ontology of photography. New York: Verso, 2015.

BERGER, John. *Apariencias*. In: BERGER, John; MOHR, Jean. Otra Manera de Contar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). Caderno de Leituras n. 47. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2016. _____. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KOSSOY, Boris. Realidades e *Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MEDEIROS, Isis. *15:30*. Betim, MG: Tona, 2020.

QUEIROGA. Eduardo. *Apontamentos para uma fotografia dialógica*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 46., 2023. Anais […]. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0815202309163164db6c9f5eb4e.pdf. Acesso em 23 mai. 2024.

SITE MPF. *Caso Samarco*. [2015?]. Disponível em: https://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-samarco. Acesso em: 21 mai. 2024.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A leitura como pose

Paulo Bernardo Ferreira Vaz - UFOP
Fabrício José Nascimento da Silveira - UFMG

1. Introdução

> O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. [...] Fotos fornecem testemunho. [...] Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva (Sontag, 2004, p. 14-16).

Qual o lugar simbólico-representacional destinado às mulheres no âmbito da história da leitura? Em artigo anterior[1], buscamos responder a essa questão percorrendo um vasto conjunto de obras de arte[2] produzidas ao longo de muitos séculos – pinturas, gravuras, desenhos, afrescos, esculturas e fotografias. Em seu conjunto, as imagens analisadas revelaram três grandes enquadramentos para as mulheres leitoras, todos eles marcadamente ancorados em normas, valores e referências simbólicas enraizadas na esfera cultural.

1 - SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da; VAZ, Paulo Bernado Ferreira. Representações visuais da mulher leitora: notas sobre as transmutações de uma prática cultural. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 421-455, set./dez. 2015. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58448/35427. Acesso em: 17 maio 2024.

2 - Naquele momento tínhamos coletado 684 imagens. A mais antiga delas era um afresco de Pompeia retratando uma mulher examinando um rolo de papiro e a mais recente era o quadro intitulado "Hadewich", um óleo sobre tela do pintor holandês Ralf Heynen datado de 2013.

A título de síntese, indicamos que no primeiro grupo foram reunidas as representações da mulher como mãe zelosa e educadora, desde Sant'Ana ensinando as primeiras letras à menina Maria – que se tornaria Nossa Senhora na idade adulta –, até às práticas da leitura educativa exercidas tanto em salas de aula quanto em *home school*. No segundo foram alocadas as moças sonhadoras, com seus devaneios românticos, fartamente retratadas em poses caseiras e/ou bucólicas, muitas vezes com apelos eróticos expondo a cobiçada nudez do corpo feminino. Em paralelo a essas, mas em menor número, ganha evidência a encenação da leitura como recurso de autoformação emancipadora reservado a moças burguesas permanentemente vigiadas pelo olhar de seus pais, maridos ou irmãos mais velhos. Por fim, no terceiro grupo foram incluídas as "mulheres modernas", aquelas que conseguiram se emancipar do julgo patriarcal e que, como um ato de liberdade, fizeram da leitura uma prática corriqueira em seu dia a dia. Hoje a mulher pode (em tese) ler o que quiser e a qualquer momento, seja com alguma finalidade específica – instrução, trabalho, reflexão acadêmica – ou por deleite, divagação e prazer, inclusive os sexuais.

Não obstante, se nos fosse dada a oportunidade de atualizar o mencionado artigo, ampliando do seu escopo, certamente incorporaríamos ao terceiro grupo fotografias, imagens publicitárias, pinturas e outras ilustrações de mulheres leitoras de telas de celulares, tablets, notebooks, as quais exercitam essa prática em metrôs, praças públicas, cafeterias, bibliotecas, escritórios ou no aconchego de seus leitos. Empreitada que demandaria, obrigatoriamente, a formulação de novos questionamentos e interpretações. Não é nosso objetivo fazer isso aqui.

Entretanto, a expansão das buscas por representações visuais da mulher leitora acarretou um significativo aumento no acervo constituído ao longo dos últimos dez anos. Hoje temos catalogadas 1724 imagens que, à maneira de Aby Warburg, poderiam compor inúmeros Atlas – no alemão, *Bilderatlas* –, "*pranchas* onde estão dispostas *imagens*, pranchas que consultamos com um fim preciso, ou, antes, folheamos com vagar, deixando divagar nossa 'vontade de saber' de imagem em imagem e de prancha em prancha". (Didi-Huberman, 2018, p.17 – destaques do autor), capazes de montar e remontar, ao prazer do observador, a história da leitura no ocidente e como a mulher é nela posicionada. Não sem razão, ao fitarmos essas imagens, ordenando e desordenando os arquivos sem um método previamente delimitado, uma "atitude" nos chamou a atenção: o gesto leitor sendo capturado, traçado e retratado como uma pose.

Pose que pode ter sido demandada pelo artista para o qual a mulher serve de modelo ou por algum eventual agente, uma espécie de "diretor de fotografia", responsável por intermediar o trabalho cênico. Marcador iconográfico e de sentido que não se restringe a um período histórico específico ou a um movimento artístico em particular, posto que, conforme admite Susan Sontag (2008, p.147), "viver é também posar. Agir é participar da comunidade de ações registradas como imagens". Exemplos disso são o *Retrato de Lucrezia Panciatichi* pintado por Agnolo di Cosimo – também conhecido como Bronzino – por volta de 1545 e a fotografia de *Karlie Kloss lendo Marcel Proust em Paris* produzida por Arthur Elgort para uma edição da revista Teen Vogue de 2009.

Figura 01 - Retrato de Lucrezia Panciatichi (1545).

Fonte: Agnolo di Cosimo, il Bronzino - Galeria Uffizi.

Figura 02 - Karlie Kloss lendo Marcel Proust em Paris.

Fonte: Arthur Elgort (Teen Vogue 2009).

Foi, pois, o grande contingente de imagens que têm por pano de fundo a leitura como pose que instigou em nós o desejo de refletir tanto sobre os simbolismos que envolvem os objetos posicionados na cena de leitura – elementos decorativos, artefatos de valor, utensílios do saber – quanto acerca do papel das modelos no enquadramento de sua própria representação. Caminhando nessa direção, o presente capítulo propõe debater as seguintes questões: nas representações visuais da mulher leitora, quem pode posar lendo? Para quem elas posam? O que e onde elas leem? Essas representações se modificam ao longo do tempo? Teriam as leitoras o poder de agenciar suas próprias representações, definindo o modo como querem ser retratadas e enquadradas na história?

Para tanto, dois caminhos são traçados: o primeiro, de cunho teórico, evoca autores(as) e conceitos relacionados à história da arte e da fotografia a fim de esclarecermos uma indagação lançada por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1862, sobre que aspectos de um retrato seriam capazes de informar – de forma exaustiva e voraz – a respeito do "caráter total da pessoa representada"? Posterior a isso, em um segundo momento, analisamos as representações visuais de duas mulheres que posaram diversas vezes como leitora: Madame de Pompadour (29/12/1721 – 15/04/1764) e Marilyn Monroe (01/06/1926 – 04/08/1962). Ícones em suas épocas, elas são consideradas, no escopo do presente estudo, como referências que nos ajudam a identificar uma série de ordenamentos sociais, culturais e históricos que prefiguram o lugar do livro, da leitura e das mulheres na sociedade escrita. À vista disso, ao posarem lendo, tanto a cortesã francesa quanto a atriz estadunidense dão a ver o uso do retrato e da fotografia como recurso para capitalizar prestígio e agenciar de que maneiras querem ser retratadas, lembradas e celebradas.

2. Retratos e fotografias: pose e encenação

150 anos depois de André Disdéri se perguntar sobre o caráter de uma pessoa representada em um *portrait*, Hans Belting (2014) retomou a questão, sistematizando-a da seguinte forma: "O problema da pose, que os modelos adoptam diante da câmera, confirma de modo particularmente simples que nós, já *in corpore*, até na mímica e nos gestos, nos transformamos numa imagem, ainda antes de o disparo fotográfico fazer de nós uma imagem i*n effigie*[3]" (Belting, 2014, p.140).

Ao chamar a atenção para a pose e para a encenação da pessoa retratada/fotografada, Belting nos oferece uma via analítica interessante para indagarmos as representações visuais das mulheres leitoras: o que vemos nelas é o que vemos delas? Entendendo que o flagrante registrado é modulado tanto pelo olhar do fotógrafo quanto pela mão do artista, aquilo que o retrato informa ao espectador corresponde ao caráter da pessoa representada ou ao contexto social e histórico que inspiraram a construção do argumento figurativo? E aquilo que não vemos "antes do disparo fotográfico" ser acionado, como esses arranjos e acordos prévios estabelecidos entre a modelo fotografada e o artista contratado para o registro visual ressoam na pose a na cena traçada?

Para começarmos a lançar luzes sobre essas interrogações, fixemo-nos nos exemplos reproduzidos acima (Figuras 01 e 02). O óleo de Bronzino, que pode ser admirado no museu Ufizzi, em Florença, foi encomendado por um rico burguês florentino, Signor Panciatichi, cuja mulher Lucrezia serviu de modelo. Quantos profissionais foram chamados para preparar a encenação que resultou naquele retrato? No momento de feitura da obra tudo deveria estar a postos: preparação de figurino, joias, penteado e maquiagem, além do mobiliário e cenário montado onde a Signora Panciatichi pudesse posar para o renomado pintor. O livro que ela mantém aberto sobre a coxa direita, que título terá? Quem é o seu autor? Editado por quem, em qual tipografia? A iluminação do ambiente onde se acomodou Lucrezia com seu livro, olhando para o pintor, foi feita sob a luz de velas ou que tipo de lampiões? Na mão esquerda da modelo abrem-se os dedos entre o indicador e os demais, por moto próprio? Por sugestão do pintor? De seu marido? De alguém que a aconselhava, pessoa amiga ou diretor espiritual? *Chi lo sà*? Não importa tanto sabê-lo, mas lembrar que essas pessoas atuaram vivamente para que obtivéssemos esta bela obra renascentista para ser admirada ontem, hoje e sempre, atraindo nosso olhar para suas mãos languidamente repousadas, uma no braço da poltrona de madeira e a outra sobre um livro aberto, dizendo no mais absoluto silêncio "sou uma leitora. E você que me vê, também o é?" Mas, afinal, o que lemos na obra? Sobre essas inquietações, Giulio Carlo Argan (2013) sublinha que:

3 - Uma espécie de imagem espelhada.

> Bronzino, que foi um retratista e, como tal, empregado na corte dos Medici a partir de 1539, visa exatamente fixar a figura social dos seus modelos, compô-la, enfim, com o que, no indivíduo, constitui o seu ser-para-os-outros. [...] Em todos os retratos de Bronzino, também nos mais "oficiais", a pessoa é antes construída intelectualmente que observada na sua realidade fisionômica e psicológica; mas cada vez mais afirma-se a busca de uma forma regular, quase geométrica, à qual acompanha uma cor límpida e fria, que chega a notas altas e timbradas, apesar de sempre entoadas sobre a média proporcional do cinza. [...] A presença formal com que Bronzino presenteia os seus personagens é um supremo elogio: como a dizer que a pessoa é um produto precioso de uma difícil seleção (Argan, 2013, p. 137 – 138).

Mudemos agora de cenário: da parede de um museu para a página de uma revista. 464 anos depois da produção daquele retrato florentino, em 2009, o espectador podia comprar uma *Teen Vogue*, folheá-la, deitar seu olhar para uma determinada página e fruir da beleza de uma fotografia de Arthur Elgort: "Karlie Kloss lendo Marcel Proust em Paris". Além do fotógrafo e da modelo – certamente pagos a peso de ouro – intuímos que foram contratados dezenas de profissionais para a produção, com capricho especial dado ao figurino em razão da especialidade editorial de *Vogue*. Diferentemente da pintura de Bronzino, nesse flagrante em um restaurante parisiense no século XXI, o leitor de *Vogue Teen* sabe o que Karlie Kloss lê (ou faz de conta que lê): um livro de Marcel Proust. Não um dos sete volumes da maçuda e maravilhosa *Recherche*, mas o leve e ligeiro opúsculo *"Les intermitences du Coeur*[4]*". Teen oblige.*

A encenação, comum nas duas imagens, poderá ser facilmente captada pelo leitor que fitar com acuidade tanto o quadro de Bronzino quanto a fotografia de Arthur Elgort. Ao fazer isso, constatará que Lucrezia e Karlie olham diretamente para o pintor e para a objetiva da câmera fotográfica. Isso tem uma razão de ser: nas duas imagens as modelos olham para quem as olha – nós, espectadores e leitores –, fisgados por seus olhares diretos. Por mais que tenham sido assessoradas – ou dirigidas – na preparação de suas encenações e poses, as modelos acionam, elas próprias, um canal de comunicação direta com os leitores da revista ou com os espectadores do museu. Espectadores que são capazes de imaginar o que elas estão pensando e de ouvir, como cúmplices, o que dizem.

Contemplando mais uma vez as duas imagens, tomamos ciência que somos os agentes de um *flirt*. E flertando, ampliamos a encenação cuja autoria está na cabeça de quem vê essas imagens para além das figuras estáticas das duas modelos. Assim, é importante considerarmos a dimensão dialética que o ato de ver prefigura: "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha" (Didi-Huberman, 1998, p.29). Desse modo, a comunicação direta entre as modelos e

4 - Na tradução do título para a edição brasileira: "As intermitências do coração".

os espectadores de suas representações visuais mostram que "as imagens não falam isoladas, estão em diálogo à perspectiva de quem as vê e da forma como correspondem a este olhar" (Lima; Khouri, 2020, p. 266).

Em tempo: na Figura 02, um segundo olhar se dirige ao leitor da revista *Vogue*, além do lançado por Karlie Kloss. Um Proust adolescente – *teen* como a Vogue que encomenda e publica a fotografia – lança seu olhar via reprodução fotográfica em preto e branco desde a capa azul do livro que a modelo levanta com a mão direita. Este segundo olhar, em escala bem menor, é reforçado pelo nome estampado no alto da capa: Marcel Proust. Destacado em letras grandes, o nome e a figura do eminente escritor cumprem uma função importante: acentuar a sofisticação e a modernidade reivindicadas pela *Vogue* e ilustrar a educação, o refinamento e a *politesse* de suas leitoras. Estratégia figurativa que não é exatamente nova, posto o uso de livros, associado a jóias, obras de arte, globos, pratarias e instrumentos musicais ser recorrente nos enquadramentos da mulher leitora. Marcadores simbólicos que, em muitos casos, reforçam a dimensão da leitura como pose, perspectiva que poderá ser mais bem assimilada a partir dos dois casos abaixo analisados: os retratos de Madame de Pompadour e as fotografias de Marilyn Monroe, ambas posando como leitoras. Comecemos pela primeira, certamente uma das figuras mais emblemáticas da história francesa.

3. Madame de Pompadour: cenas e poses de uma cortesã leitora

Jeanne-Antoinette Le Normant d'Étioles, mais conhecida como Madame de Pompadour, nasceu em 1721. Por ter crescido em um ambiente burguês, estudou no convento das irmãs ursulinas – ou Ordem das Filhas de Maria Madalena –, completando sua formação em Paris. Frequentadora dos salões e da cena mundana da Corte, era uma apreciadora da dança, da música, do teatro e das artes plásticas. Aos 19 anos casou-se com Charles-Guillaume Lenormand, passando a figurar como madame d'Etioles. Um ano mais tarde tornou-se amante do rei Luís XV, o que lhe rendeu fama e poder. A partir disso, foi introduzida nos rituais e nas regras de etiqueta próprias ao Palácio de Versalhes, sendo ungida, posteriormente, com o título nobiliárquico de marquesa de Pompadour. Desde então:

> [...] sua figura se projetou sobre uma nobreza tão pálida quanto a figura de um monarca que parecia viver à sombra de seu avô, Luís XIV, o rei Sol. As questões de Estado, as contendas diplomáticas, o enfraquecimento do erário, o esmaecimento de sua imagem diante do povo, nada disso parecia demover o jovem rei de sua vida boêmia e pouco afeita à política. A jovem rainha, de origem polonesa, não se mostrava menos indiferente às suas funções. Para todas as questões e contendas sua "favorita", a marquesa, logo, madame de Pompadour, mostrava notável interesse e desenvoltura (Deaecto, 2018, p.2).

Protegida e patrocinada pelo Rei, Madame de Pompadour tornou-se mecenas de alguns dos mais importantes escritores, arquitetos, filósofos e artistas de sua época, atuando, inclusive, em favor da publicação da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, símbolo maior do movimento iluminista. Não é de se admirar, pois, que a marquesa tenha se deixado retratar por inúmeros pintores: Jean-Marc Nattier (1685-1766); Charles-André van Loo (1705-1765); François-Hubert Drouais (1727-1775); Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) e François Boucher (1703-1770), só para citarmos alguns. Do conjunto de imagens que eles produziram, três retratos atraíram nossa atenção por compartilharem elementos figurativos em comum, cujo mais insinuante é aquele que marca a dimensão da leitura como pose.

No primeiro deles, Maurice Quentin de La Tour apresenta ao espectador uma Madame de Pompadour ainda jovem, situada em um espaço íntimo – uma sala de estudos, talvez – que dispensa o uso de jóias, maquiagens ou outros ornamentos pessoais. Embora segure com as duas mãos um opúsculo em encadernação rústica, seu olhar contemplativo não fita as pautas, notas e compassos musicais da partitura que se tem apoiada tanto em seu colo quanto em uma escrivaninha entalhada no estilo Luís XIV, foi desviado para um horizonte que escapa à tela. Esse movimento reforça a impressão de que a Marquesa medita sobre algo que carece de um pensar vagaroso e solitário. O que seria? Talvez seja em um verbete que consta no volume IV da *Encyclopédie* ou quem sabe em uma passagem do *Espírito das leis*, dois dos grandes fólios fechados que completam a cena. Pode ser, ainda, nas paisagens desconhecidas que tomam forma no discreto globo à altura de seu rosto ou no complemento da melodia que eventualmente consiga reconhecer em alguma das demais partituras apoiadas ao violão às suas costas.

Figura 03 - Retrato da Marquesa de Pompadour (cerca de 1749-1755).

Fonte: Maurice Quentin de La Tour – Museu do Louvre/Paris.

Os outros dois retratos têm a mesma autoria: François Boucher. O primeiro, datado de 1755, é claramente mais opulento que a obra de La Tour. Nele, o verde, o dourado e o rosa sobressaem. Embora também não porte jóias, Madame de Pompadour posa frente a um espelho que, além de ampliar o ambiente e destacar o elegante trançado de seus cabelos, potencializa a luz que incide sobre sua tez alva, cujo viço é ressaltado pelo *rouge* de suas bochechas. Diferente do que acontece no primeiro quadro, neste a leitura enquanto prática aparece mais bem evidenciada, posto que a marquesa segura um livro aberto em sua mão direita, tendo algumas páginas marcadas pela posição de seus dedos. Há, ainda, livros dispostos em um armário no plano de fundo da imagem, dando a entender que a consulta a eles é feita de forma rotineira. Por fim, a pena que se pode ver na mesinha à frente do leito insinua que Madame de Pompadour também escrevia. Contudo, a despeito desses elementos, não é o livro que prende sua atenção. Novamente o gesto leitor da marquesa prefigura uma grande cena em que os objetos e símbolos burgueses, em consonância com sua pose, foram meticulosamente pensados para serem enquadrados.

Figura 04 - Retrato da Marquesa de Pompadour (1755).

Fonte: François Boucher – Antiga Pinacoteca de Munique/Alemanha.

O próximo retrato é o que mais destoa entre os três, não em relação à representação em si, mas por seu cenário. Nele, François Boucher retira Madame de Pompadour da cena palaciana e a insere em um bosque de mata fechada e escura, iluminado tão somente pela luz refletida em seu rosto, a qual transborda para o vestido feito em cetim branco metalizado. A Marquesa está rodeada por rosas e outras pequenas flores silvestres, motivo cênico que realça, sobremaneira, o

frescor de sua juventude. Como nas demais telas, os livros não são esquecidos. Há no canto da imagem quatro fólios fechados amparando Madame de Pompadour em seu devaneio idílico que parece lhe proporcionar um leve sorriso de canto de boca. No centro, o quinto livro é focado. Está aberto, suas páginas se movimentam, mas de novo o olhar da marquesa se devia para um ponto que não é dado ao espectador saber. Isso tem um sentido: não seria de bom tom a protegida do Rei posar para um retrato com a cabeça voltada para baixo e desprovida da companhia daqueles objetos que testemunham de modo convincente sua presença na cultura iluminista, seu apreço pelas artes e o conhecimento, além da nobreza adquirida.

Figura 05 - Retrato de Madame de Pompadour (Título genérico, cerca de 1758).

Fonte: François Boucher – Victoria and Albert Museum/Londres.

Ao serem agrupadas, o que essas cenas e poses nos dizem sobre as representações visuais da mulher leitora? Que Madame de Pompadour conquistou uma posição privilegiada, raramente ocupada por outras moças e senhoras. Trata-se, pois, de uma exceção em um contexto fortemente misógino e machista que instituiu por norma enquadrar as mulheres como frívolas, passionais, frágeis e desprovidas dos saberes necessários à participação na vida pública, literária, cultural e política de seu tempo.

Excepcionalidade que está expressa nos detalhes, alguns deles perceptíveis à maioria dos espectadores, outros menos visíveis. Sobre os últimos, dois merecem ser destacados: i) aparentemente a Marquesa não preza pela leitura de romances, inclusive os folhetins, dedicando-se mais ao estudo de textos enciclopédicos, filosóficos e políticos; e, ii) em nenhum dos três quadros Madame de Pompadour é acompanhada e subjugada por uma presença masculina. Mas o que isso quer dizer em termos históricos, sociais e culturais?

Significa, em primeiro lugar, que a personagem central desses quadros rompeu com certo padrão figurativo dos séculos XVIII e XIX a partir do qual a mulher leitora era quase sempre representada consumindo romances. Martyn Lyons (2002, p.171-172) nos ajuda a entender melhor como esse marcador de sentido se consolidou:

> Romances eram tidos como adequados para as mulheres por serem elas vistas como criaturas em que prevalecia a imaginação, com capacidade intelectual limitada, frívolas e emotivas. O romance era a antítese da literatura prática e instrutiva. Exigia pouco do leitor e sua única razão de ser era divertir pessoas com tempo sobrando. Acima de tudo o romance pertencia ao domínio da imaginação. Os jornais, com reportagens sobre eventos públicos, pertenciam geralmente ao domínio masculino; os romances, que tratavam de vida interior, eram parte da esfera privada à qual eram relegadas as mulheres burguesas do século XIX. Isso representava certo perigo para o marido e para o *pater familias* burguês do século XIX: o romance poderia excitar as paixões e exaltar a imaginação feminina. Poderia incentivar expectativas românticas que pareciam pouco razoáveis; poderia sugerir ideias eróticas que ameaçavam a castidade e a boa ordem. O romance do século XIX era, pois, associado com as (supostas) características femininas de irracionalidade e de vulnerabilidade emocional (Lyons, 2002, p.171-172).

Não sem razão, artistas de diferentes tempos e nacionalidades fizeram reverberar esse imaginário produzindo dois grupos de imagens que se complementam. No primeiro a leitora de romances aparece refugiada em bucólicas paisagens, onde pode ler em paz – mas não refletir criticamente sobre o que lê – e completamente absorta em seus livros; no segundo estão as mulheres que liam em segredo e que utilizavam o livro como um instrumento capaz de lhes proporcionar prazeres fortuitos e eróticos.

Conforme se vê, os retratos de Madame de Pompadour não podem ser inscritos em nenhum desses casos. Mulher pública, admiradora das letras e das artes, sabe-se que ela "animava *as soirées* de Versalhes com suas performances – consta que atuava e cantava muito bem! – e com a agudeza de seu espírito" (Deaecto, 2018, p.2). Em função disso e de seu poder, a Marquesa não se deixaria mesmo ser visualmente representada como uma mulher débil, vulnerável e passiva aos julgamentos e imposições masculinas.

Agenciamento que tem uma dimensão simbólica e social importante, sobretudo em um contexto no qual a mulher burguesa "abandonou o trabalho externo e passou a se dedicar prioritariamente ao desempenho das tarefas domésticas, da educação e do cuidado dos filhos" (Bauer,

2001, p.60-61). Circunstâncias que ajudaram a consolidar uma imagem idealizada do feminino, sobre a qual, para as moças e senhoras, pesavam os papéis de mães amorosas, crentes virtuosas e esposas fiéis totalmente subordinadas a seus pais e maridos. Por isso, em muitos quadros, as mulheres nunca posam sozinhas, estão sempre à sombra do chefe da casa ou do *pater familias*.

Portanto, a ausência dessa sombra nos retratos de Madame de Pompadour pode ser lida como uma espécie de gesto emancipador por meio do qual a Marquesa passa a definir os enquadramentos de seu próprio ato figurativo. Mesmo sendo pintada por homens, o fato de seu olhar se fixar sempre em um ponto fora do quadro envia uma mensagem subliminar ao artista: "sou eu que defino o modo como quero posar, como pretendo ser vista e como desejo, a partir desta tela, permanecer na história".

É claro que não podemos certificar isso de forma inconteste, mas a leitura de um quadro constitui-se, também, em um exercício de imaginação e, como tal:

> [...] aceita o múltiplo (e até goza disso). Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo em uma fórmula de subsunção. [...] A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas "relações íntimas e secretas", novas "correspondências e analogias", que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar (Didi-Huberman, 2018, p.20 – destaques do autor).

Tendo isso em vista e buscando demarcar algumas das muitas "relações íntimas e secretas" que uma "montagem inédita" das representações visuais da mulher leitora pode fazer transparecer, passamos agora a apreciar e a interpelar as fotografias de outra personagem emblemática em sua época e que foi "flagrada" muitas vezes posando como leitora: Norma Jeane Mortenson Baker ou, simplesmente, Marilyn Monroe.

4. As poses de Marilyn Monroe: o eu-lírico-fotográfico de uma diva

Da mui farta e bela iconografia de Marilyn Monroe (MM), inclusive várias em que ela posa com livros nas mãos, nos apropriamos de quatro fotografias que enquadram a Marilyn leitora. Já destacamos a importância do lugar simbólico-representacional destinado às mulheres no âmbito da história da leitura, agora queremos evidenciar o lugar almejado por MM, ou melhor, um dos papéis interpretados por seu eu lírico-fotográfico via iconografia, verdadeira poesia visual que merece nossa atenção, dada sua dimensão de ícone feminino na contemporaneidade.

Não resta dúvidas de que os portraits e flagrantes fotográficos da atriz constituem-se nas imagens mais reproduzidas, difundidas e propagadas na segunda metade do século XX. Ricas em encenações, suas representações visuais agenciam o que chamamos de atitudes, conceito que explicitamos logo adiante. Entretanto, indicamos já aqui, que a figuração como mulher leitora revela-se como uma das muitas personas encarnadas por MM.

Assim observado e em razão da grandeza da estrela da qual estamos falando, é irresistível não estabelecermos um diálogo com Roland Barthes, pensador para quem "a foto é literalmente a emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios retardados de uma estrela" (Barthes, 2011, p.90). Um adendo importante: Barthes atribui parte de sua afirmativa a Susan Sontag, que, por sua vez, tem por referência um comentário de Eugène Delacroix, datado de 1850, sobre "certas experiências em fotografia", por meio das quais:

> [...] astrônomos conseguiram fotografar a estrela Vega em tamanho minúsculo, do tamanho de uma cabeça de alfinete: *"Uma vez que a luz da estrela daguerreotipada levou vinte anos para atravessar o espaço que a separa da Terra, em consequência o raio fixado na chapa partiu da esfera celeste muito tempo antes de Daguerre ter descoberto o processo por meio do qual acabamos de adquirir controle sobre essa luz"* (Sontag, 2004, p.173 – destaques da autora).

Em um gesto de licença poética – que pedimos aos nossos leitores – evocamos o link Barthes - Sontag - Delacroix - Daguerre para tratar de um fenômeno estrelar cinematográfico, no qual a estrela literalmente se apagou em agosto de 1962, no espaço íntimo de sua casa, em Hollywood. Seu brilho, contudo, jamais evanesceu. Muito pelo contrário, irradia-se cada vez mais por onde quer que se mostre uma fotografia sua, reproduzida por qualquer meio, em qualquer suporte. Imagens capazes de afetar todo e qualquer leitor-espectador de modo atemporal.

Da biografia da atriz não extraímos mais que suas datas de nascimento e morte,*1/6/1926 - †4/8/1962, e a variação de seus nomes ao longo dos 36 anos em que viveu. Ao nascer recebeu o nome de Norma Jeane Mortensen Baker. Com o abandono do pai, o sobrenome paterno foi retirado, passando a ser chamada de Norma Jeane Baker. Casou-se aos 16 anos (1942), a partir de então começou a assinar Norma Jeane Dougherty; nome que mudou para Norma Jeane DiMaggio ao se casar pela segunda vez, aos 26 anos (1952). Aos 30, já em seu terceiro casamento, adotou a forma nominal Mrs.Miller (1956), subscrevendo seu nome dessa forma até o divórcio em 1961.

Mencionamos essas mudanças onomásticas para afirmar que a partir de 1946, aos 20 anos, desapareceu Norma Jeane – nome que permanecerá restrito ao seu registro civil – para dar lugar a Marilyn Monroe, estrela que, impulsionada pela indústria cinematográfica, ascendeu aos céus dos hemisférios norte e sul para ali brilhar ubiquamente. Desse momento em diante, o que se vê é a construção de uma persona, composta por "imagem+nome" da diva, cujas projeções em salas de cinema foram recortadas e reproduzidas em placas outdoor, banners, cartazes, calendários,

capas de revistas, páginas de jornais, imagens que abastecem, ainda hoje, fanpages de redes sociais digitais[5]. *Marilyn Forever!*

Não obstante, a *persona grata* MM, projetada na tela e impressa em papel, deixa ver exclusivamente seu eu lírico, que tomamos emprestado da Teoria Literária para expor nossa interpretação de suas poses. Suas fotografias exibem o corpo esbelto e delineado pela eloquente elegância dos figurinos, a reconhecida tintura de cabelo loiro-platinado com uma mecha displicentemente caída sobre a testa, sua pinta *(tâche de beauté [6])* na face esquerda, sua maquiagem bem cuidada, o batom encarnado, todas marcas registradas da estrela hollywoodiana. Dessa maneira – com suas atitudes – Marilyn Monroe inventou, produziu e capitalizou o que estamos denominando aqui de "eu lírico-fotográfico".

Como evidenciar isso? Assinalando, por exemplo, que em algumas de suas fotos, MM busca o olhar do espectador-leitor – da mesma forma como observado no retrato de Lucrezia Panciatichi (Fig.01) e na fotografia de Karlie Kloss (Fig.02). Por vezes abre sensualmente os lábios, semicerrando os olhos como se estivesse sonolenta. Fisgado, o leitor-espectador entra em modo de fascinação, despertado para seus próprios sentimentos, emoções e desejos. Eis o eu lírico-fotográfico de Marilyn em ação. As narrativas visuais são silenciosas, mas repletas de sons e textos, cuja criação fica a cargo do espectador-fruidor da imagem.

Em face disso, consideramos que os questionamentos frequentemente feitos pela Teoria Literária cabem aqui: quem se expressa? O poeta é a personagem narrada na poesia? Isto é, o poeta é seu/sua personagem? A resposta é que se trata de um eu lírico ou eu poético, cujos contornos identitários são dados por quem lê a poesia. Da mesma forma, o eu lírico-fotográfico apresentado por MM produziu uma obra-prima – ou várias – na iconografia mundial. Camuflada Norma Jeane, a figura de carne e osso – e alma conturbada, testemunharam seus contemporâneos – dá lugar à persona Marilyn Monroe, cujo eu lírico-fotográfico oferece ao mundo enorme variedade de imagens para serem vistas, revistas, admiradas e recriadas.

Não é ingenuamente, pois, que sua *atitude* encenada frente às objetivas – um *plus* em todas as suas representações visuais – se expressa na forma de um estado de espírito de MM. Atitude resultante do desejo, mas, também, da consciência estratégica acerca dos efeitos de se comportar de tal ou qual maneira em suas poses. Sabe-se que ela era extremamente rigorosa com os registros de suas *atitudes* em cada filmagem, exigindo novas e novas tomadas de cena, chegando a ter grandes conflitos com seus diretores por causa de sua teimosia.

5 - A título de exemplo, citamos os seguintes perfis no Instagram: @marilynmonroedk, @marilynraresig; @marilynlir; @marilynnormajeane2662; @marilynsgrace; @angelic_monroe62; @fanpagemarilynmonroeita; @glamorousmarilyn; e, @beautifulmarilyn.
6 - Pinta em francês se diz "mancha de beleza".

À vista disso, podemos deduzir que essa árdua tarefa que MM se impôs ao longo da carreira, permitiu a ela construir e reconstruir sistematicamente sua persona e identidade visual. Atitudes e identidade que se reverberam em suas poses, afinal Marilyn se deixou fotografar pelos melhores profissionais de seu tempo, produzindo um tesouro artístico. Desse tesouro, selecionamos quatro fotografias para destacar suas representações visuais como mulher leitora, focalizando nelas a intencionalidade de suas atitudes cênicas.

Nesse sentido, nos perguntamos: como MM lê o maior clássico da poesia estadunidense? A Figura 06 mostra que o livro *Leaves of Grass* (Folhas de Relva) de Walt Whitman é lido por Marilyn deitada na grama, vestindo camisa de mangas curtas, short branco, descalça, joelhos dobrados, cruzando as pernas, extrapolando charme em sua informalidade em um iluminado dia de verão.

Figura 06 - Marilyn lendo *Leaves of Grass* de Whitman (cerca de 1951).

Fonte: Dave Cicero. In: Buchtal; Comment, 2010, p.122.

Informalidade que também marca a leitura de Ulysses, de James Joyce (Figura 07), o maior clássico da literatura inglesa do século XX, obra notoriamente conhecida pela complexidade de sua linguagem. Marilyn abre o pesado tomo em sua última página. Para que tenha chegado até ali, MM teria que ter passado longos dias, meses ou anos se dedicando àquela leitura, até que o fotógrafo a flagrasse num jardim, mal acomodada numa tábua à guisa de banco, entre tubulações mal pintadas de laranja e azul. Sua camiseta regata incorpora a policromia que alegra e torna leve a intrincada leitura do autor irlandês.

Figura 07 - Marilyn lendo Ulysses de Joyce (Long Island, verão de 1955).

Fonte: Eve Arnold/Magnum Photos. In: Buchtal; Comment, 2010, p. 31.

Para a leitura de Heine, poeta clássico alemão, MM se acomoda em um sofá-cama coberto por um edredom branco, cujas almofadas permanecem na cabeceira como travesseiros, também revestidos de branco. Marilyn apoia o braço direito no encosto do sofá. Com a mão dobrada apoia o rosto, olha para baixo e segura o livro com a mão esquerda apoiada na perna. Na parede ao fundo da fotografia um espelho reflete dois quadros e uma reprodução fotográfica colada entre eles. Cartões postais estão afixados nos cantos do espelho, todos facilmente reconhecidos: um retrato de mulher de Modigliani, o detalhe de uma velha pintura de Brueghel e uma pintura de Cézanne. Outro postal, reproduzindo um retrato de mulher, foi colocado no móvel, no canto da parede; móvel que serve de estante onde se enfileiram vários livros, alguns encadernados. Outros estão empilhados sobre um segundo móvel no lado esquerdo da fotografia. Enfim, pousando em um ambiente convidativo à fruição artística, MM posa displicentemente com o avatar do romantismo alemão, Heinrich Heine.

Figura 08 - Marilyn lendo Heinrich Heine (sem data).

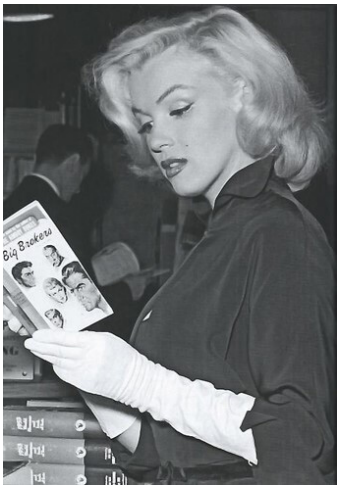
Fonte: Archive photo. Ed: Farrar, Straus and Giroux, New York.

Sobre as fotografias de Marilyn leitora, Annateresa Fabris (2015, p.25-26 – grifo nosso), enfatiza que:

> Filtrada e idealizada pelo Star-System e pelos meios de comunicação de massa, a vida da atriz sofre um processo de espiritualização, seja com a revelação de seus gestos literários, seja depois do casamento com o dramaturgo Arthur Miller (1956). A fotografia é, mais uma vez, um elemento determinante nesse processo, como provam as inúmeras imagens dedicadas a astros e estrelas no exercício de atividades elevadas: pintando, consultando um livro, falando dos próprios interesses culturais. Monroe inscreve-se, sem problemas, nessa construção idealizada. Sem abdicar do papel de deusa das telas, dá mostras de ser portadora de uma alma sensível, ao deixar-se fotografar entretida na leitura de Heinrich Heine, James Joyce, Michael Chekov, Walt Whitman, Arthur Miller, segurando uma publicação sobre Goya, folheando um livro numa livraria, contemplando uma escultura de Edgar Degas, frequentando escritores e poetas como Karen Blixen, Carson McCullers, Edith Sitwell, Carl Sandburg, escrevendo... A evidência da pose, a combinação numa mesma imagem da sedutora e da moça comum, as datas em que as fotografias foram feitas – entre 1951 e 1962 – não deixam dúvidas sobre *a participação ativa da atriz na construção dessa imagem ideal.*

Isso pode ser ratificado por meio de um pequeno detalhe em duas versões da mesma fotografia clicada por André de Dienes em uma livraria de Los Angeles no ano de 1953. As duas imagens (Figuras 09 e 10) reforçam a argumentação que estabelecemos sobre a leitura como pose, ao mesmo tempo em que valida a exposição de Annateresa Fabris referente à participação ativa de MM no processo de construção de sua imagem ideal.

Figura 09 - Marilyn em uma livraria em Los Angeles (fevereiro de 1953).



Fonte: André de Dienes. In: Buchtal; Comment, 2010, p.102.

Figura 10 - Foto sem cortes de Marilyn em uma livraria em Los Angeles (fevereiro de 1953).

Fonte: André de Dienes (1953).

A Figura 10 reproduz a fotografia tal como foi capturada. Imagem que foi publicada, com um corte na lateral esquerda (Figura 09), no livro *Fragments: poems, intimate notes, letters by Marilyn Monroe*, organizado por Stanley Buchtal e Bernard Comment. Mas o que dá a ver a fotografia original? Uma pessoa fora do quadro ajeita e posiciona o livro *The Big Brokers* nas mãos de Marilyn Monroe. Ação reveladora de que a pose foi programada e ensaiada para o clic do fotógrafo. Estratégia de enquadramento que não é exclusiva das fotos de MM leitora no século XX, posto explicitar-se, também, na composição dos retratos de Lucrezia Panciatichi, Karlie Kloss e Madame de Pompadour anteriormente apresentados.

No conjunto, essas imagens – como dezenas de outras – demonstram que nas representações visuais de Marilyn leitora sempre esteve presente seu eu lírico-fotográfico, marcador de sentido e de atuação, acionado para lhe proporcionar o lustro intelectual pretendido. Recurso indissociável da busca pela capitalização do prestígio que não se limitava às poses bem ensaiadas portando livros, posto somar-se a elas fotos flagradas com escritores de renome internacional, outras em que MM admira obras de arte em museus e há até registros dela escrevendo; escrita própria que pressupõe leitura, naturalmente. Dada sua condição de diva, de ícone de uma época, vale conjecturarmos o quanto a divulgação massiva dessas imagens pode ter servido de incentivo à leitura para incontáveis espectadores em todo o mundo.

Embora relevante, não avançaremos nessa discussão, uma vez que nosso interesse aqui gira em torno da identificação dos ordenamentos sócio-históricos que essas imagens – os retratos de Madame de Pompadour e as fotografias de Marilyn Monroe – prefiguram para as mulheres no contexto da cultura escrita. Nesse sentido, o primeiro elemento a se destacar é o uso do livro como objeto que, associado a outros artefatos de valor monetário, estético e espiritual, compõe um cenário favorável à inserção das mulheres em domínios até então considerados como eminentemente masculinos: as comunidades letradas, a política e a vida pública. Em face disso, ao posarem como leitoras, é certo que tanto a cortesã francesa quanto a diva do cinema americano tinham ciência do valor social e simbólico dessa prática, por isso fizeram uso dela como estratégia de capitalização de prestígio e de agenciamento de suas próprias imagens, definindo as maneiras como gostariam de serem retratadas, lembradas, celebradas e eternizadas.

Considerações Finais

Ao refletir sobre o uso de imagens como evidências históricas, Peter Burke (2017, p. 41-42) prescreve uma advertência em relação a certo impulso que temos de considerar retratos e fotografias "como representações precisas, instantâneos ou imagens de espelho de um determinado modelo como ele ou ela realmente eram num momento específico". Conselho que, na percepção do historiador, fundamenta-se em duas grandes justificativas:

> Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. [...] Em segundo lugar, as convenções do gênero [e a fotografia não está distante disso] possuem um propósito: apresentar os modelos de uma forma especial, usualmente favorável (Burke, 2017, p.42-43).

Tomando como válidas as recomendações de Peter Burke, como devemos situar os retratos de Madame de Pompadour e as fotografias de Marilyn Monroe no plano mais amplo das formas simbólicas que servem de referentes para a produção de representações visuais da mulher leitora? As análises aqui constituídas nos permitem responder a essa indagação de duas maneiras diferentes, mas não antagônicas.

A primeira privilegia a compreensão sobre o lugar social da mulher no espaço representacional das práticas leitoras. Nesse sentido, tanto a cortesã francesa quanto a atriz hollywoodiana rompem com padrões historicamente estabelecidos, cuja tendência era enquadrar o feminino como gênero passivo, frívolo, sem sofisticação intelectual, devendo, por essas razões, ser permanentemente vigiado e pautado pelo olhar masculino. Ora, não existem homens nas imagens aqui apresentadas. Também não se faz visível nas composições a presença dos famosos "romances cor-de-rosa" – expoentes da literatura sentimental, nominados como "livros de "mulherzinhas". Ao contrário, saltam aos olhos enciclopédias, tratados filosóficos e ícones da literatura canônica ocidental como

Walt Whitman e James Joyce. Indícios sutis que endossam o movimento de emancipação das mulheres nas mais distintas esferas da vida social, inclusive naquelas relacionadas às práticas de leitura.

Contudo, ao considerarmos que o retrato e algumas fotografias têm por propósito apresentar "os modelos de uma forma especial, usualmente favorável" (Burke, 2017, 43), podemos responder à pergunta acima de outro modo, centrando o olhar no gesto que aproxima nossas duas personagens: a leitura como pose. Ao fazermos isso, colocamos em suspeição a efetividade da prática leitora – será que elas leram mesmo todas as obras que portam consigo? –, mas não sua dimensão emancipatória, posto que tanto o livro quanto a leitura funcionam, nesse conjunto de imagens, como dispositivos de valorização intelectual e de agenciamento do status de celebridade política e cultural requeridos por Madame de Pompadour e Marilyn Monroe. Eis porque a observação das *atitudes encenadas* por elas em seus retratos e fotografias se mostrou tão relevante para nós, visto que é pelo desvio do olhar, pela boca levemente entreaberta, pelas mãos e dedos sutilmente circunscrevendo uma página e pela "sombra" de uma produção figurativa intencional – o livro ajeitado para o clic perfeito, por exemplo – que essas mulheres intentam dizer quem são como leitoras, ao mesmo tempo em que constroem e reconstroem suas personas e identidades visuais.

Ao fazerem isso, Madame de Pompadour e Marilyn Monroe produziram representações visuais que reverberam, através de suas poses, certas convenções sociais, ao mesmo tempo em que refutam e criam outras. Modalidade de compreensão que reafirma a validade do Atlas (*Bilderatlas*) warburguiano, projeto pensado como uma aposta de "que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo" (Didi-Huberman, 2018, p.27 – destaques do autor). Que mundo? Neste caso em específico, o mundo da leitura, dos livros e da cultura escrita. Mas, também, o mundo das imagens que dizem e representam o modo como as mulheres são percebidas, posicionadas e de que maneiras elas podem contestar ou reafirmar seu lugar em cada um deles.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. O desenvolvimento do maneirismo na Itália central. In: ARGAN, Giulio Carlo. *De Michelangelo ao futurismo*, São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 137-147. (História da arte italiana; 3).

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo : Pulsar : Xamã, 2001.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BUCHTAL, Stanley; COMMENT, Bernard (ed.). *Fragments*: poems, intimate notes, letters by Marilyn Monroe. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2010.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: UNESP, 2017.

DEAECTO, Marisa Midori. Madame de Pompadour e a "Encyclopédie". *Jornal da USP*, São Paulo, 2018, n. 02, p. 1-4. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002867786.pdf. Acesso: 30 maio 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*: o olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
FABRIS, Annateresa. Uma "magnífica presa": representações visuais de Marilyn Monroe. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. n. sér. v.23. n.1. p.11-28. jan.- jun. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/anaismp/a/BPm5ZyFJbsvxQDyG5TNLBXx/abstract/?lang=pt. Acesso: 30 maio 2024.
LIMA, Bany Narondy Cabral; KHOURI, Gihad Abdalla El. Aura, culto e autoimagem em redes: reflexões entre Benjamin e Didi-Huberman. *Revista TEL*, Irati, v.11, n.2, p.261-269, jul./dez. 2020. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/17315/209209214244. Acesso: 30 maio 2024.
LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2002, p.165-202, v.2.
SONTAG, Susan. *Sobre a tortura do outros*. In: SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: ensaios e discursos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Fotografia e romance: a formação de uma narrativa a partir da fotografia de Giovanni Marrozzini e Torto arado de Itamar Vieira Júnior

Alícia Teodoro da Silva (CEFET- MG)
Carolina de Vasconcelos Silva (CEFET- MG)

Introdução[1]

Em uma época em que as imagens compõem narrativas e todas as pessoas estão equipadas com um dispositivo fotográfico em mãos, torna-se cada vez mais relevante pensar na fotografia como meio de linguagem que atravessa o tempo e ajuda a humanidade a recuperar suas histórias. É por meio da fotografia que podemos visualizar e compreender alguns aspectos do passado assim como produzir interpretações sobre o presente.

Atualmente a literatura vem se utilizando do caráter discursivo da foto no intuito não só de oferecer ao leitor as imagens reais de que trata um livro biográfico, por exemplo, como também a utiliza na construção de elementos gráficos que aproximam o texto ao universo imagético da obra contribuindo na construção do imaginário do leitor. Nesse sentido é utilizada também na capa, seja na sua forma original, seja como inspiração para a composição do projeto gráfico.

Assim, fotografia e literatura se alternam e se complementam ao cumprir a função de documentar um período, de criar narrativas que atravessam gerações, e de tornar-se símbolo de resistência e enfrentamento político dada as significações que carregam, como é o caso do romance *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior, e da fotografia n° 20 da série *Nouvelle Semence*, criada por Giovanni Marrozzini, que serviu de inspiração para a ilustração da capa do livro.

1 - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, agência a qual agradecemos.

Breve olhar sobre a fotografia

Fotografar significa "escrever com a luz" e, partindo dessa acepção etimológica da palavra compreendemos que os registros fotográficos produzidos através dos séculos são capazes de narrar a história da humanidade, contextualizar fatos e contribuir para a rememoração de acontecimentos que jamais devem ser esquecidos. Essa documentação historiográfica do desenvolvimento da sociedade pode ser observada a partir do primeiro registro fotográfico orquestrado por Niepce, com a câmara obscura — posteriormente, com as contribuições de Daguerre — e continuou a ser produzida, no decorrer do tempo, pelas câmeras analógicas. Estas máquinas registraram momentos e figuras singulares da história, como a Guerra do Vietnã[2] e as vítimas da Shoah[3]. Atualmente, contamos com os dispositivos digitais e os *smartphones* para continuar escrevendo a nossa história através das fotografias.

Pesquisadores se empenham em discutir a importância da imagem fotográfica e contribuem para os estudos sobre a fotografia, promovendo um exercício de leitura crítica das imagens. Susan Sontag, em sua obra *Sobre Fotografia* (2004), considera que as fotos nos fornecem testemunhos (Sontag, 2004). Autores como Jorge Coli (2015) e Peter Burke (2004) estudam o ato fotográfico relacionando-o ao recorte do tempo e à evidência histórica. Isto é, o obturador da máquina fotográfica captura e perpetua uma imagem, retém aquele tempo e preserva indícios de uma época ou de um acontecimento.

Consideramos que a fotografia oferece um campo vasto de estudos, pois dialoga com outras artes e linguagens. Sontag afirma que "as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar" (Sontag, 2004, p.13). Um olhar mais atento e crítico sobre a fotografia pode extrair dela aquilo que é proposto pelo fotógrafo, isto é, a intenção ao apertar o obturador da câmera. Também, é possível enxergar algo na imagem que nos toca de modo particular, é o *punctum* da imagem, como denomina Roland Barthes (2017).

Essa contextualização nos ajuda a compreender as multifaces da fotografia. No aspecto poético, por exemplo, o ato fotográfico toma um sentido plástico e conflui com a linguagem verbal. Obras como *ET Eu Tu*, de Marcia Xavier e Arnaldo Antunes (2003), que apresenta uma "linguagem verbo-visual" e dialoga com a materialidade do livro (Moreira e Silva, 2021); *40 clicks em Curitiba*, de Paulo Leminski e Jack Pires (1976); *Última carta da América*, de Sebastião Nunes (1968), são exemplos dessa possibilidade artística. Na perspectiva literária, a fotografia passeia por vários gêneros e é bastante comum observá-la como registro histórico ou representação de algo.

2 - O registro foi feito durante a Guerra do Vietnã, que rendeu ao fotógrafo Nick Ut o prêmio Pulitzer em 1980. Ver em: https://www.pulitzer.org/article/10-images-newseums-pulitzer-prize-photo-gallery.
3 - Algumas fotografias podem ser encontradas no site Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/gallery/auschwitz-photographs acesso em 30 jun. 2024.

Em autobiografias, como em *Em busca de mim*, de Viola Davis (2022) e *Amigos, Amores e Aquela Coisa Terrível*, de Matthew Perry (2022) há uma seção, geralmente no meio do livro, em que estão reunidas, em um papel especial, as fotos de momentos e pessoas citadas no texto. No caso desses dois exemplos, a fotografia também é adicionada à primeira e à quarta capa do livro, sendo que nesta última, a foto é da infância dos dois autores. Essa decisão, geralmente editorial, conecta a capa ao conteúdo do livro, apresentando-o ao leitor, além de reforçar o imaginário que orbita o livro.

Giovanni Marrozzini: um contador de histórias e a *Nouvelle Semence*

Giovanni Marrozzini é um fotógrafo italiano que nasceu em 1971, na cidade de Fermo. Em uma entrevista concedida à *Discorsi Fotografici Magazine*[4], Marrozzini relata que seus trabalhos com a fotografia iniciaram após ter sofrido um acidente gravíssimo de aviação, enquanto era estudante de engenharia nuclear em Bolonha. Após mais de dois anos se recuperando, Marrozzini mudou seu rumo. Já familiarizado com a fotografia, foi convidado pela irmã para trabalhar em missões na África, registrando e documentando as situações de lá. Esse ofício, para o fotógrafo, o fez enxergar a vida de outro modo, observando as situações de luta e sofrimento dos povos daquele lugar. A partir desse impulso, o fotógrafo viajou por várias regiões do planeta documentando e contando histórias, à sua maneira.

Marrozzini recebeu vários prêmios nacionais e internacionais; é co-autor de livros como *Viaggi sul fiume mondo: Amazzonia* (2022), *Itaca. Ediz. illustrata* (2012) e *Giovanni Marrozzini: Echi Emigranti Marchigiani in Argentina* (2010). Sua paixão por literatura e seus estudos sobre antropologia o incentivaram a dar um toque narrativo às suas fotografias; e o fotógrafo viu nos mitos a importância e pertinência para se contar uma boa história por meio da fotografia.

> Do meu ponto de vista esta é a primeira condição para contar histórias com fotografia. Talvez tenhamos adormecido a nossa relação com a mitologia, com os mitos. Talvez com todos os problemas que temos hoje, um deus já não seja suficiente (Marrozzini, 2022).

Nouvelle Semence, é o título de uma série produzida pelo fotógrafo em 2010, composta por 21 fotografias captadas em uma pequena região de Camarões. Os protagonistas desse portfólio são agricultores de uma cooperativa agrícola camaronesa que resiste à exploração da agroindústria.

4 - Giovanni Marrozzini."Vorrei tanto che la fotografia entrasse nelle case atraverso il símplice voler leggere". Disponível em: https://magazine.discorsifotografici.it/giovanni-marrozzini-vorrei-tanto-che-la-fotografia-entrasse-nelle-case-attraverso-il-semplice-voler-leggere/. Publicado em 21 de set. 2022. Acesso em 29 de ago. 2024. Tradução nossa.

Importante salientar que a agricultura de subsistência é uma parte significativa da economia camaronesa responsável pela manutenção de centenas de famílias que vivem em situações precárias.

Contudo, o avanço da agroindústria tem causado sérios impactos que comprometem não só o meio ambiente, provocando desequilíbrios na biosfera, como também ameaça a sobrevivência de comunidades inteiras. Assim, as cooperativas de agricultores surgem na contramão desse movimento expansionista industrial como forma de fortalecer a solidariedade comunitária e resistir às forças predatórias do capitalismo moderno.

As fotos produzidas por Marrozzini traduzem essa força comunitária e expressam a relação do homem com a terra, o trabalho rural e a precariedade da vida no campo. A série de fotos foi produzida para um projeto de microcrédito apoiado pela Comunidade Internacional de Capodarco na Itália e pelo Ministério das Relações Exteriores da Itália em uma tentativa ambiciosa de reagir ao movimento devastador da agroindústria que ameaça a pequena agricultura.

As fotos em preto e branco documentam e revelam a realidade dos povos habitantes dessa região de Camarões, retratando a luta e resiliência dessas pessoas. Como descrição do catálogo, Marrozzini descreve:

> Seguindo uma lenda africana, as bruxas existem e se encontram à noite nas grandes árvores no meio dos campos. Durante a noite, as bruxas enrolam a terra em uma grande teia de aranha: elas seguram uma ponta do fio na mão, enquanto a outra ponta passa por todas as árvores do mundo. Quando alguém abre a porta para sair, ele toca na teia de aranha, as bruxas percebem isso e desaparecem assustadas na escuridão. A semente recém-florida é a de uma grande árvore, que observa do alto o eterno desafio entre o homem e a natureza (Marrozzini, 2015)[5].

Segundo Marrozzini (2015), essa série de fotos que compõe a *Nouvelle Semence* tem como objetivo "permitir a venda dos produtos da terra a preços justos e criar uma força comum num local onde os problemas ambientais, a exploração e o isolamento afetaram negativamente a vida de comunidades inteiras" (Marrozzini, 2015. Tradução nossa).

Independente das intenções do fotógrafo, as imagens captadas por Marrozzini refletem os empenhos atuais em construir uma narrativa na qual os sujeitos tradicionalmente apagados e silenciados pelos discursos legitimados ocupem um espaço de protagonismo. A série *Nouvelle Semence* constitui um retrato da diáspora africana nas Américas e auxilia na compreensão das consequências do colonialismo, reforçando as discussões sobre a necessidade de uma abordagem decolonial da história.

5 - Desde 2022 o site oficial do fotógrafo encontra-se fora do ar. Estudos anteriores mencionam esse portfólio, consultado no site de Marrozzini, como no trabalho de conclusão de curso intitulado *Torto arado* – Um Fenômeno Editorial De Além-Mar (Vasconcelos, 2023) e no artigo, Os desabrigados da História: para uma casa em *Torto arado* (Pessin; Barbosa, 2022). O trecho citado é uma tradução livre, extraído da publicação do fotógrafo em seu perfil no Instagram: https://www.instagram.com/p/7H964uyx29/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em 29 de ago. 2024.

Neste trabalho analisaremos a fotografia nº 20, do portfólio aqui citado em que duas mulheres, trabalhadoras rurais, são retratadas de mãos dadas e erguendo, cada uma, um facão, símbolo do trabalho braçal no campo, da lida com a terra e das mazelas suportadas pela comunidade. Marrozzini esclarece que se trata da presidente e secretária de uma nova cooperativa de agricultores criada com microcrédito[6] porém, ainda que se saiba da intenção do fotógrafo no momento da captura da imagem, ela carrega uma mensagem potente de resistência, empoderamento feminino e ancestralidade reforçada pela pose, supostamente, dirigida por Marrozzini, e pelo ar histórico e documental que a fotografia em preto e branco evoca. Dessa forma a imagem expressa não apenas as dificuldades vivenciadas por aquela cooperativa, mas sua significação é ampliada pois simboliza a precariedade suportada por várias comunidades rurais descendentes dos povos africanos escravizados e submetidas às consequências do poderio econômico que detém a agroindústria e os latifúndios.

A potência contida na foto permite a construção de outras narrativas que não se afastam da fabulada por Marrozini o que deu origem a outros trabalhos, como por exemplo, a ilustração da artista visual Aline Bispo que, assimilando os elementos presentes na imagem produzida pelo fotógrafo italiano, compôs a capa de *Torto arado*, romance de Itamar Vieira Junior, publicado no Brasil pela editora Todavia em 2019, cuja análise faremos adiante.

Fotografia e Literatura - uma relação complementar

Para as reflexões formuladas neste trabalho é importante destacar a capa de livro como um elemento dialógico com o conteúdo do miolo. A função precípua de proteger o livro foi cedendo lugar à utilização da capa para outros fins além de servir de invólucro ao texto. A capa passou a cumprir também um papel informativo, pelo qual o leitor pode identificar o título da obra, o autor, o local onde foi impressa, dentre outras informações.

Atualmente, a capa compõe o projeto gráfico e seus elementos, conscientemente pensados, formam um todo harmônico cheio de significações. O tipo de fonte, a ilustração ou fotografia, a posição do título e do nome do autor, os elementos visuais etc. são aspectos que sugerem o conteúdo da obra e criam um universo ao redor dela, ainda que de forma subjetiva e minimalista. Essas composições transformam a capa em um objeto de análise uma vez que, como ensina Alberto Manguel, a capa se apresenta "como numa espécie de charada iconográfica oferecida à perspicácia do leitor" (Manguel, 2020, p. 41).

Essa relação entre fotografia e capa como elemento potencializador da narrativa está muito bem delineada no que se estabelece entre a ilustração contida na capa do romance *Torto arado*, e a foto número 20 que compõe a série *Nouvelle Semence* de Giovanni Marrozzini.

6 - Disponível em: https://www.instagram.com/p/7H964uyx29/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==; acesso em 27 jun. 2024.

A fotografia de Marrozzini, ainda que produzida nove anos antes do romance, apresenta uma narrativa visual que dialoga com a narrativa verbal da obra de Vieira Junior. A capa da edição brasileira, de autoria da designer Elisa V. Randow, traz a ilustração produzida pela artista visual Aline Bispo inspirada na fotografia de Marrozzini.

Torto arado, romance de Itamar Vieira Junior, foi publicado no Brasil, pela Editora Todavia, em 2019. Sucesso de público e crítica, o romance se manteve nas primeiras posições da Lista *Nielsen-PublishNews* de Ficção entre novembro de 2020[7] a outubro de 2023[8]. O romance de Vieira Júnior chegou em terras brasileiras chancelado por um valoroso elemento de consagração: o prêmio LeYa, importante láurea literária portuguesa. O sucesso, que atravessou o Atlântico, foi consolidado em terras brasileiras não apenas pelas representações contidas no texto, mas também pelas estratégias editoriais e pelo reconhecimento de público e crítica que o elevaram à posição de fenômeno editorial tão logo foi lançado no país do autor.

Segundo dados apresentados pela Biblioteca Nacional no 1º Seminário de Tradução[9] realizado em abril de 2024, *Torto arado* ocupa a terceira posição na lista de livros mais traduzidos pelo Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior da Biblioteca Nacional. O romance já chegou a países como França, Espanha, Polônia, México, Alemanha, Eslováquia e, recentemente, Grécia. A edição estadunidense, traduzida por Johnny Lorenz, recebeu o título *Crooked Plow* e foi finalista do International *Booker Prize 2024*[10].

Partindo da memorável afirmação de Calvino que diz que "clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (Calvino, 2009, p.11), *Torto arado* talvez possa ser considerado um clássico contemporâneo uma vez que os sentidos que evoca não se esgotam em uma leitura única. Itamar Vieira Junior constrói um romance que provoca reflexões ainda necessárias mesmo decorridos 130 anos da Abolição da Escravidão no Brasil.

Torto arado carrega a representação de um Brasil pouco conhecido, no qual perdura o regime de servidão, resquício do sistema escravocrata que, embora tenha sido formalmente abolido em 1888, deixou sequelas sociais capazes de determinar a organização das instituições público e privadas, bem como influenciar as relações intersubjetivas. Itamar Vieira Junior apresenta, através das irmãs Bibiana e Belonísia, e da entidade Santa Rita Pescadeira – narradoras da história – a comunidade de Água Negra localizada em uma fazenda homônima cuja terra é cultivada pelos trabalhadores que ali habitam sem nenhum tipo de contraprestação por seu trabalho. O romance revela o Brasil profundo, isto é, o país que vai além dos grandes centros urbanos. Sob a perspectiva do povo secularmente oprimido, o leitor é apresentado às tradições religiosas, à ancestralidade

7 - Disponível em: https://www.publishnews.com.br/nielsen/1/2020/11/29/0/0 acesso em 30 jun. 2024.
8 - Disponível em: https://www.publishnews.com.br/nielsen/1/2023/10/8/0/0 acesso em 30 jun. 2024.
9 - Disponível em: https://www.youtube.com/live/_geBTgOstGI?si=tBjVP5_msH-UVb37 acesso em 27 jun 2024.
10 - A obra vencedora do Booker Prizer 2024 foi *Kairos*, da escritora alemã Jenny Erpenbeck.

daquela comunidade, e à sua relação com a terra. A trama explora as mazelas sociais que acometem essas pessoas suscitando temas como o trabalho servil, a precariedade da posse da terra, os conflitos agrários, a negação de direitos, a seca, e a falta de acesso à direitos básicos como alimentação e moradia.

O romance foi publicado no país natal de seu autor em um momento no qual questões relativas ao fortalecimento democrático e às pautas sociais estavam sendo discutidas diuturnamente, haja vista a ascensão de um Governo de viés autoritário cujas políticas e ações agravavam as desigualdades sociais, ameaçavam as liberdades individuais, e atacava as minorias. É nesse contexto que *Torto arado* surge no cenário literário nacional e, rapidamente, se torna instrumento para a reflexão das condições em que vivem aqueles que sempre ocuparam uma posição subalterna na sociedade.

É imperioso observar, contudo, que o romance não alcançou público e crítica apenas pela sua inegável qualidade literária. O empenho da Editora Todavia em promover a difusão da obra e o fortalecimento das temáticas que dali erigem foi fundamental para o sucesso do romance.

Segundo Gisèle Sapiro cabe ao editor "criar não somente o valor monetário das obras, mas também seu valor simbólico: ele tem o poder de consagrar o autor, de constituí-lo como tal e de produzir a crença no valor da obra, fixando nela sua 'grife'" (Sapiro, 2019, p.55).

O caráter contundente da história narrada em *Torto arado* foi captado pela editora que, investida na competência descrita por Sapiro (2019), desenvolveu um trabalho cuidadoso ao produzir paratextos capazes de destacar o viés sociopolítico do romance e, dessa forma, alertar para a necessidade de se retomar a história do Brasil sob a perspectiva do povo secularmente elidido do discurso dominante, e refletir sobre as consequências da manutenção da lógica colonialista.

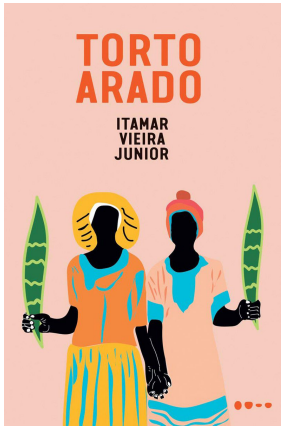
A capa da edição brasileira, de autoria da designer Elisa von Randow, já reflete a preocupação da editora em transmitir o caráter étnico-racial da obra nesse paratexto que, segundo Genette (2009), não apenas apresenta o texto para o provável leitor, como expõe o livro ao mundo.

A ilustração da capa foi desenvolvida pela artista visual Aline Bispo a partir da fotografia n°20 produzida por Giovanni Marrozzini que integra a série *Nouvelle Semence* (2010) e documenta uma cooperativa de agricultores em Vila de Abam, em Camarões. Curioso acrescentar que, após ganhar o prêmio Leya em Portugal, em 2018, Itamar Vieira Junior sugeriu à editora portuguesa algumas imagens etnográficas para ilustrar a capa. A fotografia n° 20 da série *Nouvelle Semence* de Marrozzini foi uma das indicadas pelo autor, porém a editora Leya optou por outra imagem. Sem ter conhecimento desse fato, a Editora Todavia escolheu justamente a emblemática foto do artista italiano para a capa da edição brasileira de *Torto arado*, imagem que, como analisaremos adiante, tornou-se um símbolo do romance e da resistência de um povo.

Figura 01 - Fotografia nº 20 da série *Nouvelle Semence*, de Giovanni Marrozzini.

Fonte: https://shre.ink/eWAt.

Figura 02 - Capa do livro *Torto arado* de Itamar Vieira Junior. Ilustração de Aline Bispo.



Fonte: Google Imagens sobre capa da obra brasileira.

A potência da imagem captada pelo fotógrafo italiano (figura 01) ganhou uma releitura pelo olhar de Aline Bispo (figura 02). No lugar dos facões empunhados pelas mulheres retratadas, a artista visual optou por desenhar folhas de espada-de-são-jorge, planta de origem africana, uma referência direta não só à ancestralidade dos personagens como às expressões religiosas de matriz africana representadas na trama, já que a planta também é conhecida como espada-de-Ogum.

Ogum, orixá que representa a coragem e a força, é referenciado não apenas pelas folhas nas mãos das mulheres, mas também pela escolha da cor azul em suas vestes. Ele é o orixá da guerra e da conquista, detentor do segredo do ferro (Prandi, 2001, p.86) e de todos os metais. Como é caçador, Ogum é o senhor da terra, das florestas e estradas.

Tal como outros orixás, as representações de Ogum em *Torto arado* são perceptíveis. O orixá do metal está presente no arado que compõe o título do livro e que se faz presente na lida com a terra, principal ocupação da comunidade de Água Negra. Ogum também rege as facas, instrumento que silencia Belonísia, e usado por ela e por Donana para resistirem às violências perpetradas pelo patriarcado.

As folhas de espada-de-São-Jorge – ou espada-de-Ogum – empunhadas pelas mulheres ilustradas na capa possuem as extremidades superior e inferior em formato triangular remetendo a espadas ou lanças. Segundo Dondis e Dônis em *A sintaxe da linguagem visual*, ao triângulo se associa a ideia de "ação, conflito, tensão"; situações presentes em *Torto arado*. Da mesma maneira, na foto, as mulheres retratadas por Marrozzini empunham facões que remetem à luta pela

permanência no campo, o árduo trabalho rural e lhes dão a aparência de destemidas guerreiras investidas em seu poder feminino.

A forma circular, presente na cabeça das figuras centrais da capa se, por um lado, representa um turbante, símbolo da ancestralidade negra e de sua religiosidade; por outro, simboliza, também, uma auréola que reforça todo o teor espiritual e sagrado presente no romance. Importante salientar que esses elementos também estão presentes na fotografia que serviu de inspiração à ilustração, remetendo a manutenção das tradições culturais e religiosas da comunidade camaronesa fotografada por Marrozzini. Ao construir o sentido do verbete *auréola*, Chevalier e Gheerbrant, afirmam:

> Imagem solar que possui o sentido de coroa (coroa real). A auréola manifesta-se através de uma irradiação em volta do rosto e, às vezes, de todo o corpo. Essa irradiação de origem solar indica o sagrado, a santidade, o divino. Materializa a aura * sob uma forma específica. A auréola elíptica, ou auréola situada em volta da cabeça, indica a luz espiritual (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p.100).

Como já afirmado, a presença do sincretismo religioso em *Torto arado* é uma característica marcante do romance de Vieira Junior. Em várias passagens os elementos que se referem às tradições religiosas mantidas pela comunidade de Água Negra são apontados como elemento de resistência cultural e como guia das ações desse povo. O Jarê, manifestação religiosa que mistura práticas religiosas indígenas com as de matriz africana, serve de parâmetro sagrado para as tomadas de decisões dos personagens, bem como de cenário recorrente na narrativa por meio das *brincadeiras de jarê* e dos rituais descritos pelas três narradoras. Dessa forma, afirma Bibiana:

> Cresci em meio às crenças de meu pai, de minha avó, e mais recentemente de minha mãe. Os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras, os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos (Vieira Junior, 2019, p.59).

Em outra passagem, Belonísia, ao narrar o que houve após a partida de Bibiana e Severo, deixa claro como a religião é uma ponte entre a família e Bibiana. Diz Belonísia:

> se seguiu um período de calmaria depois de sua partida. Vi meu pai concentrado no quarto dos santos. Talvez se comunicando com os encantados para ter notícias da filha. Para que entre velas, folhas, incensos e ladainhas pudesse ver o destino de Bibiana e Severo, de quem gostava muito, tratando como filho, porque nele havia uma energia de líder que não via em mais ninguém (Vieira Junior, 2019, p.80).

Dessa forma, podemos concluir que as significações da auréola apontadas por Chevalier e Gheerbrant (2015) correspondem ao sagrado, à espiritualidade que move os personagens, à força divina e ancestral presente na comunidade e na subjetividade de cada personagem.

Contudo, a forma circular não só invoca o divino, como também pode ser interpretada como a representação do sol, e resgata elementos presentes na narrativa colaborando para a construção da semiosfera que envolve o romance. Nesse sentido, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015):

> O sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus astros representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra. [...]
> Sob outro aspecto, é verdade, o Sol é também destruidor, o princípio da seca, à qual se opõe a chuva fecundora (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p.836).

Uma das passagens mais dramáticas na narrativa é o longo período de estiagem que recaiu sobre Água Negra e que é descrito por Bibiana da seguinte forma:

> Meu pai se referia àquele período como a pior seca desde 1932. Aquele também foi o último ano que vi uma plantação extensa de arroz naquelas terras. O arroz, dependente de água, foi o primeiro a secar com a estiagem. Depois secaram a cana, as vagens de feijão, os umbuzeiros, os pés de tomates, quiabo e abóbora. Havia uma reserva de grãos guardada em casa e no galpão da fazenda. Com a seca, veio o medo de que nos mandassem embora por falta de trabalho. Depois veio o medo mais imediato da fome (Vieira Junior, 2019, p.67).

A escolha da cartela de cores para a composição da ilustração e da capa do livro foi cuidadosa, principalmente se for analisada em conjunto com os elementos gráficos. A interpretação do círculo como referência ao sol e à luz é reforçada pela escolha do amarelo para o preenchimento dessa forma. Segundo Chevalier e Gheerbrant, "Na cosmologia mexicana, o amarelo-ouro é a cor da pele nova da terra, no início da estação das chuvas, antes que se faça verde de novo. Está, então, associada ao mistério da Renovação" (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p.40).

Uma interpretação sobre a escolha da cor amarelo na composição da ilustração da capa do romance tende a concluir que, pela cor, reforça-se a ideia de renovação da vida da comunidade, que, ao final de uma trajetória de violência, tem seu direito como povo quilombola reconhecido. Por outro lado, o amarelo, nas religiões de matriz africana, simboliza o orixá Oxum, filha de Iemanjá e Orunmilá, rainha das águas doces como as que fluem em Água Negra, e símbolo do poder feminino.

Nas mitologias reunidas por Prandi em *Mitologias dos Orixás* (2001), os mitos que cercam Oxum revelam um orixá corajoso e valente, capaz de convencer Ogum – orixá conhecido por seu comportamento violento – a retomar o trabalho de forjar que havia abandonado e a matar os invasores do seu reino com *ebó*.

Em uma interpretação livre, há aproximações entre esses mitos de Oxum e os acontecimentos narrados no romance. Em *Torto arado*, Belonísia é capaz de lidar com a violência de Tobias, seu marido, e também de enfrentar Aparecido, marido de Maria Cabocla, sua vizinha, vítima de violência doméstica. A força das personagens femininas é muito explícita no romance, revelando a presença de Oxum na construção narrativa.

Os tons de cor-de-rosa prevalecem em toda a imagem, corroborando o protagonismo feminino presente no romance, além de aludir ao amor e à união, aspectos reforçados pela imagem das personagens de mãos dadas e que podem representar não só Bibiana e Belonísia, como também toda a comunidade de Água Negra que, por meio da solidariedade comunitária e das memórias

ancestrais, resistem ao domínio dos senhores donos da terra e constituem uma família unida por laços formados pela identidade, pela história e pela tradição ancestral.

A capa da edição nacional de *Torto arado*, embora pareça simples, carrega elementos cujos significados conversam com a história do romance criando uma semiosfera[11] que se reproduz como uma mimetização do enredo. Isto é, a ilustração da capa, rica em elementos semióticos que se conectam à narrativa, tornou-se um símbolo do próprio romance.

A fotografia de Marrozzini carrega elementos de composição narrativa que se aproximam das interpretações extraídas da ilustração de Aline Bispo, razão pela qual as duas imagens se tornaram ícones de uma perspectiva decolonial da história. A fotografia, assim como o romance, embora produzida em 2010, possui um tempo não determinado fazendo refletir sobre a perpetuação de uma situação de subalternidade e marginalização que remonta o colonialismo. Por outro lado, fotografia e romance direcionam o olhar para questões ligadas à terra, à exploração rural, à reforma agrária. Evocam a ancestralidade e a relação de pertencimento de uma comunidade com o lugar que ocupam, a luta pela permanência e a vulnerabilidade diante do grande capital.

Considerações Finais

As análises apresentadas neste estudo reforçam o constante e inesgotável diálogo que existe entre a fotografia e as diversas manifestações artísticas. Esse "código visual" (Sontag, 2004) atravessa o tempo, registrando momentos e recortes de realidades, criando possibilidades narrativas, além de oferecer um campo vasto de estudos.

O trabalho cuidadoso do fotógrafo Giovanni Marrozzini e a escrita potente de Itamar Vieira Júnior contribuem para uma reflexão crítica e analítica sobre as realidades evocadas em suas obras. Ambas apresentam um cenário de resistência e luta, protagonizado por mulheres.

Compreende-se, portanto, que, além do trabalho de Marrozzini e Vieira Junior, a produção da capa e a elaboração da ilustração que a compõe, criada a partir da imagem captada pelo fotógrafo italiano, foi fundamental para fortalecer a narrativa de *Torto arado*, impulsionar sua divulgação e recepção. É a partir da capa que se tem contato com elementos visuais cuja ideia põe à luz questões importantes sobre resistência, luta, visibilidade de povos subalternizados e marginalizados.

A fotografia, portanto, documenta e narra a realidade mobilizada pelo fotógrafo. No caso aqui analisado, a releitura da fotografia de Marrozzini feita pela artista visual Aline Bispo concedeu à imagem um contexto decolonial. Fotografia e romance, ambas expressões artísticas de notável poder e significações individuais, se unem na formação de uma nova narrativa que se opõe ao

11 - Adotamos o conceito formulado por Iuri Lotman para nos referir ao universo criado para *Torto arado*, no qual texto e imagens se unem ao imaginário diaspórico para produção de sentido e criação de um espaço onde seja possível estabelecer reflexões e discussões sobre a temática racial.

silenciamento e apagamento da diáspora africana permitindo releituras das histórias secularmente legitimadas pelos grupos que detém o poder discursivo.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. & XAVIER, Marcia. *ET Eu Tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Coleção Clássicos para Todos. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 1. reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLI, Jorge. A fotografia, o tempo, a morte. *Studium 37*. Campinas, v. 37, p. 94-103, out. 2015. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12554/7931; acesso em 30 jun. 2024.

DAVIS, Viola. *Em busca de mim*. Tradução de Karine Ribeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2022.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEMINSKI, Paulo. & PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Etecetera, 1990.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera*: Semiótica de la cultura y del texto. v. I, Valéncia, Frónnesis Cátedra Universitat de Valéncia, Madrid: Ed. Cát edra, 1996.

MANGUEL, Alberto. A breve história das capas. In: *Notas para uma definição do leitor ideal*. Tradução de Rubia Goldoni; Sergio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020, p. 41-43.

MARROZZINI, Giovanni. *President and secretary of a new farmer cooperative created with microcredit - Abam village*. Cameroon 2010. 2 de set. 2015. Instagram: @giovanni_marrozzini. Disponível em: https://www.instagram.com/p/7H964uyx29/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em 29 de ago. 2024.

MARROZZINI, Giovanni."Vorrei tanto che la fotografia entrasse nelle case atraverso il símplice voler leggere" [Entrevista concedida à] Valeria Valli. *Discorsi Fotografici Magazine*. Disponível em: https://magazine.discorsifotografici.it/giovanni-marrozzini-vorrei-tanto-che-la-fotografia-entrasse-nelle-case-attraverso-il-semplice-voler-leggere/. Publicado em 21 de set. 2022. Acesso em 29 de ago. 2024.

MOREIRA, Wagner. & SILVA, Alícia. A relação da imagem verbal com a imagem visual na constituição poética do livro ET Eu Tu, de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA BRASILEIRA: ANA MARIA MACHADO Y EL COMPROMISO LITERARIO,2021. Universidad de Salamanca (Espanha). *Anais* [...] Salamanca:2021. p. 376-391.

NUNES, Sebastião. *Última Carta da América*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1968.

PERRY, Matthew. *Amores, amigos e aquela coisa terrível*.Tradução de Carolina Simmer. Rio de Janeiro: BestSeller, 2022.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da literatura*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Ética na edição fotográfica em tempos de IA Generativa: desafios e reflexões

Júlio Sardinha (CEFET- MG)
Adriane Sardinha (CEFET- MG)

1. A narrativa visual e a edição fotográfica aprimoradas por IA[1]

A imagem, por si só, é um elemento de enunciação discursiva, de modo que a edição promove um recorte e manipula os sentidos do discurso da imagem por meio das narrativas construídas. A interpretação dessa imagem depende de um processo de cognição que leva em conta os signos que o receptor conhece e que serão ajustados ao padrão de significação da imagem (Catanho, 2007).

Flusser explica que "Imagens são mediações entre o homem e mundo. […] Imagens têm o propósito de representar o mundo." (Flusser, 2009, p.9). O filósofo ressalta que o homem estará em um processo de idolatria ao inverter as funções da imagem — o indivíduo passa a viver em função da imagem e não de usá-la em função do mundo. Ainda, ele alerta que o homem se verá alienado em relação a seus próprios instrumentos ao perder o propósito que a imagem tem de ser um instrumento para orientá-lo no mundo (Flusser, 2009). Além disso, Lúcia Santaella (1998), aponta estudos que indicam que o sentido humano mais relacionado à percepção é a visão, de modo que estamos sempre construindo formas de colocar em evidência esse sentido e, por conta disso, cada vez mais, as imagens vão se tornando protagonistas da realidade social e comunicativa a qual estamos inseridos.

1 - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A partir disso, é possível definir narrativa como "[...] uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais" (Squire, 2014, p.273). Assim, as narrativas podem ser entendidas como conjuntos de signos que se movimentam de formas socio-culturalmente reconhecidas, podendo ser construídas em diferentes mídias, inclusive em imagens estáticas. Na construção das narrativas, há uma sucessão de signos que não depende do sistema de símbolos, da mídia ou da matriz semiótica, mas o significado social, cultural e histórico é reconhecível nesse processo (Squire, 2014).

Essa noção de narrativa mostra que suportes visuais podem, sim, construir narrativas, e a importância da imagem no contexto social atual ressalta o impacto da construção de narrativas visuais. Desse modo, a narrativa visual na fotografia desempenha um papel fundamental na comunicação de ideias, emoções e experiências. Através da seleção cuidadosa de elementos como composição, luz e perspectiva, os fotógrafos constroem histórias visuais capazes de evocar respostas profundas e significativas no espectador. Da mesma forma, a edição fotográfica, ao moldar a estética e o tom de uma imagem, atua como um meio poderoso de expressão artística. A edição é o processo de selecionar e organizar imagens para construir uma narrativa lógica (Catanho, 2007), algo totalmente possível de ser feito com o auxílio de Inteligência Artificial (IA), atualmente.

Então, em um contexto em que imagens comunicam histórias, acontecimentos e criam narrativas, a Análise do Discurso (AD) ajuda a compreender que a fotografia não retrata nem cria acontecimentos, mas constrói visões dos fatos que são divulgadas como transcrições da realidade. Com destaque para o fato de que o discurso não é puramente a mensagem conscientemente dita, mas tudo aquilo que está nas entrelinhas e que leva em conta a linguagem, a história e a ideologia (Oliveira, 2007). Diante da complexidade adicionada a essas relações por conta do uso de IA, a AD ganha ainda mais relevância.

O editor, ao criar a narrativa por meio de imagens, direciona o leitor por um percurso de leitura daquela imagem (Catanho, 2007). No entanto, reconhecer que a verdadeira essência da narrativa visual reside na habilidade humana de interpretar e transmitir significado através das imagens tem se tornado cada vez mais difícil contemporaneamente. Isso é essencial, pois, como observa Guy Debord (2005), com a popularização da televisão, as relações sociais passaram a ser mediadas essencialmente pelas imagens. Esse fenômeno se torna ainda mais evidente no cenário atual, marcado pelo acesso elevado a dispositivos digitais, no qual a imagem comunica e atinge muito mais pessoas do que outras modalidades ou signos. A fotografia, por exemplo, comunica de imediato, possui uma linguagem universal e se dirige potencialmente a todos, como afirma Sontag (2003).

A transição da fotografia tradicional, também conhecida como analógica, para a digital gerou impactos significativos na sociedade e chegou-se até a especular sobre o declínio — ou mesmo o

fim — da fotografia. No entanto, ao longo do tempo, ocorreram mudanças e novas perspectivas das técnicas, a criação de narrativas que anteriormente eram impossíveis e a ampliação do acesso à arte por parte do público leigo. Os processos de leitura de imagens também vêm sendo transformados, e, atualmente, existem maneiras mais fragmentadas e abertas de se realizar esse tipo de leitura, especialmente diante de um conjunto maior de significantes (Squire, 2014).

Como consequências negativas, é possível apontar a tendência histórica de que as narrativas sejam construídas a partir da exclusão de determinados grupos sociais, e isso já vem sendo visto também com o uso de ferramentas de IA, o que exige mais criticidade no uso desses dispositivos. O que leva à relevância da AD como forma de perceber esses vieses. Além disso, a referida ampliação do mercado e o acesso facilitado a equipamentos digitais levou à saturação e desvalorização da profissão. Qual fotógrafo contemporâneo nunca ouviu: "Nossa, que foto linda! Essa câmera é muito boa, né?". Mesmo assim, a fotografia não morreu e o humano continuou controlando a narrativa, apontando sua câmera para o mundo real e o capturando.

Foi assim até que, em julho de 2022, outro impacto aconteceu: o lançamento do *Midjourney*, um modelo de IA generativa capaz de criar imagens fotorrealistas a partir de pedidos — diretrizes, comandos — textuais. Até então, o uso desse tipo de tecnologia era um privilégio restrito a apenas alguns cientistas, especialistas em computação — alguns deles, artistas digitais —, que se contentavam com imagens geradas pelo computador, mesmo que não fossem muito realistas e tivessem baixa resolução.

Desse momento em diante, vários outros modelos e técnicas foram surgindo e aquele medo, parcialmente superado durante a transição entre a fotografia tradicional e a digital, não só aumentou, como, também, tomou conta de toda discussão sobre arte, design e fotografia na contemporaneidade.

Inclusive, quando os artistas e profissionais das áreas supracitadas descobriram que seus trabalhos eram utilizados para treinar esses modelos sem suas permissões e, teoricamente, violando seus direitos de autor, a Ética foi chamada para lidar com esse processo em transição. Tais indicativos apontam que, da mesma forma que a fotografia digital mudou o jogo, essa é uma mudança que veio para ficar. É inegável que a IA generativa oferece ferramentas poderosas para aprimorar a narrativa visual, mas também é essencial que o controle e a supervisão humanos estejam presentes em todo o processo, garantindo que as histórias contadas permaneçam autênticas, éticas e inclusivas.

Ao explorar as possibilidades da tecnologia, os fotógrafos e editores devem estar atentos ao impacto de suas escolhas, garantindo que a integridade e autenticidade das imagens sejam preservadas e que as narrativas construídas não violem direitos de minorias. Além disso, é essencial estabelecer diretrizes claras para o uso ético da IA na fotografia, promovendo a transparência, o consentimento informado e o respeito pelos direitos individuais. Dessa forma, pode-se aproveitar

todo o potencial conjunto entre humanos e máquinas para enriquecer a narrativa visual na fotografia, enquanto se mantém o compromisso com padrões éticos elevados.

O presente capítulo tem como ponto de partida o contexto supracitado e visa um melhor entendimento, não só da tecnologia em questão, mas de sua aplicação e provê abertura para discussões ricas e sem misticismos sobre o assunto. Boa leitura e reflexões!

1.1. O que é Inteligência Artificial Generativa

A IA surge a partir do desejo humano de desvendar o funcionamento da mente e de reter e recuperar informações em montantes cada vez maiores, para serem usados nas mais diversas situações. Esse segmento, então, vai buscar produzir máquinas que imitem o comportamento humano. Um marco nesse processo foi o teste de Turing, que pretendia verificar a capacidade de máquinas enganarem os seres humanos — buscava mensurar as possibilidades de distinção entre comportamentos humanos e de máquinas que imitavam comportamentos humanos. Daí em diante, a IA vem evoluindo constantemente (Sardinha, 2023).

Por conta do processo evolutivo, o uso de IA passa a ser marcado pelo uso de *hardware*, algoritmos e dados. Esses elementos levam ao aprendizado de máquina, a partir de dados previamente selecionados, em um determinado meio físico (*hardware*) e por meio de certos padrões de funcionamento (algoritmos). Mas o processo evolutivo, no que diz respeito ao uso de IA, está longe de terminar, e, recentemente, surgiram os modelos de IA generativa.

A Inteligência Artificial Generativa, então, é um subcampo da IA que se concentra na criação de novos dados, com base em um conjunto de exemplos fornecidos durante o treinamento. Ao contrário da IA convencional, frequentemente usada para classificar dados ou prever resultados, a IA generativa consegue gerar novas instâncias de dados que se assemelham aos exemplos fornecidos. Esse tipo de IA funciona por meio de redes neurais artificiais, que são modelos computacionais inspirados no funcionamento do cérebro humano. Existem dois principais tipos de redes neurais generativas: as Redes Neurais Generativas Adversariais (GANs) e as Redes Neurais Autorregressivas.

Para simplificar o entendimento, e não entrar em detalhes muito técnicos de computação, que não é o escopo desse texto, a principal diferença é que as GANs utilizam uma abordagem adversária, com duas redes neurais competindo entre si, enquanto as redes autorregressivas geram dados de forma sequencial sem essa dinâmica de competição. Em resumo, a IA generativa funciona criando novos dados, como imagens, áudio ou texto, com base em exemplos fornecidos durante o treinamento, utilizando redes neurais artificiais para aprender padrões e gerar novas instâncias que se assemelham aos exemplos de treinamento.

1.2. Aplicações da IA Generativa na Edição Fotográfica

Desde a implementação inicial, a utilização de IA para aprimorar e transformar imagens fotográficas tem sido ampliada exponencialmente de diversas maneiras. A IA generativa tem sido usada para remover ruídos, restaurar detalhes perdidos e melhorar a qualidade geral das imagens. Isso inclui a remoção de imperfeições, como manchas ou arranhões em fotos antigas, e a recuperação de elementos que podem ter se deteriorado ao longo do tempo. Além disso, técnicas avançadas de IA podem melhorar a nitidez e a clareza de imagens borradas, tornando-as mais definidas e detalhadas. O uso de algoritmos sofisticados permite que até mesmo fotos de baixa resolução sejam aprimoradas para uma qualidade mais alta, preservando ao máximo os detalhes originais.

Outra área em que a IA tem mostrado grande potencial é a aplicação de estilos artísticos a imagens fotográficas. Utilizando redes neurais, é possível transformar fotografias comuns em obras de arte que imitam estilos de pinturas famosas ou estéticas de fotógrafos renomados. Por exemplo, uma foto pode ser modificada para parecer uma pintura impressionista ou para ter a aparência de uma fotografia *vintage*. Essa capacidade de transformar imagens não só cria novas possibilidades artísticas, como também oferece ferramentas para *designers* e artistas que desejam explorar diferentes estilos visuais.

A IA generativa também é capaz de criar novas imagens fotográficas a partir de exemplos fornecidos, gerando paisagens, retratos e outros tipos de conteúdo de forma automatizada. Modelos de geração de imagens podem aprender a partir de um conjunto de dados de imagens reais e, em seguida, produzir novas imagens que seguem o mesmo estilo ou características. Isso tem aplicações em áreas como a criação de conteúdo visual para *marketing*, nas quais pode ser necessário gerar uma grande quantidade de imagens originais em um curto período, ou em *videogames* e filmes, nos quais paisagens realistas e personagens podem ser criados artificialmente.

Dessa forma, a automatização de tarefas de edição rotineiras — como ajuste de exposição, correção de cores e recorte de imagens — é outra forma em que a IA está revolucionando a fotografia. Ferramentas de edição automatizadas podem analisar uma imagem e aplicar correções instantâneas que, tradicionalmente, exigiriam um editor humano experiente. Isso, além de economizar tempo, também torna a edição de fotos mais acessível para pessoas sem habilidades avançadas em edição. A IA pode sugerir e aplicar melhorias baseadas em práticas recomendadas ou preferências do usuário, garantindo resultados consistentes e de alta qualidade. Ou seja, são muitas as possibilidades de uso de IA para, através da manipulação da imagem, construir narrativas mais potentes, criativas, artísticas, convincentes e até realistas.

1.3. Desafios e oportunidades para empresas e profissionais

Como percebido, boa parte do processo de edição fotográfica já foi contemplado. No entanto, o maior desafio, atualmente, para as empresas de tecnologia da área de arte e *design* é enriquecer as ferramentas digitais tradicionais de edição e manipulação de fotografias (como o *Photoshop*) com recursos de IA de uma forma leve e transparente para o usuário final.

Esse desafio ocorre porque há um alto uso de recursos computacionais para treinar e executar as redes neurais, além do fato de que a tecnologia está constantemente evoluindo, gerando instabilidade para uso em produção. Isso torna o ambiente de execução menos familiar para o usuário comum. A necessidade de *hardware* potente e o contínuo desenvolvimento de algoritmos sofisticados criam barreiras para a adoção ampla dessas tecnologias.

Para superar essas barreiras, as empresas estão investindo em soluções mais acessíveis e flexíveis que permitam a execução de redes neurais em diferentes ambientes. Isso inclui a criação de plataformas *cloud-based* (computação em nuvem) que permitem a computação distribuída e a utilização de unidades de processamento gráfico (GPU) virtuais, tornando mais fácil a implementação de IA em diferentes aplicações. Além disso, pesquisadores também estão trabalhando para desenvolver algoritmos mais eficientes e escaláveis, que possam ser executados em *hardware* mais modestos como *smartphones e tablets* (Liu et al., 2024).

Outro desafio, é a falta de especialistas qualificados na área. As empresas precisam atrair e treinar profissionais capacitados para desenvolver e implementar soluções de IA. A automatização de processos pode reduzir custos e aumentar a eficiência, enquanto a análise de grandes volumes de dados pode ajudar a melhorar decisões informadas e previsões. Portanto, apesar dos desafios, é importante que as empresas continuem investindo em soluções de IA e desenvolvendo suas habilidades humanas para aproveitar os benefícios dessas tecnologias (Rai; Constantinides; Sarker, 2019).

Justamente por isso, a demanda por especialistas em IA está aumentando, o que criou oportunidades para os profissionais de outras áreas — como engenheiros, cientistas de dados, desenvolvedores e, também, artistas e fotógrafos — se estabelecerem. Pois, ao desenvolver soluções de IA para resolver problemas reais, é fundamental ter uma equipe multidisciplinar que combina domínio em IA com conhecimento específico da área demandada. Por exemplo, quando se trata de desenvolver um sistema de edição fotográfica que use IA para melhorar a qualidade das imagens é crucial ter um profissional de fotografia, que entenda as técnicas e os conceitos básicos da área, juntamente com um especialista em IA que saiba como aplicar algoritmos de processamento de imagem e ajustes para melhorar a aparência final. Além disso, o conhecimento específico da área demandada pode auxiliar na definição do problema e na escolha das abordagens mais adequadas para resolver esse problema.

Uma vez que os projetos de IA demandam uma equipe multidisciplinar, é fundamental que as instituições de ensino sejam proativas em oferecer programas de formação que integrem diferentes áreas de conhecimento. Isso pode incluir cursos de pós-graduação que abordem IA como uma área complementar, gerando oportunidades para que os estudantes sejam treinados em projetos reais e práticos para que possam aplicar o conhecimento teórico obtido em contexto real. Kaufman (2022) ressalta as deficiências em nossa formação ao pontuar uma educação baseada na lógica da especialização. A pesquisadora reforça a necessidade de se construir pontes entre ciências sociais e humanas e a tecnologia, já que esta última área, normalmente, está focada em aspectos mais exatos e menos voltados para fatores sociais e éticos.

O foco em uma formação que transpõe essas barreiras vai fazer com que os profissionais sejam formados com uma visão crítica e ética — pilares de qualquer programa de pós-graduação — sobre o uso da IA. Além disso, desenvolverão habilidades multidisciplinares valiosas que os capacitarão a atuar em equipes de pesquisa e desenvolvimento, contribuindo para a criação de soluções inovadoras e eficazes.

1.4. Exemplos de Ferramentas e Tecnologias de IA na Edição Fotográfica

Atualmente, algumas empresas estão continuamente lançando e aprimorando ferramentas de IA generativa para edição fotográfica e criação de imagens. Dentre as ferramentas mais relevantes, no momento da pesquisa, estão: *Adobe AI, Canva Estúdio Mágico, Imagen AI, Pixelmator Pro, Stability AI Stable Diffusion, Invoke, Playground AI, Leonardo AI*, entre outras. Tais ferramentas possuem recursos inovadores e foram selecionadas para esse estudo por se buscar uma análise crítica e responsável, levando em conta critérios éticos e a melhor usabilidade.

Como uma forma de testar a capacidade de geração de imagens dessas ferramentas, foi elaborado o comando textual (*prompt*) "Uma garota preta em um campo de flores roxas durante o pôr do Sol". A escolha desse *prompt* representa uma parcela da população mundial minorizada, as mulheres jovens de cor preta. Além disso, o *prompt* teve como inspiração o livro e o filme "A Cor Púrpura", que levanta questões importantes sobre essas temáticas.

Devemos ressaltar que as ferramentas de IA descritas a seguir representam o estado atual — primeiro semestre de 2024 — de um campo em rápida evolução, refletindo um momento específico de desenvolvimento tecnológico. É importante destacar que, à medida que a tecnologia avança, novas funcionalidades, modelos e abordagens éticas continuarão a surgir, moldando o panorama da IA de maneiras ainda imprevisíveis. O recorte temporal deste estudo captura apenas uma fase de um processo contínuo, na qual as inovações em IA estão em constante expansão e refinamento. Portanto, as conclusões e observações feitas aqui podem ser revisitadas à luz de futuras evoluções, que certamente influenciarão como essas ferramentas serão percebidas e utilizadas.

1.4.1. Adobe AI

A *Adobe AI*, através do *Adobe Firefly* [2], demonstra um compromisso notável com a inovação no campo da criação visual, oferecendo ferramentas que expandem as possibilidades criativas para profissionais e amadores, permitindo a criação de composições complexas a partir de comandos simples e tornando acessível a exploração de novas abordagens artísticas. A empresa através da *Content Authenticity Initiative* também se destaca por buscar uma postura ética, priorizando a segurança, diversidade e transparência.

No entanto, o sucesso da Adobe depende de um equilíbrio delicado entre inovação e responsabilidade, especialmente ao garantir que os padrões éticos acompanhem o rápido avanço da tecnologia. Enquanto a Adobe lidera com inovação, a real eficácia de suas práticas éticas e de transparência ainda precisa ser continuamente monitorada para evitar a reprodução de vieses ou a propagação de conteúdo não autêntico, questões que são inerentes ao uso de IA generativa.

1.4.2. Canva e o Estúdio Mágico

A plataforma *Canva*, com seu *Estúdio Mágico*[3], oferece uma solução acessível e prática para a criação de *designs* personalizados. A simplicidade de uso combinada com a IA generativa democratiza o *design*, permitindo que usuários sem experiência técnica criem conteúdo visual de qualidade.

A contrapartida financeira aos criadores de conteúdo personalizável é um diferencial positivo, promovendo um ambiente sustentável e justo. Contudo, a dependência de uma vasta biblioteca de modelos pode limitar a originalidade dos designs gerados, especialmente se muitos usuários recorrerem aos mesmos recursos. Fazendo com que os usuários mais exigentes busquem personalizações adicionais para evitar resultados genéricos.

2 - Acesso e informações sobre a ferramenta da *Adobe*: https://www.adobe.com/br/products/firefly.html.
3 - Acesso e informações sobre a ferramenta do *Canva*: https://www.canva.com/magic-home.

1.4.3. Imagen AI

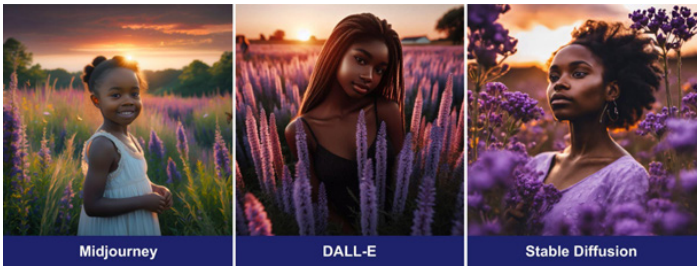
A *Imagen AI* [4] oferece uma solução altamente personalizada para a edição de fotos, destacando-se pelo uso de IA para automatizar tarefas específicas e permitir uma edição consistente e individualizada. Os *Personal AI Profiles* e *Talent AI Profiles* são recursos que permitem a criação de estilos únicos — adaptados às necessidades específicas de cada usuário —, o que representa uma vantagem significativa sobre os *presets* tradicionais. A ênfase na privacidade dos dados e no controle do usuário sobre suas informações reforça a confiança na ferramenta. No entanto, a sofisticação desses recursos pode ser desafiadora para usuários menos experientes, que podem não tirar pleno proveito das personalizações oferecidas.

1.4.4. Pixelmator Pro

O *Pixelmator Pro*[5] é um software de edição de imagens exclusivo para *macOS*, que se destaca por oferecer uma interface intuitiva e uma gama abrangente de funcionalidades. Essas características o tornam uma alternativa atraente e mais acessível ao *Photoshop*, especialmente para designers, artistas digitais e fotógrafos. O *software* integra tecnologias avançadas de IA e *Machine Learning*, automatizando tarefas complexas como seleção inteligente e remoção de objetos, o que facilita a criação de resultados profissionais com eficiência. Além disso, as camadas de ajuste de IA permitem a edição não destrutiva, proporcionando maior controle e precisão nas manipulações de imagem, semelhante ao oferecido por plataformas mais avançadas como o *Imagen AI*.

No entanto, sua exclusividade para o ecossistema *Apple* pode limitar seu alcance, excluindo usuários de outras plataformas. Além disso, embora suas funcionalidades baseadas em IA sejam avançadas, elas podem não ser tão abrangentes quanto as de competidores mais especializados.

1.4.5. IA generativa de código-aberto: Stable Diffusion e outros modelos



4 - Acesso e informações sobre a ferramenta *Imagen AI*: https://imagen-ai.com/.
5 - Acesso e informações sobre o *Pixelmator Pro*: https://www.pixelmator.com/pro/.

O *Midjourney* [6] e o *DALL-E* [7] são ferramentas de geração de imagem que utilizam modelos de IA para produzir imagens altamente detalhadas e realistas, frequentemente com uma abordagem fantástica ou surreal. O *Midjourney* se baseia em síntese de imagem-texto, enquanto o *DALL-E* é um modelo mais geral, capaz de gerar *prompts* de texto para aplicações variadas, *marketing, design* etc.

Já o *Stable Diffusion*[8] apresenta importância significativa, porque é um modelo de código aberto que permite a liberdade de treinamento e execução em máquinas locais e menos potentes. Isso facilita o acesso à ferramenta por mais pessoas, promovendo a democratização da arte e da criatividade. Além disso, o código aberto também fomenta colaboração e compartilhamento de conhecimento entre desenvolvedores e usuários, o que pode levar a inovações e melhorias constantes na área.

Portanto, cabe aqui pincelar algumas dicas e conceitos para que o leitor possa experimentar essa ferramenta em casa e extrair o melhor dela de forma segura e ética:

• **Modelos e versões** — há diversas versões e modelos do *Stable Diffusion* (*SD, SDXL, SDXL Turbo*, dentre outros) lançados pela própria criadora, a *Stability AI,* e outras empresas e usuários, cada um com suas características e funcionalidades específicas. Para um iniciante, o recomendável é que seja o modelo mais recente e oficial da empresa original, por haver um maior cuidado com diversos aspectos legais, éticos e de segurança. Os arquivos dos modelos podem ser encontrados no site *Hugging Face* (empresa referência em desenvolvimento e disponibilização de ferramentas para construção de aplicativos usando aprendizado de máquina). É recomendado cuidado ao baixar modelos de outros sites, pois a forma como os dados são serializados (*pickle*) permite um ataque de execução de código malicioso.

• **Aplicativos e Interfaces de Usuário da *web (web UI)*** — buscando facilitar a criação de imagens para o usuário final, empresas e programadores independentes criaram aplicativos e interfaces que rodam no navegador *web* (*Google Chrome, Microsoft Edge, Apple Safari, Mozilla Firefox*, dentre outros). A mais famosa *web UI* desde o primeiro lançamento é a *Stable Diffusion web UI* [9], mas a *ComfyUI* [10] vem ganhando mais adeptos por ser mais rápida e permitir mais personalização. Vale ressaltar que as duas requerem um esforço inicial do usuário para instalação, pois envolvem rodar *scripts* em terminais de comando, mas a comunidade cria e atualiza constantemente tutoriais em vídeo e textuais para auxílio. Os aplicativos, que são mais fáceis de instalar e

6 - Acesso e informações sobre o *Midjourney*: https://www.midjourney.com/.
7 - Acesso e informações sobre o *DALL-E*: https://openai.com/index/dall-e-3/.
8 - Acesso e informações sobre o *Stable Diffusion*: https://stability.ai/stable-image
9 - Acesso e informações sobre a *Stable Diffusion web UI*: https://github.com/AUTOMATIC1111/stable-diffusion-webui.
10 - Acesso e informações sobre a *ComfyUI*: https://github.com/comfyanonymous/ComfyUI.

utilizar, são *DiffusionBee*[11] (para *macOS*) e *Draw Things*[12] (para *macOS* e *iPhoneOS*). Lembrando que todas as *web UI* e aplicativos citados nesse tópico são gratuitos.

• **Glossário** — para iniciantes, há diversos termos e siglas que podem acentuar a curva de aprendizado, portanto é bom saber que:

- O pré-treino é um passo importante para treinar um modelo de IA. Ele ensina o modelo a aprender padrões gerais em muitos dados, o que ajuda quando se usa o modelo para tarefas específicas.

- *Weights* (pesos) são parâmetros ajustáveis em um modelo que são atualizados durante o treinamento para que ele possa aprender com os dados e fazer previsões mais precisas.

- *Embedding* (incorporação) é um método que ajuda os computadores a entender melhor as palavras e ideias relacionadas entre si. Cria-se uma espécie de mapa mental digital em que palavras semelhantes estão próximas, o que facilita tarefas como reconhecimento de linguagem natural.

- *Fine-tuning* (Ajuste Fino) é um processo em que um modelo pré-treinado é ajustado para uma tarefa específica, permitindo que ele se adapte a novos dados ou contextos.

- O *VAE (Variational Autoencoder)* é um tipo de rede neural que aprende a transformar os dados em uma forma mais simplificada e compacta, chamada representação latente. Essas representações são como um código secreto que permite reconstituir os dados originais, com aplicações práticas na geração de imagens e compressão de dados.

- *LoRA (Low-Rank Adaptation)* é um método que ajuda a adaptar rapidamente um modelo para um novo conjunto de dados, sem ter que reajustar todos os parâmetros do modelo original. Ele escolhe apenas as informações importantes e ajusta somente essas partes do modelo com a criação de outro arquivo, o que torna o processo mais rápido e eficiente.

- *ControlNet* é um grupo de redes neurais que permitem aos usuários influenciar a saída do modelo *Stable Diffusion*, adicionando ajustes de detalhes como luzes, cores, texturas e poses de forma interativa, facilitando a criação mais controlada, personalizada e adaptável.

Acerca da estabilidade e segurança, é fundamental lembrar que os modelos de IA, como qualquer ferramenta, podem ser utilizados para fins legítimos ou ilegítimos. É importante que os usuários se mantenham atualizados sobre as últimas tendências e desdobramentos em segurança cibernética e sigam procedimentos adequados para proteger seus dados.

11 - Acesso e informações sobre o *DiffusionBee*: https://diffusionbee.com/.

12 - Acesso e informações sobre o *Draw Things*: https://drawthings.ai/.

Cada modelo, carregado com abundância de dados durante treinamento, requer recursos computacionais altos e a geração de imagens pode levar um tempo considerável que, por consequência, torna o *hardware* do usuário lento para outras atividades enquanto o processo é executado. Por isso, usuários que não dispõem de computadores mais potentes acabam optando por serviços on-line por demanda que geram imagens quase que instantaneamente, por conta de seus poderosos centros de processamento. A desvantagem é que deixa de ser um processo privado, que ocorre localmente no *hardware/software* do usuário, o que pode fomentar a captura indiscriminada de dados. Portanto, recomenda-se cautela na escolha do serviço.

1.4.6. Invoke

A *Invoke*[13] é uma plataforma robusta voltada para estúdios profissionais, oferecendo uma combinação de geração e edição de imagens por IA com um foco notável em privacidade e personalização. A disponibilidade de uma edição comunitária gratuita e de código aberto é um diferencial significativo, permitindo que usuários administrem o *software* localmente, sem comprometer a privacidade dos dados. A capacidade de integrar modelos treinados pelos próprios usuários adiciona uma camada extra de personalização e controle criativo.

Além disso, a postura ética da *Invoke* em proibir modelos que imitem a semelhança de indivíduos ou o estilo de artistas vivos sem consentimento, e sua política de não coletar dados para treinar outros modelos, reforça o compromisso com a ética e a privacidade. No entanto, a necessidade de hardware robusto para suportar o processamento local pode limitar sua acessibilidade a um público mais amplo.

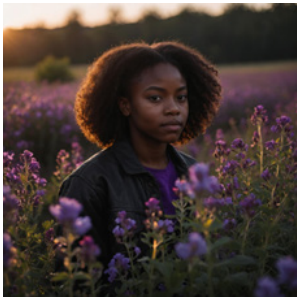
1.4.7. Playground AI

A *Playground AI*[14] é uma plataforma on-line de IA generativa — característica que democratiza o acesso à tecnologia — que permite aos usuários criarem e editarem imagens em seus navegadores *web*, sem necessidade de conhecimentos avançados. A integração de funcionalidades sociais, como a colaboração e a criação de portfólios, adiciona um elemento comunitário atraente, incentivando a interação e a criatividade coletiva.

13 - Acesso e informações sobre a *Invoke*: https://www.invoke.com/.
14 - Acesso e informações sobre a Playground AI: https://playground.com/.

No entanto, os termos de uso da plataforma levantam preocupações significativas, especialmente no que diz respeito à coleta e compartilhamento de informações pessoais e dados. Embora o usuário mantenha a propriedade sobre os conteúdos que cria, a Playground AI pode compartilhar dados com outras organizações, o que pode comprometer a privacidade do usuário. Além disso, a qualidade variável dos resultados e a dependência de uma conexão constante à internet são fatores que podem impactar a experiência do usuário.

1.4.8. Leonardo AI



A *Leonardo AI*[15] é uma plataforma on-line avançada de IA generativa que se destaca por suas capacidades de criar imagens de alta qualidade e por oferecer ferramentas como *AI Canvas*, que permite edições detalhadas e personalizadas. A plataforma também oferece suporte à geração de texturas para modelos 3D, tornando-a uma opção valiosa para profissionais de jogos e *design*.

No entanto, a política de uso de imagens geradas, em que as criações podem ser usadas pela empresa para fins de marketing e publicidade sem consentimento explícito do usuário, levanta questões sobre a proteção dos direitos dos criadores. A falta de opções para criar imagens privadas no plano gratuito pode ser um grande inconveniente para usuários que valorizam a confidencialidade de seu trabalho.

2. Desafios Éticos Decorrentes do Uso da IA Generativa na Edição Fotográfica

Como a exploração do mercado de IA está em franca expansão, com perspectivas de aumentos exponenciais em lucratividade, existem riscos e desafios que não podem ser ignorados nesse processo. Além do desafio tecnológico de usabilidade que as empresas enfrentam, outras questões são levantadas por pesquisadores, usuários avançados de tecnologia e diversas instituições da sociedade civil. Esses desafios incluem:

• **Autenticidade e Credibilidade das Imagens** — com o avanço da IA, torna-se cada vez mais difícil distinguir entre imagens reais e geradas artificialmente. Isso levanta questões sobre a autenticidade e a credibilidade das imagens em contextos como jornalismo, publicidade e mídias sociais.

15 - Acesso e informações sobre a Leonardo AI: https://leonardo.ai/.

• **Manipulação e Ética Visual** — o uso de IA na edição fotográfica levanta preocupações éticas sobre a manipulação digital de imagens. Até que ponto é ético alterar a realidade representada em uma imagem? Como garantir que as imagens manipuladas sejam transparentes e éticas em seu propósito?

• **Privacidade e Consentimento** — a geração de imagens realistas por meio de IA generativa pode levantar preocupações sobre privacidade e consentimento, especialmente quando se trata de imagens de pessoas. Como garantir que o uso de tecnologias de IA respeite os direitos individuais e a privacidade das pessoas retratadas nas imagens?

Como percebido, há muito o que pesquisar — muitas perguntas, que vão se acumulando, a serem respondidas — e a tecnologia de IA continua a progredir com *deepfakes* e manipulações convincentes ameaçando processos democráticos em eleições de todas as esferas públicas por afetar a autenticidade das imagens, minando a confiança do público na veracidade do conteúdo audiovisual.

Além das pesquisas, o Estado — principalmente os poderes legislativo e judiciário — não dá conta de regulamentar, gerar e aplicar leis, com a celeridade necessária para barrar os abusos da tecnologia. Cabe, então, à Educação tentar mitigar esses impactos formando as futuras gerações com, pelo menos, uma noção basilar de cidadania digital que as prepare para enxergar o mundo gradativamente mais virtualizado ao redor.

Já está difícil distinguir entre imagens e criações que são totalmente feitas por humanos e as que utilizam IA em seu processo de produção. Mais difícil ainda é determinar, do ponto de vista legal, quais as diretrizes irão orientar esse processo de modo que direitos autorais, autenticidade e credibilidade sejam preservados. No Brasil, ainda não há dispositivos legais que consigam abarcar esses aspectos de maneira satisfatória. Países como Estados Unidos já enfrentam algumas ações judiciais reclamando o respeito aos direitos autorais no treinamento de IA. A França propôs um projeto de lei no sentido de forçar os usuários desse tipo de ferramenta a respeitar as obras originais e pagar os royalties das obras originais utilizadas no treinamento (Sardinha, 2023).

Recentemente, no Brasil, houve um debate interessante no que diz respeito ao uso de IA para gerar imagens. O livro Frankenstein, de Mary Shelley — diagramado com ilustrações inseridas a partir do uso de IA, obra assinada pelo *designer* Vicente Pessôa, publicada pela editora Clube de Literatura Clássica em 2022 —, estava entre os dez selecionados na categoria ilustração, indicado ao Prêmio Jabuti. Entretanto, após gerar intensos debates nas redes sociais digitais, a obra foi retirada do concurso sob a alegação de que não havia previsão no regulamento para tal situação, e que a obra, por ser híbrida (produzida com auxílio de IA), poderia prejudicar o julgamento e até afetar os outros concorrentes. Além disso, foram levantadas questões sobre a autoria, incluindo quem criou a obra e se os direitos autorais das obras originais foram respeitados durante a produção das ilustrações da obra indicada.

Do ponto de vista da construção de narrativas, há que se considerar, ainda, a representatividade e a não exclusão de minorias, a fim de que as narrativas correspondam com preceitos de diversidade e inclusão, tão caros ao modelo de sociedade que pretendemos continuar construindo. O funcionamento básico de modelos de IA leva em conta dados e padrões, e os padrões sociais, por si só, já são excludentes, de modo que existe um risco real de que o uso de IA indiscriminado, e afastado de padrões éticos, intensifique o silenciamento e o apagamento de determinados grupos sociais e perpetue a construção de narrativas representativas de grupos específicos e dominantes.

Historicamente, diversos pensadores e filósofos buscaram trabalhar uma noção de ética. De maneira muito resumida, é possível dizer que a ética funciona a partir do exercício social de responsabilidade, respeito e reciprocidade. Funciona como um meio de avaliar características do comportamento humano tais como a finalidade e a utilidade. A ação humana ética, então, é marcada por uma conduta livre, autônoma e norteada pela convicção pessoal do agente. Desse modo, não se pode falar na criação de um modelo de ética especialmente pensado para a IA, mas no transporte e aplicação da ética humana para esse tipo de ferramenta. Quem cria e utiliza ferramentas de IA, conscientemente ou não, transporta seus próprios valores para esses modelos, o que significa que a concepção humana ética dessas pessoas é que vai compor o comportamento dos modelos de IA (Martins, 2021).

Dora Kaufman (2022) reflete sobre um dos principais dilemas éticos do uso de IA, que é o problema do viés nos resultados, em que os resultados demonstram discriminação por gênero, raça, sexo, etnia, entre outros. Ela explica que esse viés está relacionado especialmente ao uso de base de dados tendenciosas e às decisões dos desenvolvedores, já que estes é que determinam a seleção dos dados, por exemplo.

Desse modo, e com a finalidade de conter os impactos desses problemas envolvendo o uso de IA, existem algumas iniciativas internacionais para estabelecer patamares mínimos de ética no uso de IA que estão sendo trabalhadas a partir de organismos internacionais. Dentre essas iniciativas, é possível citar: as Recomendações do Conselho em Inteligência Artificial da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), os Princípios de Inteligência Artificial do G20 e as Orientações Éticas Para uma IA de Confiança da União Europeia. Entre os principais aspectos, destaca-se sempre a necessidade de diretrizes inovadoras, confiáveis, que respeitem os direitos humanos e que sejam flexíveis o suficiente para acompanhar as rápidas mudanças (Martins, 2021).

A OCDE, por exemplo, em 2019, buscou estabelecer princípios de IA que respeitem direitos humanos e valores democráticos. A transparência é outro aspecto relevante e que vem sendo apontado em diretrizes éticas pelo mundo, tais como as da OCDE e da União Europeia. Há, ainda, uma tendência em incentivar nos governos o financiamento e a cooperação em pesquisa e desenvolvimento na área de IA.

Muitos são os desafios com os quais a sociedade vem se deparando em relação ao uso de tecnologias, por outro lado, para além disso, o uso da IA generativa também apresenta algumas vantagens importantes:

• **Inovação criativa** — a IA pode ser usada para criar conteúdo inédito e inovador, que não existiria de outra forma. Isso pode levar a novas formas de *storytelling* e narrativas que inspiram e emocionam os espectadores.

• **Economia de tempo e recursos** — essa tecnologia ajuda a reduzir o tempo e os recursos necessários para criar conteúdo, permitindo que as equipes criativas se concentrem em outras tarefas mais importantes.

• **Diversidade e inclusão** — a criação personagens e histórias mais diversificados e inclusivos, representando melhor a sociedade contemporânea, se torna possível devido ao grande acesso e poder de processamento de dados que passariam despercebidos por humanos.

• **Personalização** — a IA pode ser usada para criar conteúdo personalizado e adaptado às necessidades e preferências dos espectadores, aumentando a seu engajamento e satisfação.

• **Aumento da criatividade humana** — o uso da IA generativa pode inspirar os humanos a serem mais criativos e inventivos, uma vez que a tecnologia ajude a superar barreiras artísticas e técnicas.

No entanto, é fundamental relembrar que essas vantagens só se aplicam quando o uso da IA generativa é feito de forma responsável, ética e transparente. É necessário garantir que as imagens geradas sejam precisas e não estejam sendo usadas para fins danosos ou enganosos.

Considerações que não se esgotam

A capacidade de produzir narrativas visuais por meio de IA é certamente um marco na produção e no consumo de conteúdo imagético. Esse tipo de ferramenta produz conteúdo dinâmico e variado, o que afeta os processos de criação, produção e consumo, aumenta a eficiência e reduz os custos, além de expandir as possibilidades de criação.

As ferramentas citadas aqui, desde as gratuitas até as pagas, já fornecem funcionalidades capazes de construir, de forma significativa, narrativas por meio da imagem. Mas é o ser humano quem, ainda, dirige esse processo e é o principal responsável por guiar a história que será contada através das imagens geradas. Além disso, a pesquisa mostrou que, dentre os principais problemas notados nas ferramentas analisadas estão: a falta de diretrizes éticas claras e bem direcionadas, que evitem o uso antiético de dados e que respeitem direitos autorais; e a necessidade, em alguns

casos, de equipamentos mais complexos e de alto custo para que as ferramentas sejam usadas com maior potencialidade, o que pode impedir o acesso de determinadas camadas da sociedade a esses dispositivos, de modo que as narrativas fiquem sempre enviesadas.

Vale ainda destacar que o recorte feito para gerar imagens de forma exemplificativa para esse estudo — um *prompt* que representa uma parcela da população mundial minorizada, as mulheres jovens de cor preta, com inspiração no filme "A Cor Púrpura", que levanta questões sociais relevantes — evidencia como as diferentes ferramentas analisadas potencializam diferentes aspectos, direcionando os sentidos para as possíveis narrativas a serem construídas, passando por uma maior ou menor sexualização da mulher, por exemplo. Isso reforça a importância de que as narrativas sejam encaradas a partir da perspectiva discursiva, que leva em conta a linguagem, a história e a ideologia.

Outro ponto importante a ser destacado é que o ser humano também é responsável por escolher e fomentar as ferramentas que, mesmo em um modelo capitalista de sociedade, consideram o lado social e ético do progresso. As empresas citadas como desenvolvedoras das ferramentas analisadas estão, em tese, em maior ou menor medida, buscando se adaptar a esse processo, mas cabe, também, a quem consome essas ferramentas demonstrar sua insatisfação quando preceitos éticos são desrespeitados, quando não há representatividade e quando direitos humanos, duramente conquistados, são menosprezados.

Portanto, deve-se equilibrar os desafios com as vantagens do uso da IA na construção de narrativas. É necessário exigir e estabelecer padrões éticos e regulamentações claras para garantir que a tecnologia seja usada de forma responsável e respeitosa com a sociedade.

Referências

CATANHO, Fernanda Jansen Mira. A edição fotográfica como construção de uma narrativa visual. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.3, n.3, p.81-96, 2007. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1494. Acesso em: 12 maio 2024.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Lisboa: Edições Antipáticas. 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

KAUFMAN, Dora. *Desmistificando a inteligência artificial.* - Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LIU, Zechun; ZHAO, Changsheng; IANDOLA, Forrest; LAI, Chen; TIAN, Yuandong; FEDOROV, Igor; XIONG, Yunyang; CHANG, Ernie; SHI, Yangyang; KRISHNAMOORTHI, Raghuraman; LAI, Liangzhen; CHANDRA, Vikas. *MobileLLM*: Optimizing Sub-billion Parameter Language Models for On-Device Use Cases. arXiv preprint, 2024. Disponível em: https://arxiv.org/abs/2402.14905. Acesso em: 23 maio 2024.

MARTINS, José Eduardo Figueiredo de Andrade. Dilemas éticos e jurídicos do uso da Inteligência Artificial na prática jurídica. *Revista RJLB*, Ano 7 (2021), nº 4. Centro de Investigação de Direito Privado. Disponível em: https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2021/4/2021_04_0919_0952.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

OLIVEIRA, Sílvia. Fotografia e mídia digital: o universo blogueiro na construção criativa de destinos turísticos. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v.3, n.3, p.11-28, 2007. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/

article/view/1491/1237. Acesso em: 10 maio 2024.

RAI, Arun; CONSTANTINIDES, Panos; SARKER, Saonee. Next-Generation Digital Platforms: Toward Human–AI Hybrids. *MIS Quarterly*, v. 43, n. 1, p. iii-ix, mar. 2019. Disponível em: https://misq.umn.edu/misq/downloads/download/editorial/687/. Acesso em: 23 maio 2024.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção*: uma teoria semiótica, 2a. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SARDINHA, Adriane Nascimento Celestino. Direitos autorais e inteligência artificial: uma análise do cenário atual e perspectivas para o futuro. *Res Severa Verum Gaudium*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/resseveraverumgaudium/article/view/137800. Acesso em: 29 maio 2024.

SQUIRE, C. O que é narrativa?. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 14, n. 2, p. 272–284, maio 2014, Porto Alegre. Disponível em: https://www.scielo.br/j/civitas/a/hpRyww6d63ZJFHPM6nXyRjF/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 05 maio 2024.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A edição do fotolivro Benjamin: relato de uma experiência

Carolina Araujo Forléo (ECA/USP)

Introdução

Em uma reflexão sobre o processo de edição de fotolivros, o pesquisador e curador David Campany (2018, tradução própria) afirma que "a menos que as fotografias sejam absolutamente singulares, sem qualquer relação pretendida com outras, mais cedo ou mais tarde haverá edição. Se o fotógrafo não fizer isso, alguém terá que fazê-lo. Certamente não existe um fotolivro sem edição". Isso acontece porque a edição é um processo central na elaboração de um fotolivro, esse tipo particular de publicação que se distingue pelo encadeamento de fotografias e pela coesão visual (Abreu, 2018; Feldhues, 2017; Mazzilli, 2020).

Cada fotolivro é único: "É no fazer, no produzir que o livro é gerado. Para cada livro, um processo diferente, uma complexidade diferente" (Feldhues, 2017, pp.29-30). Tendo em vista o desenvolvimento singular de cada projeto, no presente texto, relato minha experiência ao elaborar *Benjamin*, fotolivro que publiquei de maneira independente em outubro de 2022, com pequena tiragem[1]. A partir da descrição dessa prática e de algumas referências teóricas, argumento que a edição de um fotolivro não é uma atividade circunscrita à seleção e à organização de imagens. Ao contrário, proponho que, nesse tipo de publicação, a edição torna-se mais complexa, por ser atravessada pela definição tanto das diretrizes quanto da forma do trabalho.

1 - Um exemplar está acessível para consulta na Biblioteca do Instituto Moreira Salles, em São Paulo. Além disso, é possível visualizar o conteúdo da publicação e a passagem das páginas no vídeo disponível em: https://youtu.be/Yan6Dt9M8wI. Acesso em 06 mai. 2024.

Optei por abordar o processo de elaboração de *Benjamin*, pois este é um exemplo de projeto fotográfico em que "a edição é o cerne da questão, o lugar onde o verdadeiro trabalho é feito e uma fonte de grande prazer" (Campany, 2018, tradução própria). As fotografias que compõem a publicação não foram produzidas por mim, mas já existiam no arquivo da minha família. Portanto, a construção de sentido do fotolivro, desenvolvido ao longo de três anos, baseia-se no processo de edição, consistindo em um conjunto de escolhas, renúncias, combinações e justaposições.

É importante salientar que essa publicação, embora seja autoral e independente, é resultado de um trabalho coletivo. Entre 2019 e 2020, participei do *Grupo de Estudos em Fotografia* com orientação de Marco Antonio Filho e Tiago Coelho, que juntos com os demais participantes orientaram a estruturação do projeto. Em 2022, participei também do *Grupo de Estudos sobre Narrativas Visuais e Fotolivros* com Eder Ribeiro e da oficina *O artista como editor: desafios e oportunidades da publicação independente* ministrada por Letícia Lampert. A participação em ambas as atividades contribuiu para refinar e finalizar a publicação. Esse exercício coletivo é frequente na produção de fotolivros: "a edição é uma prática colaborativa. Quase nunca é feita pelo fotógrafo ou artista exclusivamente. Em geral duas, três ou até mais pessoas podem auxiliar na atividade" (Feldhues, 2017, p.123). Esse olhar compartilhado torna o fotolivro mais completo e complexo, como pode ser observado ao longo deste texto.

Diretrizes do trabalho

No campo da fotografia contemporânea, a reinterpretação de arquivos fotográficos existentes é recorrente. Essa abordagem criativa enfatiza o papel do autor não como produtor das imagens, mas como editor: "Esta diluição da figura do fotógrafo-autor [...] reforça a importância do estudo da sequência neste campo em que a edição e outros processos paralelos à criação da imagem se tornam essenciais para a realização da obra final" (Abreu, 2018, p.180). Durante um dos encontros do já mencionado Grupo de Estudos em Fotografia, em setembro de 2019, discutimos essa tendência e observamos alguns trabalhos fotográficos elaborados a partir de arquivos históricos, científicos e pessoais.

O contato com esses projetos me fez lembrar de uma caixa de diapositivos do meu avô materno. Esse conjunto de fotografias havia sido levado para nossa casa juntamente com outros objetos pessoais depois que ele faleceu em 2003. Até então, desconhecíamos o conteúdo das imagens. Imaginando o que poderia estar guardado ali, convidei minha mãe para, finalmente, abrirmos a caixa e vermos as fotografias e memórias preservadas.

Para nossa surpresa, o arquivo era composto por imagens feitas nas décadas de 1960 e 1970, quando minha mãe tinha cerca de 7 a 10 anos. Havia fotografias de viagens, passeios, festas de aniversário e reuniões de amigos. Havia também um conjunto de imagens da época em

que a família morou em Uruguaiana/RS. Ao longo de vários dias, nos sentamos no chão, sobre um lençol de cor clara, para ver os diapositivos. Conversamos sobre quando, onde e como as fotografias tinham sido feitas[2]. Não tínhamos um projetor, apenas um fotoscópio – pequeno aparelho que permite visualizar a imagem do slide. Foi um processo demorado, mas prazeroso.

Nesse conjunto, o que mais me chamou atenção foram as fotografias tiradas na casa em que a nossa família morava, na rua Benjamin Constant, em Pelotas/RS. A casa que meus avós construíram na década de 1960 fora também a casa de referência da minha infância. Eu nunca morei lá, mas a relação afetiva era forte. A escolha da casa como foco do trabalho foi o primeiro gesto de edição desse projeto. Na sequência, identifiquei e selecionei todos os slides que mostravam esse lugar. Como não utilizei uma mesa de luz, era difícil distinguir as imagens. Também não era possível observar todas as fotografias ao mesmo tempo. Com o intuito de melhorar a visualização, as imagens foram digitalizadas[3] e impressas em pequeno formato – aproximadamente 7,5x10cm.

A impressão das fotografias facilitou a movimentação, o agrupamento e a criação de relações entre as imagens. Conforme pontua Badger (2012, p.03, tradução própria) essa é uma prática comum na edição de trabalhos fotográficos: "a maioria dos fotógrafos pega pequenas impressões do trabalho, espalha-as no chão ou numa mesa e começa a embaralhá-las em grupos". De maneira semelhante, Feldhues (2017, p.102) descreve que, na edição, "movimentamos as imagens fotográficas impressas sobre a mesa (como num jogo de tarô). De cada encontro entre imagens podemos vislumbrar algo, uma sensação, um sentido, dois, três, uma palavra, uma frase, outras memórias e imagens...".

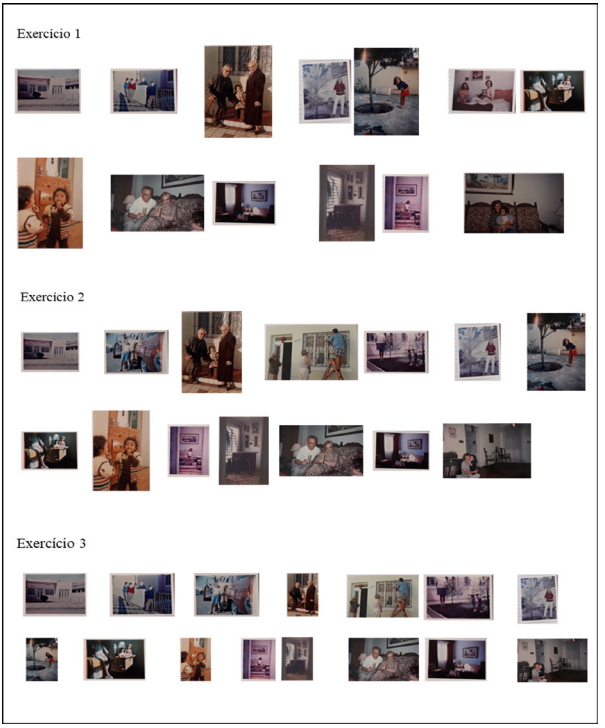
Ao analisar as fotografias dispostas sobre a mesa, recordei-me de imagens da minha própria infância, com poses semelhantes ou em ambientes domésticos que haviam sofrido poucas alterações ao longo das décadas. Simultaneamente, senti a necessidade de inserir minha presença no trabalho, evidenciando-me como personagem retratada. Com essa ideia em mente, retornei às caixas de fotografias. Desta vez, examinei o arquivo referente à minha infância, entre 1993 e 2003. De maneira similar, selecionei todas as fotografias tiradas na residência de Benjamin. Observei e escolhi aquelas que se harmonizavam com as demais, que mostravam os mesmos espaços da casa, apresentavam poses ou enquadramentos semelhantes, ou que exibiam elementos não presentes nas fotografias mais antigas.

Ao selecionar essas imagens, a ideia não era criar uma narrativa linear ou cronológica. O que me interessava era intercalar e mesclar esses dois tempos diferentes, essas duas infâncias vividas

2- Como este é um trabalho de caráter familiar, havia uma preocupação de não expor a imagem da família contra a sua vontade. Por isso, fiz questão que minha mãe acompanhasse todo o processo. Algumas imagens não foram incluídas por solicitação dela.
3 - Nesse primeiro momento, fotografei a imagem reproduzida no fotoscópio. Como o conjunto era grande, o intuito era ver o conteúdo das fotografias e não obter a melhor qualidade da imagem. Algum tempo depois, quando o projeto já estava mais definido e o conjunto de imagens escolhido, as fotografias foram digitalizadas de maneira mais adequada, com atenção à qualidade. Para isso fotografei os diapositivos utilizando uma caixa de luz e objetivas macro em uma câmera DSLR (*Digital Single Lens Reflex*).

no mesmo lugar. Tendo isso definido, realizei um exercício sugerido pelos mentores que orientaram esse processo: escolher cerca de 12 a 15 imagens que sintetizassem o projeto, buscar relações entre elas e iniciar um processo de ordenação (Figura 01). Entre uma versão e outra desses exercícios, algumas imagens se repetem, mas em posições diferentes; outras são substituídas numa tentativa de criar relações mais interessantes. Algumas das aproximações propostas nesse momento foram mantidas na edição final, por exemplo, a fotografia de minha mãe lendo ao lado da imagem do bar. No entanto, outras fotografias mudaram completamente de posição, é o caso da imagem da fachada da casa. Nas versões iniciais, essa imagem era a primeira, mas, na edição final, tornou-se a última.

Figura 01 - Exercícios iniciais para relacionar e ordenar fotografias.



Fonte: Elaborado pela autora.

A seleção e a organização dessas imagens instigaram uma série de questionamentos sobre o quê, de fato, estava sendo abordado nesse projeto e qual era a minha intenção. O que gostaria de expressar a partir da aproximação desses arquivos familiares? Qual o significado da casa para mim? Olhar para as fotografias e escrever sobre elas me ajudou a estabelecer o enfoque do projeto.

Nesse processo, percebi que se tratava da alegria, da proteção e do afeto vinculados à infância naquele espaço, mas também da falta que sentia da casa e das pessoas que já não existiam mais. Compreendi que esse projeto era, portanto, sobre presença e ausência, chegadas e partidas, vida e luto. Nesse ponto, ficou evidente a importância dos retratos, mas também a necessidade de mostrar os ambientes sem as pessoas. Além disso, decidi manter apenas as fotografias do núcleo familiar mais próximo.

Essa reflexão foi fundamental para definir o fio condutor do trabalho e, assim, desenvolvê-lo. Essa prática alinha-se à perspectiva de Badger (2012, p.03, tradução própria) ao afirmar que "saber que tipo de história você está tentando contar" é o passo mais importante na elaboração de um fotolivro, "porque afeta fundamentalmente a narrativa final do livro". De modo semelhante, Colberg (2017, p.78 *apud* Feldhues, 2017, p.122) questiona: "se você não sabe sobre o que será o seu livro, que tipo de experiência ele pretende possibilitar a um possível espectador, como você pode fazer uma edição?". Ter clareza quanto à intenção e à abordagem do projeto parece ser a base para o desenvolvimento de um bom trabalho de edição.

Editar é definir e selecionar. Escolher as fotografias e os elementos que serão inseridos no fotolivro. No entanto, editar também envolve decidir o que não será incluído. Isso inclui retirar excessos, aparar arestas e excluir imagens que não se relacionam bem com o conjunto ou que não o potencializam. No caso de Benjamin, com o auxílio dos orientadores que acompanharam a edição, foi decidido evitar imagens que remetem diretamente às convenções associadas aos álbuns de família, como sorrisos forçados, poses solenes e festas rituais como aniversários e Natal (Rouillé, 2009; Silva, 2008). Diferente de um álbum, um fotolivro de família é feito para circular e ser visto por pessoas que não conhecem a família e que não possuem envolvimento afetivo (Forléo; Souza e Silva, 2023). Portanto, seria importante incluir fotografias menos óbvias e mais interessantes ou instigantes para quem não faz parte do núcleo familiar retratado.

Ao abordar a retirada de imagens, Feldhues (2017, p.123) afirma que "se uma fotografia não funciona no conjunto daquilo que as imagens dizem, não funciona naquilo que se quer proporcionar de experiência ao leitor, a imagem deveria simplesmente ser retirada. Não importa o afeto que o fotógrafo tem por ela". Nem sempre é fácil. O desapego de certas fotografias é, talvez, uma das etapas mais difíceis do processo de edição. Em *Benjamin*, enfrentei essa situação algumas vezes. Um exemplo marcante é a fotografia em que apareço com meus avós em frente à casa. Essa imagem apareceu em quase todas as versões do projeto, inclusive nos exercícios já apresentados. Depois de muito resistir, consegui retirá-la da edição final, quando admiti que era o afeto pela imagem e pelas pessoas retratadas que a mantinha no conjunto. Do ponto de vista da edição, essa fotografia comprometia a fluidez e a sequência devido ao formato vertical e ao enquadramento.

Diante disso, destaco que o ponto de partida da edição de um fotolivro é a definição de um enfoque ou recorte. Essa escolha fundamentará e orientará todo o desenvolvimento do trabalho. É interessante observar, contudo, que as atividades de aproximar, relacionar, incluir e excluir fotografias podem contribuir para aprimorar e refinar o trabalho. Conforme descreve Feldhues (2017, p.122), "editar é selecionar o que entra e o que não entra para o fotolivro. O sequenciamento das imagens é a continuidade do processo".

Encadeamento das imagens e narrativa

Em sua pesquisa, Abreu (2018) enfatiza que a elaboração de sequências fotográficas é um dos pilares que fundamentam a criação de um fotolivro. Nas palavras do autor, a "intencionalidade na construção da sequência, o desejo de transmitir uma mensagem construída através do encadeamento de imagens, é essencial para a compreensão do fotolivro contemporâneo" (Abreu, 2018, p.34). O ato de sequenciar refere-se à ação de combinar as fotografias em uma ordem específica. Segundo Badger (2012, p.03, tradução própria), "o sequenciamento é geralmente uma atividade intuitiva, uma questão de tentativa e erro e de muita contemplação, de teste de ideias à medida que se avança".

A pesquisadora Bettina Lockemann (2022, p.19, tradução própria) concorda que o arranjo de fotografias apresentado em um fotolivro "é mais do que uma coleção de imagens individuais". No entanto, a autora afirma que é mais adequado se referir a esse conjunto como sucessão ou disposição de imagens, pois o termo sequência designa um tipo específico de organização de imagens. Para esclarecer essa questão, a pesquisadora fundamenta-se no pensamento do fotógrafo e escritor Alan Sekula e destaca as diferenças entre série e sequência.

> Vários aspectos são considerados pelo sistema de classificação de Sekula. Primeiro, uma série é reordenável, ou seja, não existe uma ordem exata. Parece possível ordenar as imagens de acordo com princípios diferentes sem alterar significativamente o contexto da série. Segundo, a série pode ser desmontada; por exemplo, imagens individuais podem ser removidas e vendidas. Fotografias únicas podem ser usadas para representar a série inteira, pois a complexidade e o significado de uma série são refletidos em qualquer uma das fotografias que ela contém e não dependem da série como um todo. […] Em contrapartida, a ordem de uma sequência não pode ser reorganizada sem perder a sua orientação temática. Como tal, uma sequência apresenta uma sucessão fixa que lhe confere assim uma unidade específica. O aspecto da unidade implica que nenhuma imagem individual pode ser removida sem alterar a complexidade ou o significado de toda a sequência. […] É importante ressaltar que uma única imagem não pode ser usada para representar a sequência como um todo (Lockemann, 2022, pp.44-45, tradução própria).

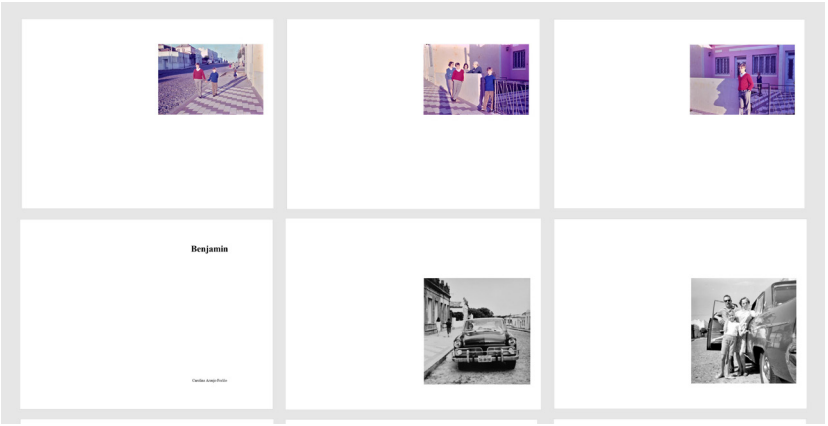
Ao refletir sobre os termos utilizados na análise de fotolivros, Lockemann (2022) também chama atenção para a questão da narrativa. Segundo a autora, é comum descrever a ordem das fotografias ou o tema do fotolivro como narrativo, mesmo quando a sucessão de imagens apresentadas não se caracteriza como tal. Lockemann (2022) salienta que há situações em que um

fotolivro pode ser descrito como narrativo. Para isso, é preciso que o elemento que confere coesão à publicação seja a narração de uma história. Alguns elementos básicos que podem aparecer em conjuntos fotográficos considerados narrativos são personagens, lugares, fluxos temporais e, consequentemente, eventos. A narrativa é, portanto, uma das "diferentes abordagens [possíveis] para criar coerência entre as fotografias no fotolivro" (Lockemann, 2022, p.137, tradução própria).

No caso de *Benjamin*, a organização das imagens foi pensada desde o início como uma sequência. A ordem das fotografias é essencial para o estabelecimento de relações e para a construção do sentido do trabalho. Além disso, este fotolivro pode ser considerado narrativo, pois existe uma definição de personagens, locais e eventos. Há também uma preocupação em pontuar início, meio e fim. Já nas primeiras tentativas de articular conjuntos mais longos, com cerca de 30 a 40 imagens, a narrativa começava a ser delineada como uma visita à casa. As primeiras imagens mostravam o contexto em que a casa está inserida, isto é, a rua e a calçada. As fotografias seguintes apresentavam o interior da residência. Por fim, as imagens voltavam a mostrar a rua, como se o visitante estivesse saindo da casa e indo embora.

A estrutura da narrativa estava definida, mas era necessário pensar e testar as relações entre as imagens. Para isso, em um primeiro momento, concentrei-me na sequência inicial da publicação. A ordem das três primeiras imagens que compõem o livro já estava estabelecida desde a versão realizada em janeiro de 2020. As fotografias subsequentes foram alteradas ao longo do tempo. Testei diferentes combinações, substituí imagens e experimentei diversas ordens até chegar na sequência final do livro, que mostra a chegada à casa – a rua, a entrada, o portão e/o jardim (Figura 02). Esse processo vai ao encontro da sugestão de John Gossage (*apud* Badger, 2012, p.03, tradução própria) de "não se deve tentar sequenciar mais de seis, oito ou dez fotografias de cada vez, formando uma seção, que depois se coloca ao lado de outra seção".

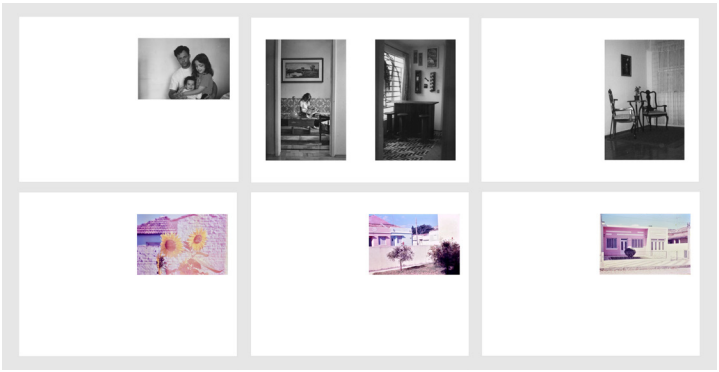
Figura 02 - Sequência inicial de *Benjamin.*



Fonte: Elaborado pela autora.

Segundo Badger (2012, p.03, tradução própria), "uma coisa é certa no que diz respeito à apresentação de um fotolivro. Uma imagem forte, ou algumas imagens fortes no início, constituem um bom começo. E o mesmo pode ser dito sobre o final". Embora sem saber disso à época, após definir a sequência inicial do livro, concentrei-me em escolher as imagens finais (Figura 03). A intenção nesse ponto da narrativa era finalizar a visita e mostrar a saída da casa. A fim de reforçar o contraste entre presença e ausência, era importante que as últimas imagens mostrassem os espaços sem ninguém. Além disso, eu queria expressar a ideia de despedida e apresentar uma perspectiva mais distante. Por isso, a imagem da fachada tornou-se a última. A ideia era manter um certo mistério e só revelar a aparência exterior da casa no final do fotolivro.

Figura 03 - Sequência final de *Benjamin.*



Fonte: Elaborado pela autora.

Ao editar e ordenar as imagens de um fotolivro é importante considerar também o gesto de virar a página. Com base no pensamento de Keith A. Smith, Lockemann (2022) destaca esse ato como o responsável por revelar as páginas e fotografias de um livro. Trata-se de uma maneira de dar acesso ao conteúdo da publicação e, ao mesmo tempo, atribuir-lhe movimento. Além disso, "quando olhamos para as fotografias em um fotolivro, nunca vemos todas as imagens de uma só vez. Para apreender todo o conjunto de fotografias, lembramos das imagens anteriores ao virar de uma página, constituindo assim toda a estrutura na nossa memória" (Lockemann, 2022, p.76, tradução própria). Desse modo, ao elaborar a edição de fotografias, é possível estabelecer relações mais distanciadas entre as imagens. Elas não precisam estar lado a lado para remeterem uma à outra. Uma imagem apresentada no início pode ser evocada mais adiante na sucessão das páginas.

Para experimentar o virar de páginas e observar o movimento, costuma-se fazer bonecos ou maquetes das diferentes versões do trabalho. Isso acontece porque "virar as páginas, ver fotos, uma após a outra, é muito diferente de vê-las uma ao lado da outra em mesas ou de vê-las em 'páginas' num arquivo PDF no computador" (Colberg, 2017, p.190, *apud* Feldhues, 2012, p.130). Nessa linha, Feldhues (2017) afirma que a impressão de bonecos contribui "para testar se as escolhas feitas funcionam na prática, funcionam em termos concretos" (p.128) e para "avaliar o ritmo da narrativa que está se construindo com as imagens" (p.130). Assim, é possível verificar também quais imagens são mais fortes em duplas de páginas e quais operaram melhor uma seguida da outra, em páginas distintas. Conforme o projeto se desenvolve, os bonecos produzidos tornam-se mais complexos.

Desde os primeiros exercícios de edição de *Benjamin*, criei bonecos para experimentar e visualizar as sequências de fotografias e o ritmo na virada de páginas. Nesses testes iniciais, colei as imagens impressas com fita adesiva em folhas de cadernos. À medida que o trabalho foi sendo desenvolvido, passei a elaborá-lo em arquivos digitais. Conforme alterava e substituía algumas imagens ou sequências, salvava novas versões[4]. Quando o início e o final já estavam delineados, imprimi as páginas e fiz um boneco. Com essa versão em mãos, confirmei que as sequências fotográficas no começo e no final do livro estavam funcionando bem. A ideia do percurso – entrada, visita à casa e saída – fluía melhor. No entanto, ficou evidente que o meio do livro ainda precisava de mais atenção. Esse processo foi bastante desafiador. Eu não conseguia estabelecer uma lógica ou um ritmo para a sequência de páginas e fotografias.

Tanto na literatura quanto na prática, costuma-se associar a sucessão ou o sequenciamento das fotografias à noção de ritmo, proveniente do campo da música. Isto acontece, pois, se entende a edição das imagens como um fluxo temporal sugerido através da organização e justaposição de elementos nas páginas. Nas palavras de Lockemann (2022, p.103, tradução própria), trata-se da "modulação de tempo por meio da disposição e uso das imagens no livro. Idealmente, as condições de ritmo aceleram ou desaceleram a atividade performativa de virar as páginas". Outros elementos do universo musical também são frequentemente utilizados para abordar a organização das imagens e o fluxo temporal em fotolivros:

> É útil pensar em qualidades musicais como ponto e contraponto, harmonia e contraste, exposição e repetição. Deve haver um fluxo e refluxo em uma narrativa de fotolivro, ela deve ficar "mais suave" aqui, "mais alta" ali, "acelerar", em termos visuais, ou desacelerar, e deve construir-se naturalmente, se não até um clímax, pelo menos até uma resolução (Badger 2013, p.19 apud Lockemann, 2022, p.77, tradução própria).

4 - Ao todo foram dezesseis versões digitais e quatro bonecos impressos.

Nessa aproximação com a música, um conceito frequentemente transposto para a edição de fotolivros é o *leitmotiv* ou motivo principal. Segundo Badger (2012, p.03, tradução própria), trata-se de "uma melodia ou frase musical que um compositor insere em uma composição em intervalos para firmar o ouvinte e trazê-lo para casa quando a música vagueia e decola". Como exemplo, o pesquisador cita as camas e os colchões que conduzem o fotolivro *Mississippi*, de Alec Soth, e funcionam como "veículos para sonhar" (Badger, 2012, p.03, tradução própria). Em Benjamin, desde o início do projeto, percebemos que havia algumas fotografias de árvores e tentamos utilizá-las como motivos que se repetiam de tempos em tempos. Acredito que essa recorrência ajuda a reforçar a ideia de árvore genealógica e de criação de vínculos afetivos como se fossem raízes. Diante disso, saliento que deixar essas imagens espaçadas ao longo da publicação também foi uma preocupação ao compor o meio da narrativa.

Foram múltiplas tentativas de aproximar e relacionar as fotografias que formam a sequência central de *Benjamin*. Diversas imagens foram incluídas e excluídas nesse processo. Esses esforços foram repetidos durante vários meses. Em certo momento, resolvi olhar mais uma vez os arquivos de fotografias. Parecia-me que, para criar o ritmo desejado, faltavam algumas imagens. Por exemplo, alguns cômodos da casa, como o banheiro ou o escritório, não apareciam no fotolivro. Também não havia nenhum retrato de meu avô nas décadas de 1960 e 1970. Nessa busca, deparei-me com outras imagens antigas, aproximadamente da mesma época, que não pertenciam à caixa de diapositivos. Algumas fotografias preencheram as lacunas que eu havia identificado, por exemplo, o autorretrato de meu avô no espelho do banheiro.

Após selecionar essas novas imagens, consegui estruturar uma nova sequência. Nesse momento, tendo em vista o que acontece quando a gente visita a casa de alguém, ficou mais claro o caminho que eu deveria seguir. Primeiro, deveria apresentar os ambientes mais sociais da casa, isto é, as salas de estar e de televisão, depois, passando pelo corredor, iria direto ao pátio dos fundos. Ao entrar de volta na casa, passaria pelos espaços mais íntimos, que não costumam ficar abertos a todas as visitas, como os quartos e o escritório. Desse modo, encontrei o fio condutor para elaborar a sequência central do fotolivro livro. Uma vez definida essa nova disposição das imagens, imprimi outro boneco para testar as novas relações e o novo percurso narrativo. Depois de alguns pequenos ajustes cheguei na versão final (Figura 04).

Figura 04 - Sequência central de *Benjamin.*

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir do que é relatado, explicito que organizar e dispor as imagens para elaborar um fotolivro é um processo fundamental que demanda tempo e dedicação. Contudo, a sucessão das fotografias "é auxiliada por outras ferramentas e formas de expressão, garantindo assim um entendimento mais completo da criação destas publicações". Nesse sentido, destacam-se as decisões relativas ao projeto gráfico e aos materiais utilizados. Como afirma Peter Pfrunder (2011, p.46 *apud* Lockemann, 2022, p.146, tradução própria), "a forma do livro deve acrescentar valor ao trabalho fotográfico em questão".

Forma do fotolivro

A busca pela coesão da publicação envolve não apenas a sucessão das imagens, mas todos os aspectos do projeto gráfico. Segundo Mazzilli (2020, p.154), a relação entre forma e conteúdo define o que é o fotolivro: "um tipo de livro fotográfico que leva em conta as especificidades do suporte para construir sua visualidade, integrando fotografias, edição e design numa estrutura semântica una, coesa". Nesse sentido, destacam-se as noções espaciais que se revelam, por exemplo, no tamanho e no formato das fotografias, na posição que elas ocupam, na disposição em páginas duplas, na repetição de imagens, nos espaços em branco, na presença ou ausência de margens (Feldhues, 2017). Todos esses elementos influenciam a edição de um fotolivro e devem estar alinhados à ideia central da publicação e à intenção do autor.

Em paralelo à escolha das fotografias e à definição da sequência de *Benjamin*, foram testadas também algumas combinações de *layout*. Desde as primeiras versões, optei por usar imagens menores, com margens, intercaladas com páginas em branco. No início essa decisão não era consciente. Em alguns testes de *layout*, cheguei a usar imagens que ocupavam a página inteira, combinei em páginas duplas uma foto com margem e outra sem. Mas essas ideias foram descartadas. Conforme o entendimento do trabalho ficou mais nítido, também ficou evidente que as primeiras escolhas de *layout* reforçavam o contraste entre presença e ausência. Os espaços vazios nas páginas ajudavam a criar essa sensação e tornar visíveis as lacunas. Por isso, retomei essa composição inicial dos elementos.

Nas primeiras versões do projeto, todas as imagens tinham o mesmo tamanho e formato. Mas ao virar as páginas de um dos bonecos, percebi que essa padronização tornava o trabalho monótono. A fim de criar um ritmo mais dinâmico, diversifiquei os formatos e tamanhos das fotografias. Em alguns casos, deixei as imagens maiores, ocupando um pedaço da página ao lado. Também testei qual formato funcionava melhor em cada imagem. Algumas que eram originalmente retangulares foram transformadas em quadrados devido ao seu posicionamento na sequência e ao seu papel na criação de um ritmo. Essa tentativa de criar movimento também se manifesta no posicionamento das imagens nas páginas. A maioria das fotografias foram colocadas na página da direita. Mas, em alguns pontos, incluí fotografias à esquerda, para surpreender o leitor e, assim, evitar uma leitura automática.

Uma característica marcante do projeto gráfico de *Benjamin* é a escolha cromática. Conforme mencionado anteriormente, as imagens que compõem esse trabalho foram feitas em épocas distintas, com equipamentos diferentes. Era fácil identificar as imagens que pertenciam a um ou outro período. Contudo, o objetivo era justamente mesclar as imagens, tornar menos explícito o momento de produção das fotografias. Por isso, um dos desafios iniciais foi tratar as imagens a fim de disfarçar essas diferenças. Quando inclui o segundo conjunto de fotografias do arquivo do

meu avô, essa situação complicou ainda mais, pois as imagens eram em preto e branco. A fim de equalizar o trabalho, retirei a cor de todas as fotografias do projeto.

No entanto, os colegas de grupo e os orientadores consideraram essa mudança muito radical. Algumas fotografias em tons de magenta que eram muito bonitas e mais potentes por causa da cor. Nesse momento, foi comentado que combinar cor com preto e branco pode ser muito complexo, mas pode funcionar. Uma solução seria escolher apenas algumas fotografias para manter coloridas. Assim, deixei em tons de magenta as três primeiras e as três últimas fotografias, que considero o prólogo e o epílogo do trabalho. Na sequência central, apenas duas imagens, em uma página dupla, ficaram coloridas. Essas fotografias mostram uma pequena árvore no jardim em frente à casa e marcam a primeira aparição do *leitmotiv* do trabalho.

Nesse ponto, é importante destacar que "os fotolivros comunicam como um todo, não apenas as imagens comunicam, mas também os materiais escolhidos, o tamanho, o peso do livro [...]" (Feldhues, 2017, p.116). Em outras palavras, não apenas as escolhas das fotografias e do *layout* influenciam o desenvolvimento do projeto, mas as decisões relacionadas aos recursos materiais são igualmente relevantes nesse processo. Essas escolhas precisam estar alinhadas com a ideia central do projeto e com a intenção do autor: "Tudo tem que estar ao serviço do livro. [...] Isso significa que cada e todos os elementos do livro devem ser ajustados para trabalhar em apoio perfeito ao todo, sem que nenhum elemento obtenha preferência excessiva sobre todos os outros" (Colberg, 2017, p.186 *apud* Feldhues, 2017, pp.166).

No caso de Benjamin, a decisão de criar um fotolivro foi tomada de forma espontânea. Desde os primeiros exercícios, em que as imagens foram coladas em um caderno pautado, ficou evidente que se tratava de uma publicação e não de um projeto destinado à exposição em parede. Foi natural considerar esse trabalho como um objeto portátil, motivo pelo qual o tamanho sempre foi reduzido. Os protótipos foram feitos no formato A5 (14,8x21cm). Para determinar o tamanho final, realizou-se uma pesquisa sobre formatos comuns de livros de bolso e definiu-se as dimensões do fotolivro: 12x18 cm. Era essencial que ele pudesse ser manuseado confortavelmente, sem necessidade de apoio em uma mesa. Esse tamanho também sugere proximidade, incentivando o leitor ou observador a interagir de forma mais íntima com o livro e a apreciar os detalhes das fotografias.

Nessa linha, destaco também a escolha do papel em que as fotografias seriam impressas. Ao pesquisar diferentes tipos e características, decidi utilizar um papel com textura suave, pois era importante que fosse agradável ao toque, a fim de remeter à ideia de delicadeza. Além disso, por se tratar de um trabalho sobre a memória e sobre o passar do tempo, considerei adequado selecionar um papel com tom levemente amarelado, que pudesse ser associado à algo antigo. Com base nesses critérios, escolhi o papel Old Mill Avorio, 130g/m², da Fedrigoni. No entanto, no momento

da impressão do fotolivro, esse produto não estava disponível. Precisei buscar uma alternativa acessível e com efeito semelhante e escolhi utilizar Renauld Pérola (creme), 140g/m², da Spiral.

Outro aspecto relevante nesse processo foi o desenvolvimento da capa. Nas primeiras maquetes, preocupei-me apenas com as fotografias que comporiam o miolo do livro. À medida que as versões foram evoluindo, comecei a pensar também sobre a capa. No começo, imaginei uma capa dura, sem imagens, revestida com tecido rosa claro – uma referência direta à cor da casa na infância de minha mãe. O título *Benjamin* seria impresso apenas em baixo relevo, sem cor. Depois, experimentei usar a fotografia dos girassóis tanto na capa quanto na contracapa. Outra tentativa foi colocar a imagem da árvore da frente de casa com a vista para a rua. Em ambos os casos, o título também seria impresso apenas em baixo relevo, sem cor. No entanto, essas opções não pareciam transmitir o intuito do trabalho.

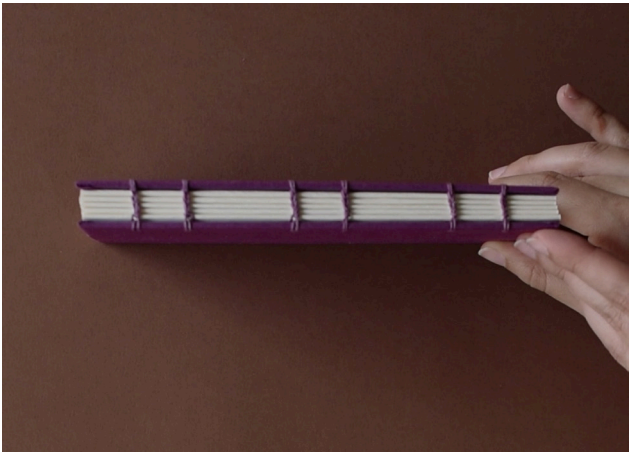
Ao refletir sobre a ideia central do projeto, entendi que a capa precisava ser mais minimalista e clássica. Era importante estabelecer uma relação com as imagens do interior do fotolivro. Nesse processo, fui desafiada a escolher uma imagem que representasse o trabalho, que pudesse funcionar como a sinopse que encontramos na contracapa de livros literários. Como não queria repetir as imagens apresentadas no fotolivro, não queria antecipá-las, voltei mais uma vez para o arquivo de diapositivos. Nesse momento, reencontrei uma fotografia que já havia incluído e excluído da sequência final: a sala de casa, em tons de magenta, mostrando o sofá e a televisão nos anos 1960. O formato e o posicionamento da imagem correspondem com a diagramação das páginas do fotolivro (Figura 05). A escolha da cor do tecido que reveste a capa – magenta vibrante – relaciona-se ao tom das imagens coloridas do fotolivro. A fim de dar maior destaque à fotografia, o título não é apresentado na capa, mas na folha de rosto.

Figura 05 - Capa de *Benjamin*.

Fonte: Elaborado pela autora.

Por fim, destaco a encadernação utilizada no projeto. Este é um recurso material que não costuma ser enfatizado quando se trata de fotolivros. No entanto, em Benjamin esse foi um elemento central do projeto. Para mim, era importante fazer uma encadernação artesanal como uma forma de costurar as memórias da casa. Além disso, como o trabalho torna visível a intimidade da família, fazia sentido também deixar essa costura aparente. Escolhi a encadernação copta que forma tranças na lombada do livro (Figura 06), um elemento decorativo fortemente relacionado ao conceito do fotolivro: entrelaçar as duas infâncias. Além disso, essa costura possibilita abertura total das páginas e, consequentemente, proporciona melhor visualização das páginas (Sokolovskaya, 2016).

Figura 06 - Detalhe da costura copta na lombada de *Benjamin.*



Fonte: Elaborado pela autora.

Quando se realiza esse tipo de encadernação, ao passar de um caderno para o outro, formam-se pequenas fendas. Isso não atrapalha a visualização do trabalho. Mas, no caso de *Benjamin*, tornava importante observar quais imagens seriam colocadas na primeira e na última página de cada caderno. Não poderiam ser aquelas de tamanho maior que ocupavam tanto a folha da direita quanto a da esquerda. Por isso, alguns testes e ajustes foram feitos para encaixar as fotografias adequadamente. Ao todo, o fotolivro é composto por cinco cadernos com números distintos de páginas. O caderno do meio foi feito com três folhas dobradas, enquanto os demais foram produzidos com quatro folhas dobradas em cada. Os espaços entre os cadernos funcionam também como uma marcação das diferentes partes do fotolivro. O primeiro caderno mostra a chegada e a área externa à casa. O segundo, a área social, do jardim até o corredor. O terceiro, o pátio dos fundos da casa. O quarto apresenta o retorno à residência e os ambientes íntimos. E, o último, a despedida e o encerramento do fotolivro.

Nesse relato, evidencio que todas as escolhas relacionadas à elaboração de um fotolivro têm um motivo ou um significado. Como observa Feldhues (2017, p.155), "não existe design neutro, por menos que o percebamos, por mais simples que seja o livro, nenhuma página em branco é de fato vazia de conteúdo". Ao contrário, todos os aspectos são "elementos de expressão" (Feldhues, 2017, p.150). Isso acontece porque a materialidade e as características técnicas de um fotolivro "interferem na maneira como o objeto é recebido e interpretado. Se bem trabalhados, esses elementos são capazes de reforçar o discurso que se quer passar" (Mazzilli, 2018, p.03). Diante disso, reitero que a estrutura do livro e os recursos materiais e gráficos podem influenciar a construção de sentido da obra e, consequentemente, o processo de edição de um fotolivro.

Considerações Finais

Ao descrever essa experiência pessoal com a elaboração de *Benjamin*, confirmo que a edição é um processo intuitivo que demanda tempo, dedicação e atenção. Conforme Feldhues (2017, p.166) descreve, "produzir fotolivros é tomar posições, é escolher. Escolher continuar ou desistir, escolher entre caminhos possíveis e escolher dentro dos limites impostos". Editar esse tipo de trabalho fotográfico é, portanto, um processo de decisão contínuo e complexo: o que inserir, o que excluir, como relacionar, o que aproximar, o que afastar, onde colocar, como posicionar etc. Esse processo é estabelecido na prática, à medida que o trabalho é executado, a partir de dúvidas, questionamentos, sugestões, reflexões, tentativas e erros, avanços e recuos.

Com base nesse relato, argumento que a sucessão, a organização e a articulação das imagens são princípios fundamentais da edição de um fotolivro. Mas, não são os únicos. Esse processo começa com a definição de uma ideia central que orienta a construção da do trabalho. Além disso, a edição envolve o projeto gráfico e influencia diretamente a forma do fotolivro. Em particular, destaco a importância do gesto de virar as páginas e do desenvolvimento da capa. Em outras palavras, proponho que, para expressar coesão visual em um fotolivro, é preciso pensar, testar, decidir e adequar o enfoque do projeto, a disposição das fotografias e o design da publicação.

Referências

ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea*: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo. 2018. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1026938. Acesso em 06 mai. 2024.

BADGER, Gerry. It's narrative, but not as we know it… sequencing the photobook. *The Photobook Review*, Nova York, 002, p.03, Spring 2012.

CAMPANY, David. What Does Photo Editing Look Like? *The Photobook Review*, Nova York, 015, Fall 2018. Disponível em: https://aperture.org/editorial/campany-photo-editing/. Acesso em 06 mai. 2024.

FELDHUES, Marina. *Conhecer fotolivros*: (in) definições, histórias e processos de produção. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28352. Acesso em 06 mai. 2024.

FORLÉO, Carolina A; SOUZA E SILVA, Wagner. Do álbum ao atlas: considerações sobre fotolivros de família. *Esferas*, v.3, n. 28, set-dez, 2023. pp.1-17. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14499 . Acesso em 06 mai. 2024.

LOCKEMANN, Bettina. *Thinking the photobook*: a practical guide. Berlim: Hatje Cantz, 2022.

MAZZILLI, Bruna S. Contribuições da montagem cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros: um olhar sobre Aprox. 50.300. 000, de Felipe Abreu. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41, 2018, Joinville. *Anais eletrônicos*... São Paulo: Intercom, 2018. p. 1-14. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1512-1.pdf. Acesso em: 06 mai. 2024.

MAZZILLI, Bruna. *O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental*. 2020. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-03032021-164516/pt-br.php. Acesso em: 06 mai. 2024.

SOKOLOVSKAYA, Anna. Costura copta. In: RIVERS, Charlote. *Como fazer seus próprios livros*: novas ideias e técnicas tradicionais para a criação artesanal de livros. Trad. Maria Luiza de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. pp.152-155.

Narrativa visual e construção de narrativas: um relato de (v)iMagem

Lúcia de Fátima Corrêa (CEFET- MG)

A busca dos significados surge a cada novo olhar sobre a fotografia registrada, significado que muda em virtude das experiências vivenciadas pelo pesquisador e igualmente por quem vai ler e interpretar uma narrativa.

Um registro fotográfico pode ser usado para o fim específico para o qual foi produzido, como por exemplo, para retratar um registro de viagem, de uma paisagem, de um evento, como pode posteriormente ser utilizado para constatar o desenvolvimento de um determinado local, as modificações ocorridas em um período, o cotidiano, pode ser a lembrança de uma beleza de algo ou alguém que se queira perdure para a posteridade.

Este hábito de "retratar", em tempos mais remotos, antes da invenção da fotografia, eram realizados por meio de desenhos, e foi assim que muitos botânicos/viajantes que vieram desbravar o Brasil, relataram por meio de narrativas construídas em seus cadernos de anotações e desenhos a diversidade de nossa flora e fauna. Podemos citar um exemplo bem próximo de nós, o botânico Saint Hilaire, o primeiro a descrever o pequizeiro (Caryocar brasiliense), em Minas Gerais.

Figura 01 - Castanha do pequi. Foto da autora. Jaboticatubas/MG Fevereiro de 2021.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire, nasceu em 1779 em Orleans, na França, e faleceu em 1853. Foi um dos primeiros a virem da Europa para o Brasil para explorar as espécies brasileiras, entre os anos de 1816 e 1822, período no qual a corte portuguesa estava instalada no país, no Rio de Janeiro. As anotações em seus cadernos somam mais de 30 mil amostras[1], e a maioria das espécies coletadas era descrita pela primeira vez na história em seus livros, por esse motivo seus cadernos de campo ficaram tão conhecidos. Hoje está em curso, um projeto de resgate do trabalho de Saint-Hilaire no Brasil, em cooperação com a França, intitulado "Na trilha de Saint-Hilaire, desenvolvido pela Fundação de Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

A invenção da fotografia e seu desenvolvimento ocorreram de maneira acelerada, e atualmente, com a tecnologia digital, é incerto até onde a técnica pode evoluir. Na era da instantaneidade, as mídias sociais elevaram a importância da imagem e, consequentemente, da fotografia. O conhecido ditado "uma imagem vale mais que mil palavras" continua relevante, e pode ser complementado com a ideia de que "um texto é muito mais valioso quando acompanhado de uma imagem". As

1 - SAINT-HILAIRE, A. Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

mídias sociais estão focadas em priorizar a comunicação visual e há ferramentas de compartilhamento de imagens que transformam postagens de texto em imagens e isso de, acordo com os marqueteiros, traz um maior engajamento, exemplos bem nítidos são o Instagram e Pinterest, nada de diário.

A fotografia segue sendo esta forma de mostrar, analisar e tentar compreender onde e como vivemos. As imagens obtidas por meio de nosso olhar produzem em nós próprios e nos outros diversas sensações, reminiscências, interpretações, e cada um vê de uma maneira diferente. São momentos perpetuados pela técnica que é arte, registro, enfim, pode ser o que cada qual quiser. Quem registra quer dizer algo, quer mostrar um caminho, quer fazer pensar.

Figura 02 - Jovem estudante indígena peruana relata ao celular que está na Exposición permanente: "Intensidad y altura de la literatura peruana". (ouvi e fotografei). Casa da Literatura Peruana, Abril de 2023. Lima, Peru.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 03 - Cornisa (Peitoril com representação felínica de perfil com desenhos de serpentes, ornatos em espiral e círculos concêntricos. Museu Nacional de Chavín. Maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Não sou fotógrafa profissional, mas sempre gostei de clicar e as imagens sempre me fascinaram, por atuação na área do audiovisual, creio que cinema e fotografia são primos/irmãos. Sempre quis aprender tecnicamente a arte/ofício e aprecio os trabalhos de fotógrafos e fotógrafas profissionais. Porém meu olhar é atento e segue tudo e considero que um conjunto de imagens, sejam elas clicadas por profissionais ou amadores, por uma câmera profissional ou um celular, podem se transformar em uma narrativa.

Figura 04 - Esculturas Pré-Colombianas. Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima, abril de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Também gosto de pensar que o olhar feminino é mais apurado, entra na alma das coisas. Antes o mundo da fotografia tinha cara masculina, olhar de homem, não que não houvesse arte ou esmero por parte deles, que nos diga Sebastião Salgado. Mas me lembro de ouvir minha mãe dizendo que antigamente nos anos da década de 1920, quando ela era criança, que havia um "retratista" que passava lá na fazenda para fotografar a família. Claro que é meu senso comum falando, pois não analisei nenhum dado científico para dizer que o olhar feminino difere do masculino. Creio que são pontos de ver diferentes, na fotografia como em outros setores, as relações entre homens e mulheres foram desiguais e esta postura refletiu também no modo que as narrativas visuais foram colocadas na sociedade. Mas cá prá nós, as mulheres têm sim experiências e olhares diferentes dos homens, e ninguém me convence do contrário. Sofremos com os resquícios do patriarcado, mas seguimos no enfrentamento das posturas machistas e na busca de viver em um mundo igualitário e com olhares menos preconceituosos.

No ano de 2023 tive a oportunidade de viajar ao Peru para efetuar pesquisas para meu trabalho de mestrado cuja temática foi a análise do livro de contos "*Los Hijos de Hilario*[2]", do escritor Macedonio Villafán Broncano. O autor é de Huaraz, Província de Áncash, situada na serra peruana, ao norte de Lima, capital do Peru, uma região serrana, com altitude de 3.000 metros.

Por meio do registro de fotográfico e audiovisual coletados durante 40 dias de imersão cultural acadêmica foi possível, ao rever e rememorar os registros, que eu pudesse criar uma narrativa potente para minha dissertação de mestrado. Uma narrativa que considero forte e capaz de criar uma interlocução por meio das ideias que cada imagem carregava.

Figura 05 - Mulheres andinas na feira popular de Carhuaz, Áncash, Peru. Maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

2 - Os filhos de Hilario, livro de contos do peruano andino Macedonio Villafán Broncano. Tradução nossa.

Na obra que analisei, havia uma presença marcante de "*campesinos*", trabalhadores rurais que vivem em comunidades coletivas nos altiplanos. Quando estive lá fui surpreendida pela quantidade de mulheres que trabalham nos campos: semeiam, plantam, colhem e comercializam nas feiras livres, espalhadas por toda região de Áncash. A compreensão do diálogo entre as imagens e o texto se complementam e compõem um cenário que pode despertar sensações e reflexões importantes para o leitor.

Já no Brasil em processo de escrita, tracei um mapa mental com as fotografias, ainda mais que com a tecnologia oferecida pelo sistema IOS (Apple), o aparelho data e localiza onde o registro foi feito. Essa experiência gerou cerca de 800 registros, sendo que destes apenas 10% (dez por cento) são fotografias pessoais e clicadas em locais públicos e com o cuidado de não mostrar os rostos. As que aparecem os rostos são sempre com autorização das pessoas fotografadas.

Figura 6 - Lúcia Corrêa e Macedonio Villafán Broncano, o escritor pesquisado em Huaraz e Grupo de cantores de Huayno. Maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 07 - Banca de ervas na feira de Carhuaz, Áncash. Maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

O registro das imagens serviu não só como documentação, mas também foram utéis na construção do texto escrito, já que retratavam a maioria dos momentos importantes de minha trajetória acadêmico-cultural.

Figura 08 - Campo Santo de Yungay: restos de um ônibus que trafegava no momento do terremoto de 1970 que matou 30.000 pessoas.

Fonte: Acervo da autora.

O registro fotográfico é uma ferramenta poderosa para preservar memórias e contar histórias e pode além de auxiliar na construção de uma narrativa, se configurar como um importante instrumento na conservação e na preservação da história e da memória de um momento vivido, informando de forma simples e direta no caso, sobre a cultura e a história do Peru, de Áncash e do escritor Macedonio Villafán Broncano, em um determinado tempo e espaço.

Para se fotografar já não são mais necessários equipamentos pesados e ou de difícil manuseio, são compactos e muitos dos registros, como dissemos, são captados pelos potentes celulares.

Figura 09 - Ruínas de Ollantaytambo, Cusco, abril 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para além do uso da tecnologia, outra questão é a inserção da mulher no contexto profissional da fotografia. Antes muitos dos relatos pessoais e de viagens publicizados eram produzidos por escritores, em sua maioria, mas as mulheres faziam registros, porém de forma íntima, pelas fotografias familiares, em seus diários pessoais, em livros de memórias, com intuito de registrar para a posteridade.

Andrade e Araújo (2021), destacam que os relatos de gente comum e de suas experiências são de extrema importância para a escrita da história e preservação da memória. As autoras destacam a importância dessas coisas miúdas, como fotografias, anotações, que poderiam ser esquecidas ou simplesmente descartadas, mas que estão presentes em suporte de papel, e são guardadas, e são fontes importantes para a compreensão dos avanços da sociedade.

Esta elucubração em torno da fotografia é fruto de meu fascínio pelos diários de viagem e pela fotografia, hábito que adquiri viajando e fotografando amadoristicamente.

Figura 10 - Trem para Machu Pichu, abril de 2023.

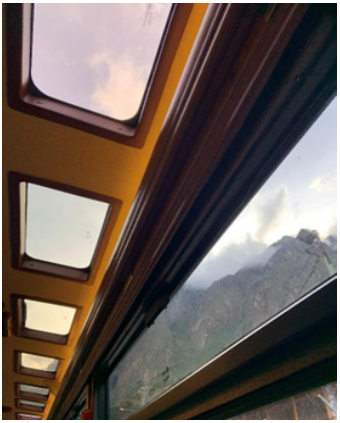


Figura 11 - Huaca Puclana, Lima, maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

A pesquisa, a viagem, os lugares e as fotografias

Figura 12 - Capas das edições de livros do autor Macedonio V. Broncano, maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Desde quando iniciei minha pesquisa com a obra "Los Hijos de Hilario", sempre estive curiosa em relação aos lugares que o autor citava, se eram reais ou imaginados. Após checagem em pesquisa bibliográfica, vi que não poderia ficar somente na bibliografia, que precisava ver, sentir e fotografar tais espaços, apesar de saber que alguns eram reais e inspiraram o autor e outros eram

imaginados. Assim, Lima e Huaraz, o Callejón de Huaylas e Chavín de Huantar, foram espaços pesquisados, visitados e fotografados.

Figura 13 - Laguna Conacocha, Parque Huascarán. maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Considero que para analisar a cultura e identidade de um lugar é preciso a explorar o espaço geográfico, pois conforme nos coloca Jorge Terán Morveli (2013), este espaço nos conta muito. Toda a região de Áncash é de beleza natural que as lentes não conseguem captar e a capital da província Huaráz é circundada por montanhas e nevados que cercam toda a cidade. A palavra "*Huaraz*" que os espanhóis ouviam dos nativos quando perguntavam como se chamava tão paradisíaco lugar: "Waraq", "Waraq", vocábulo quechua que significa "amanhecer" e deu origem ao nome. Os povos originários pré-hispânicos da área tinham como uma de suas principais divindades o Waraq Quyllur (Estrela do Amanhecer) ou planeta Vênus, que é um dos astros que podem ser vistos claramente no céu da capital.

Figura 14 - Vista de Huaraz do alto, maio de 2023.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

A literatura e o lugar

Assim como a região cativou os viajantes em tempos passados, atualmente sua literatura exerce também uma poderosa atração e curiosidade por parte dos leitores: Não porque deva significado à geografia ou porque haja um peso determinista nessa associação, mas porque a literatura huaracina, e a literatura ancashina em geral, fazem parte de capítulos cruciais no processo da literatura peruana e latino-americana. Por isso é importante a representação das imagens e a interpretação do espaço geográfico na narrativa, pois ele também é linguagem.

O entorno, por vezes, é sacralizado por acontecimentos históricos, físicos, sociais, políticos, e pode nos ajudar a relocar o texto no contexto social e histórico de sua produção. O escritor e professor de Literatura Mauro Mamani Macedo, na introdução de sua obra "Poéticas Andinas", sobre a região de Puno (de acordo com as lendas, foi berço do Império Incaico), salienta que falar da terra de origem não só agrega informações sobre o espaço geográfico. Também nos traz uma instância geocultural, com múltiplas tensões, que cruzam e entrecruzam valores abstratos e concretos em forma de estruturas. Mamani Macedo cita que localizar-se é tomar posição, uma concepção de Walter Mignolo, colocada em seu livro Heranças coloniais e teorias pós-coloniais (1996). Mas que assumir este espaço é uma posição, é incluir-se em uma tradição.

> Es importante definir el lugar desde el cual um escritor enuncia para reconocer la raíz de su discurso y desde dónde aflora su rizoma, porque también se puede hablar desde um no lugar, como um sujeto desanclado o desarraigado que, adoptando uma impostura, habla desde um lugar al que se adapta, asumiendo uma subjetividade alquilada (Mamani Macedo, 2009, p.13).[3]

Pois, para ele, "quem fala de um lugar, como um sujeito em desencanto está traindo sua terra, pois fala de um lugar que não lhe pertence e tem interesses particulares e não coletivos e sociais". Essa reverência à terra está presente na obra de Villafán Broncano. Ele usa sua escrita para mostrar o espaço geográfico, a natureza de seu povoado, de seu território. Ele se propõe a ser testemunha de seu tempo, arquivo vivo do trânsito de seu povo.

Consideramos que a maioria dos contos de "Los Hijos de Hilario" referenciam o Callejón de Huaylas e seus arredores. Os sujeitos transitam entre esse espaço e Lima e o exterior, mas seu "lugar" é a zona de Áncash. Esse espaço situado geograficamente na região de Áncash e a literatura produzida em seu contexto, como nos adverte Mautino Guillén (2017), em artigo para a Revista Entre caníbales (Entre canibais), "é um trabalho titânico e complexo", pois ainda são poucos os estudos diacrônicos e sincrônicos rigorosos, sendo estes ainda circunscritos ao âmbito acadêmico das revistas literárias, sendo que algumas delas circulam somente nos departamentos

3 - Mamani diz: "quem fala de um lugar, como um sujeito em desencanto está traindo sua terra, pois fala de um lugar que não lhe pertence e tem interesses particulares e não coletivos e sociais". Essa reverência à terra está presente na obra de Villafán Broncano.

dos cursos de letras das universidades peruanas. É evidente que os ambientes das universidades se constituem em importantes dinamizadores da cultura e, principalmente, colocam a literatura em circulação: "é a ponte entre a província e o centro e frente ao estrangeiro." (Mautino Guillén, 2023). Mesmo assim, a literatura regional e as obras produzidas por lá, são pouco conhecidas por outros povos, principalmente os brasileiros. Isso ocorre porque, mesmo sendo a literatura ancashina parte fundante da literatura nacional e latino-americana, ela infelizmente não ocupa lugar de destaque cultural no cenário editorial peruano.

Diante de tantas peculiaridades, quando em visita à região, foi quase impossível não olharmos o espaço e sua cultura por um víes de registro. As nuances desse "olhar", quando descrevemos e interpretamos alguns dos hábitos, costumes, valores e práticas da comunidade do Callejón de Huaylas. Esse olhar foi registrado por meio de fotografias, uma "mirada" despretensiosa, mas atenta. Usamos lentes não preconceituosas, em uma tentativa de decolonização de estereótipos já construídos pelos cânones, tanto teóricos como temáticos da cultura andina. Foi um caminhar por entre eles: comer com as famílias, ir a comemorações, feiras populares, visitar monumentos sagrados e participar de rituais. Ir ao campo, admirar a paisagem, reverenciar os vivos e os mortos, Mamapacha, as montanhas, as lagunas. Buscamos conhecer com todos os sentidos; contemplar, e deleitar para, ao final, construir impressões de experiências do ver, ouvir, sentir na boca e no toque. Esse registro fotográfico reflete as visões que percebi nos textos dos contos e busquei trazer à materialidade.

Figura 15 - Vendedora de grãos. Feira de Carhuaz, maio de 2023.

Fonte: Acervo da autora.

Obviamente que, nessas observações e registros, foi possível ver diferenças entre a zona serrana e a capital Lima, fatos que ocorrem na maioria dos países quando comparamos o interior e suas zonas rurais e a capital. No Peru contemporâneo, já não existe aquele fosso gigante de outrora, não acabou, mas diminuiu, é um país que busca por caminhos que tragam um desenvolvimento mais igualitário, uma economia menos excludente e políticas de saúde e educação mais amplas. Ainda existe preconceito em relação aos andinos serranos, eles viviam à margem, nas barriadas e areais, sem infraestrutura e em posições marginais e essa nova conformação desequilibrou as relações entre eles e os mestiços da cidade. Essa situação foi gerada pela migração em massa que ocorreu no Peru, em consequência da grave crise econômica e do conflito armado na década de 1980. A guerrilha civil foi marcada pela violência terrorista e causou cerca de setenta mil mortes, de acordo com documento produzido pela Comissão da Verdade Peruana. Os principais envolvidos neste conflito foram os Grupos Armados Sendero Luminoso, o Movimento Revolucionário Tupac Amaru e o próprio Governo do Peru. Em depoimento para a Comissão da Verdade Peruana (CVP), muitos dos sobreviventes não souberam definir definir quais dos grupos acima era o mais violento. A guerra civil dizimou comunidades rurais inteiras. Estas temáticas são as que o escritor utiliza em sua narrativa e sua produção literária envolve elementos alheios à tradição ocidental e à brasileira, um tipo que contempla formas e manifestações das culturas autóctones, sobretudo no que se refere à oralidade quechua e à sua prática cotidiana. Isso nos coloca diante de uma série de elementos próprios da cosmovisão andina e específica do *Callejón de Huaylas*[4].

A experiência de fotografar todo o percurso da viagem foi crucial para nosso estudo, pois foi possível estabelecer uma inter-relação entre o texto e a imagem, estratégia bem propícia quando estamos analisando a cultura e a identidade, como foi o caso. No atual patamar em que se encontra a tecnologia das imagens, com tendência a se expandir ainda mais, vemos que os teóricos, críticos e historiadores da literatura se interessem pela cultura visual, pois a narrativa fotográfica é também lugar de debate literário. Nas obras literárias, ela figura no texto, deferindo ou arrematando o sentido das palavras, ora destacando as palavras, ora nos remetendo à memória, o que deve ser escrito. Seja como for, a fotografia é narrativa.

4 - *Callejón de Huaylas* é um vale interrandino do Rio Santa, localizado na parte central de Áncash, com cerca de 180 km, situado entre as cadeias de montanhas branca e negra. Ele forma um ecossistema único no Peru e de grande beleza por seus muitos nevados, sendo o Huascáran o mais alto nevado tropical do mundo, com 6.768 m de altitude. Fonte: Ministério de Comércio Exterior e Turismo do Peru. Disponível em: https://peru.info/es-pe/turismo/noticias/3/16/todo-lo-que-debes-saber-del-famoso-callejon-de-huaylas Data de acesso: 26 mai. 2023.

Figura 16 - Campesina da comunidade de Taricá, Áncash e centro histórico de Lima, maio de 2023.

Fonte: Acervo da autora.

Figura 17 - Lima vista do centro para a periferia, abril de 2023.

Fonte: Acervo da autora.

Nos textos acadêmicos, costuma-se ouvir que não é boa prática inserir muitas fotografias, pois por muitos anos a academia se amparou no positivismo; no entanto, hoje percebemos que visão vem se alterando e na literatura principalmente, a fotografia não mais é apenas um mero registro para a posteridade, mas pode interagir entre as duas áreas.

A experiência de fotografar todos os momentos de minha imersão acadêmico-cultural, trouxe à minha pesquisa um sentido a partir da apreensão de um mundo que eu conhecia pouco, as imagens que fiz, foram traduzidas em minha mente em signos e a trouxeram à tona noções relativas à identidade, ao retrato, à paisagem e, de forma mais geral, à própria ideia do que o autor dos contos que pesquisei, desejava passar para os leitores.

No caso desta pesquisa, a fotografia trouxe um sentido de complementarização e foi possível uma reconstrução historiográfica por esta pesquisadora. Foi um meio de ver e rever todo o acervo fotográfico documentado durante a viagem.

A experiência de uso deste suporte teórico-metodológico fornecido pelas imagens nos permitiu criar uma narrativa visual, onde interpretamos cada documento-imagem e sua rede de significados, contribuições estas que foram essenciais para a elaboração de nossa dissertação.

Assim, nossa narrativa foi construída no universo imagético andino captado por nós e que foi resgatado na escrita, por meio do suporte fotografia, a fim de conferir clareza e credibilidade à narrativa.

Referências

ANDRADE, J.M. V.de; ARAUJO, A. R. de. *Arquivos pessoais*: os diários e a construção da memória. Geoconexões (online), v.1, n.1, p. 56-72, 2021.

AYBAR, Edmundo Bendezú. *Literatura quechua*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1980. 487p.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

GUILLÉN, Alejandro Mautino. *Poéticas discursivas andinas*. Desplazamiento, escisión y racionalidad mítica. UNMSAM, Lima, Perú, 2018.

_____. Los hijos de Hilario. *La biblioteca del minotauro*. Huaráz, martes, 24 de noviembre de 2009. https://labibliotecadelminotauro.blogspot.com/2009/11/los-hijos-de-hilario.html.

_____. Breve introducción a la literatura en Áncash. *Entre Canibales*, Lima, año 1, número 4, p.115-122, abril,2017.

HIGGINS, James. *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. 2003.

MACEDO MAMANI, Mauro. *Poéticas andinas*. Puno. Lima: Pájaro de Fuego Ediciones; Guaraguao; Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2009.

_____. Transculturación y afirmación de identidades en Cordillera Negra. In: Contexto, *Revista Crítica de Literatura*. Año 1, nº.1, 2010.

SAINT-HILAIRE, A. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

VARA MARIN, Luis Henry. Jorge Terán Morveli. *Literaturas regionales*: Narrativa huaracina reciente. Lima, Grupo Pakarina, 2013; 74 pp. Letras, Lima, v. 86, n. 123, p. 69-82, enero 2015. Disponible en <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722015000100012&lng=es&nrm=iso>. accedido en 08 enero 2023.

VILLAFÁN BRONCANO, Macedonio. *Los hijos de Hilario*. Edición de aniversario. Editorial Naaninstsik, Huáras, Perú, 2019.

Fotografia como captação sensorial: um relato de experiências auditivas na imagem visual

Caroline Gonzaga Leite
Rogério Porto Ribeiro (CEFET- MG)

Introdução

Ao buscarmos em diferentes bases e repositórios de pesquisas por estudos que investigam a edição fotográfica como ferramenta da linguagem visual, identificamos três tópicos principais norteando tais trabalhos: 1. A compreensão da linguagem visual fotográfica, buscando apreender como os elementos visuais da fotografia, como a composição, a cor e a iluminação, criam significado, além de tentar compreender como os fotógrafos usam a linguagem visual para contar histórias e transmitir mensagens; 2. O impacto da edição fotográfica na linguagem visual, que traz, de forma geral, as seguintes indagações, como a edição fotográfica afeta a interpretação da imagem pelo espectador? Quais são os efeitos psicológicos e sociais da edição fotográfica?; 3. As possibilidades de expressão criativa fazendo uso da edição fotográfica. Que investigam como a edição fotográfica pode ser usada para criar novas formas de expressão visual e como a edição fotográfica pode ser usada para desafiar as normas sociais e culturais.

Com o objetivo de trazer um experimento que contribua com o terceiro tópico listado, acerca das possibilidades de expressão criativa por intermédio da edição fotográfica, realizamos, por meio do presente trabalho um relato de experiência dos autores, que se constituiu na feitura de fotografias analógicas com a finalidade de atender a uma série de propostas específicas de construção de significado.

As fotografias que compõem o corpus do presente trabalho, foram tiradas com base em três propostas constantes no livro *Use este diário se quer tirar fotos incríveis*, de Henry Carrol (2016).

Trata-se de um livro/álbum de fotos com uma seleção de imagens de fotógrafos profissionais como forma de inspirar e estimular o leitor a tirar fotos criativas, com uma série de ideias/sugestões/desafios de fotografia. O livro foi publicado no Brasil em 2016 pela editora Gustavo Gili.

Dentre as propostas indicadas no livro, selecionamos três, sendo:

1. Tire uma foto que sussurre;
2. Tire uma foto que grite;
3. Fotografe um som.

Selecionamos um número de sugestões que pode parecer limitado a princípio, haja vista a grande quantidade de ideias propostas pelo livro. Não obstante o número aparentemente limitado, o propósito foi, primeiramente, limitar um escopo e ao mesmo tempo manter um tema coeso, ao selecionar três propostas que abordam a sinestesia entre som e imagem, para além disso, tirar um grande número de fotos, como tentativas diversas de cumprir cada um dos desafios selecionados e, por meio do relato de experiência dos autores, discorrer sobre as intenções e os meios utilizados em cada uma das fotos e refletir como cada uma delas cumpre ou não o desafio em questão.

As fotografias foram feitas com as câmeras Canon AF35M, uma câmera de filme compacta totalmente automática de 35 mm, lançada em 1979. Esta possui uma lente de foco automático Canon de 38 mm f/2,8 , um obturador de plano focal com velocidades de 1/60 a 1/250 segundo,também possui um sistema de medição de exposição TTL e um temporizador automático e a Canon Prima Zoom Shot, câmera de filme compacta de 35 mm com zoom, lançada em 1995 Além disso, a camera tem uma lente de zoom Canon de 38-105 mm f/4,5-6,3, um obturador de plano focal com velocidades de 1/125 a 1/500 segundo, um sistema de medição de exposição TTL e um temporizador automático. O filme usado foi Kodak Color Plus 200, um filme negativo colorido, versátil e balanceado para luz do dia, de velocidade média, caracterizado por sua estrutura de grão fino, excelente reprodutibilidade de cores e ampla latitude de exposição. Indicado para fotografia de paisagem, fotos de rua, eventos e retratos.

Ambas as câmeras são de película, 35mm, possuem sistemas de medição de exposição TTL e temporizadores automáticos. Tratando das diferenças, a AF35M possui uma lente fixa de 38 mm f/2,8, enquanto a Prima Zoom Shot possui uma lente zoom de 38-105 mm f/4,5-6,3. A AF35M possui velocidades de obturador de 1/60 a 1/250 segundo, enquanto a Prima Zoom Shot possui velocidades de obturador de 1/125 a 1/500 segundo. Por fim, AF35M possui foco automático, enquanto a Prima Zoom Shot possui foco manual.

Figura 01 - Camera Canon AF35M.

Fonte: internet.

Figura 02 - Camera Canon Prima Zoom Shot.

Fonte: internet.

Com o contexto e o objetivo do presente trabalho devidamente delineados, se faz necessário perpassar brevemente pelos principais conceitos e definições que, para além de orientar e sugerir os temas das fotografias em questão, nos servem de ferramental teórico que fundamenta o relato de experiência exposto em momento posterior.

Conceitos e Definições Teóricas

Semiótica

Ferdinand Saussure definiu a semiologia como a ciência que estuda os signos no contexto da vida social, ou seja, a maneira como os signos são utilizados para comunicar e interagir na sociedade. Saussure, um linguista suíço, foi responsável pela criação do Curso de Linguística Geral,partido da ideia de que "a teoria dos signos linguísticos deveria ser inserida em uma teoria mais geral" (Yakin; Totu, 2014, p. 5, tradução nossa). Para o linguista, existem diversos sistemas de sinais, com a linguagem sendo considerada um sistema superior em relação aos demais, pois desempenha um papel importante na construção da realidade (Yakin; Totu, 2024).

A semiótica, conforme proposta por Saussure, baseia-se na noção de significante e significado como elementos constitutivos do signo. O significante refere-se à parte material do signo, que pode ser uma palavra, imagem, gesto ou qualquer outro elemento percebido pelos sentidos, enquanto o significado se refere ao conceito ou ideia associado ao significante. Ressalta-se que a relação entre esses elementos é arbitrária, não havendo uma ligação natural ou necessária entre significante e significado. Para Saussure, a semiótica era uma disciplina essencial para compreender a linguagem e a comunicação humana, pois permitia analisar os signos e seus significados no contexto social.

Ao refletir sobre a compreensão do texto imagético — principalmente as fotografias analógicas, nosso objeto de análise — sob a perspectiva da semiose, compreendemos que a fotografia em si seria o signo, enquanto significante é o conceito ou objeto representado por meio da fotogra-

fia, com o significante sendo constituído da interpretação que o observador constrói ao observar tal fotografia. Logo, no presente trabalho, por se tratar de um relato de experiência, os signos analisados, bem como os significantes e os significados presentes no texto, são de produção dos mesmos autores[1] desta análise.

Compreendendo as ideias e conceitos que a semiótica nos apresenta e considerando, também, a arbitrariedade dos signos, somos capazes de compreender os significados que as fotografias são capazes de carregar. Partindo da semiótica, passaremos, então, para uma descrição do conceito de recurso semiótico, proposto por Van Leeuwen.

Recurso Semiótico

Theo Van Leeuwen (2005) mostra que a expressão recurso semiótico foi cunhada por Halliday, que afirmava que a gramática não dizia respeito a um código, nem mesmo de um conjunto de regras para o uso correto da língua, mas sim um "recurso para a produção de significados" (Halliday apud Van Leeuwen, 2005, p. 3, tradução nossa)[2].

Van Leeuwen (2005), em seu texto, amplifica a ideia do recurso para produção de significados para diferentes modos semióticos, definido recurso semiótico como "as ações e artefatos que usamos para comunicar, sendo eles produzidos fisiologicamente [...] ou por meios tecnológicos" (Van Leeuwen, 2005, p. 3, tradução nossa)[3], sendo significantes, ações e objetos observáveis que foram assimilados pela comunicação social, apresentam potencial semiótico constituído por intermédio do uso constante do recurso em questão. Os recursos semióticos abarcam a escrita, assim como a comunicação verbal, gestos da expressão corporal e a fotografia, além de qualquer outro sistema de signos usado na construção de significados.

A autonomia discursiva do texto fotográfico

A fotografia, seja analógica ou digital, é capaz de se comunicar e gerar significados de modo independente, sem depender de explicações ou complementações verbais. Consideramos importante notar que a fotografia, por si só, constitui um discurso completo, apto de se autossustentar e transmitir uma mensagem, seja clara ou subjetiva, com base apenas em suas características visuais e contextuais.

A arte visual da fotografia se constitui por intermédio combinação de elementos como composição, luz, cor, enquadramento e perspectiva. Tais elementos, quando comparamos às palavras do texto escrito, são os componentes que produzem o significado de uma imagem. Essas mesmas

1- Não obstante a constatação de que tanto a objeto analisado, como a análise em si é produzida pelos mesmos autores, salientamos que estamos cientes de que a compreensão dos textos imagéticos envolve a leitura de diferentes camadas de significados, frequentemente polissêmicas e sempre submetidas ao contexto cultural e simbólico de quem observa tais objetos.
2 - Resource for making meanings.
3 - The actions and artifacts we use to communicate, whether they are produced physiologically [...] or by means of technologies.

partes permitem que o observador faça uma leitura do que é apresentado, interpretando a cena conforme seu próprio repertório cultural, emocional, perceptivo e simbólico.

Diferente de outros tipos de textos, que dependem da linguagem verbal para estruturar narrativas ou fornecer informações, a fotografia utiliza a imagem como unidade autônoma de sentido. Por isso, o observador pode captar sensações, narrativas e ideias apenas com base no que é visualmente oferecido.

Um aspecto primordial da autonomia discursiva do texto fotográfico é sua iconicidade, ou seja, a forte semelhança visual entre o signo (a fotografia) e o objeto representado. Isso permite que a fotografia se aproxime da realidade de uma maneira que muitas vezes transcende a necessidade de explicação verbal, pois a imagem já é capaz de falar por si.

Tal característica também leva à polissemia da fotografia. Uma única imagem pode gerar múltiplas interpretações, dependendo do contexto cultural, histórico e subjetivo do espectador. Essa abertura interpretativa é uma marca da autonomia discursiva da fotografia, uma vez que ela não está vinculada a um único significado fixo, mas permite que diferentes mensagens sejam derivadas sem a necessidade de linguagem verbal.

A compreensão da autonomia discursiva do texto fotográfico reside em sua capacidade de gerar e comunicar significados por meio de seus próprios recursos visuais, sem depender da linguagem verbal para funcionar como um discurso completo. A fotografia, enquanto linguagem visual autônoma, tem a habilidade de transmitir emoções, ideias e narrativas complexas. Isso proporciona uma experiência de leitura aberta à interpretação do observador e influenciada pelo contexto em que é vista, mas que, fundamentalmente, se sustenta em sua própria iconicidade e expressividade.

Sobre as propostas de fotografias escolhidas

Para o presente trabalho, foram escolhidas três propostas motivadoras para a produção fotográfica analisada, sendo: 1. tire uma foto que sussurre; 2. tire uma foto que grite; 3. fotografe um som. Tendo em vista que todas tratam não apenas do discurso fotográfico — sobre o qual nos debruçamos no tópico anterior — mas também das categorias sonoras, compreendemos que tão importante quanto a reflexão acerca da autonomia discursiva do texto fotográfico é também a apresentação das categorias sonoras a serem tratadas no presente trabalho.

A começar pelo sussurro, compreendemos tratar-se de uma categoria sonora capaz de oferecer uma perspectiva rica e complexa tanto no âmbito da comunicação, quanto da música e da linguística. É uma forma de produção vocal caracterizada pela baixa intensidade sonora, uma diminuição drástica — ou mesmo ausência — de vibração das cordas vocais e uma característica de som que pode soar um tanto íntima ou mesmo intrigante.

O sussurro é comumente associado a momentos de discrição, segredo ou confidencialidade Por conta de sua baixa intensidade, é usado em situações que requerem privacidade ou proximidade, como em conversas íntimas ou comunicações em locais onde se evita o ruído, como bibliotecas ou locais de reverência. Por esse motivo, o sussurro carrega um significado social e emocional muito forte. Pode sugerir confiança, urgência ou até conluio.

Além disso, o sussurro pode carregar conotações psicológicas e emocionais mais complexas. Por exemplo, quando alguém sussurra algo ameaçador ou perturbador, o contraste entre o conteúdo da mensagem e o modo como ela é transmitida pode gerar tensão e desconforto. No teatro e no cinema, esse recurso é usado para criar atmosferas de suspense ou intimidade.

Na fonética, o sussurro se situa no extremo oposto da fala plena, com a produção de som reduzida ao mínimo. Contudo, mesmo sem a vibração vocal, o sussurro ainda carrega informações linguísticas completas, como o timbre, a articulação e a entonação. Por esse motivo, é um fenômeno interessante para estudos linguísticos que investigam como os humanos processam e interpretam diferentes qualidades sonoras na fala.

O sussurro vai além de mera redução de volume ou vibração vocal. Ele carrega consigo implicações culturais, emocionais e comunicacionais. Seu uso, tanto na comunicação cotidiana quanto nas artes, revela sua capacidade de transmitir significados sutis, mas que podem ser poderosos, a depender da forma e do conteúdo.

Compreendemos, então, que uma fotografia que sussurra se constitui como uma imagem que transmite sutileza, intimidade e delicadeza, evocando sensações ou emoções suaves, assim como o som de um sussurro. Pode não chamar a atenção de modo agressivo, mas convidar o observador a mergulhar nos detalhes e na atmosfera silenciosa que cria.

Por outro lado, o grito, enquanto categoria sonora, é uma forma de emissão vocal que exige grande intensidade e pressão. Para produzir um grito, o corpo utiliza um maior volume de ar, que é impulsionado pelos pulmões através da laringe, resultando na vibração intensa das cordas vocais. Essa vibração ocorre em frequências altas e com grande amplitude, o que faz com que o grito seja percebido como um som estridente, penetrante e, muitas vezes, desagradável.

O grito possui uma forte carga comunicativa e emocional. Na comunicação humana, ele está tradicionalmente associado a estados de alerta, angústia, medo ou raiva, sendo um recurso expressivo de alta intensidade. Quando alguém grita, há uma tentativa de chamar atenção imediata ou de expressar emoções de forma intensa e incontrolável.

O grito, enquanto categoria sonora, é um fenômeno rico e diversificado, com implicações profundas na comunicação humana, na expressão emocional e na arte. Sua intensidade e capacidade de provocar respostas emocionais fazem dele um elemento poderoso, tanto em contextos de sobrevivência quanto em manifestações artísticas e culturais. Seja como uma explosão de emoção

ou uma ferramenta de expressão artística, o grito é uma forma essencial de comunicação, transcendendo a linguagem e ativando respostas profundas no ouvinte.

Uma fotografia que grita seria, então, uma imagem impactante e poderosa, capaz de evocar uma reação emocional imediata, assim como um grito. Esse tipo de fotografia é visualmente intensa, vibrante e carregada de energia, transmitindo força, urgência ou emoções explosivas.

Relato de Experiência

As fotografias foram tiradas no dia 22 de maio de 2024, na cidade de Belo Horizonte, região centro-sul, nos bairros Funcionários e Savassi, o céu estava aberto, com poucas nuvens e muita luz solar. Começamos a fotografar por volta das 15h e concluímos o processo por volta das 19h, a sessão fotográfica aconteceu principalmente em ambientes abertos, como ruas e praças, mas também em um ambiente fechado específico, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), localizado em frente à Praça da Liberdade, que na data abrigava a exposição Ruídos, da artista plástica Berna Reale.

Explorar a cidade com uma câmera analógica constitui uma aventura singular. Capturar momentos cotidianos aprofunda nossa percepção sobre o ambiente urbano, exigindo uma atenção meticulosa aos detalhes. A principal diferença entre a fotografia analógica e a digital, neste contexto, reside na limitação de tentativas. Sem a possibilidade de revisar instantaneamente as imagens, cada clique requer um cuidado e uma precisão extremos. Dessa forma, os momentos capturados tendem a permanecer em nossa memória por um longo tempo. A profundidade proporcionada pelas lentes analógicas permite transcender a simples visão. Ao observar uma fotografia, é como se pudéssemos também "ouvir" e imaginar os sons que a acompanham.

O desafio de utilizar o livro "Use este diário se quer fazer fotos incríveis" de Henry Carroll como inspiração para criar uma edição fotográfica como ferramenta de linguagem audiovisual revelou-se uma experiência extremamente enriquecedora, que exigiu uma imersão profunda na proposta. Observar a Praça da Liberdade com olhos e ouvidos atentos foi fundamental para capturar imagens que pudessem realmente transmitir uma dimensão sonora. Essa imersão foi fundamental para compreender e cumprir as diretrizes de cada exercício, garantindo que as fotografias resultantes não apenas capturassem visuais, mas também evocassem as sensações auditivas e emocionais pretendidas.

Figura 03

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

No desafio de “Faça uma foto que sussurre”, capturamos uma imagem que exemplifica perfeitamente o conceito proposto. A fotografia mostra duas amigas atravessando uma rua movimentada na Savassi, um local conhecido pelo intenso tráfego de veículos. Elas estão utilizando a faixa de pedestres enquanto o semáforo está verde, indicando a liberação para a passagem de pedestres. A imagem foi capturada a uma distância de aproximadamente dois metros de nós, proporcionando uma perspectiva próxima e íntima da cena.

Uma das amigas está olhando diretamente para frente, focada em atravessar a rua com segurança. A outra, no entanto, inclina ligeiramente a cabeça em direção à sua companheira, sugerindo que estão envolvidas em uma conversa. Este detalhe é fundamental para a construção do significado, pois a inclinação sutil da cabeça é um indicativo de comunicação discreta, quase íntima. Embora a distância impedisse-nos de ouvir o conteúdo da conversa, o posicionamento e a linguagem corporal das amigas sugerem um diálogo que não é audível, mas perceptível através da observação.

Esta fotografia sussurra não apenas pelo gesto visível de uma conversa ao pé do ouvido, mas também pelo contexto em que foi capturada. A rua movimentada e o fluxo constante de veículos criam um ambiente sonoro de fundo que, paradoxalmente, amplifica o silêncio da conversa das amigas. Em meio ao barulho urbano, a comunicação silenciosa entre elas se destaca, transformando o ruído em um pano de fundo que faz o sussurro visual emergir.

A imagem convida o observador a imaginar o conteúdo da conversa, a tentar decifrar o que está sendo dito através das expressões e da postura corporal. Esta necessidade de interpretação engaja o espectador em um nível mais profundo, evocando uma sensação auditiva quase tangível, mesmo na ausência de som real. A fotografia, portanto, não apenas captura um momento visual, mas também sugere uma narrativa sonora que é ao mesmo tempo presente e ausente, real e imaginada.

Ao explorar este aspecto da fotografia, podemos concluir que o sussurro é criado pela combinação de elementos visuais e contextuais que juntos evocam uma experiência sensorial completa. A distância, a postura das amigas, e o ambiente sonoro contribuem para a criação de uma imagem que comunica mais do que apenas o que é visível, permitindo ao espectador ouvir a cena através da observação atenta. Desta forma, a fotografia transcende seu papel como mera representação visual, tornando-se uma janela para uma experiência sensorial e emocional rica e multifacetada.

Figura 04

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

Uma fotografia tirada na exposição Ruídos da artista visual paraense Berna Reale, no CCBB em Belo Horizonte, evocou inicialmente, para nós, a sensação de sussurro. A mostra, com curadoria de Silas Martí, apresenta um recorte da produção da artista de 2009 a 2023, incluindo fotografia, objeto, performance, pintura e vídeo. Entre a luxúria e a precariedade, a obra de Berna Reale é sedutora em sua denúncia das mais variadas violências contra os grupos mais vulneráveis, como mulheres, moradores das periferias e populações carcerárias. É uma narrativa do que é viver no Brasil, um país barroco, tropical e violento, e do que é ser brasileiro.

A obra em questão, uma pintura que fotografamos, retrata uma pessoa com os olhos fechados e uma expressão facial angustiante. Por meio de sua feição, a pintura sugere que muitas coisas passam em sua mente, causando-lhe grande preocupação. À primeira vista, pensamos que essa fotografia poderia transmitir a sensação sonora de um sussurro da mente. No entanto, ao realizar uma análise mais profunda, percebemos que, na verdade, essa foto representa um grito – um grito desesperado da mente que tenta organizar suas emoções mais angustiantes em busca de alguma solução.

Essa obra de arte captura de forma poderosa a tensão interna e a tumultuada paisagem emocional de alguém em profundo sofrimento psicológico. A expressão angustiada da figura, com os olhos fechados, parece sugerir uma tentativa de introspecção ou busca por alívio, mas a intensidade da expressão facial indica que essa busca está longe de ser tranquila. A angústia retratada é palpável, quase audível, mesmo que nenhum som real emane da pintura.

Em uma análise mais minuciosa, fica evidente que a fotografia transcende a mera representação visual para se tornar uma metáfora do grito interno de cada indivíduo. Este grito é um reflexo das lutas internas e das tentativas desesperadas de encontrar um caminho através da confusão e do sofrimento. A obra de Berna Reale, conhecida por denunciar as diversas formas de violência e opressão, utiliza a expressão facial da figura para comunicar um grito de protesto contra essas condições. A mente da figura parece gritar em silêncio, capturando a essência do que significa viver em constante estado de alerta e preocupação.

Portanto, essa fotografia se alinha perfeitamente com a proposta de "Faça uma foto que grite". Ela não apenas sussurra sobre a angústia e a preocupação; ela grita sobre as batalhas internas e as emoções tumultuadas que cada um enfrenta. O grito é desesperado e intenso, uma tentativa de dar voz ao sofrimento que muitas vezes é silenciado. A imagem, assim, não é apenas uma representação visual, mas uma expressão poderosa de emoções que clamam por ser ouvidas e compreendidas.

Ao refletir sobre essa obra e sua representação fotográfica, fica claro que a profundidade da análise revela camadas adicionais de significado. A transição de um sussurro percebido para um grito revela a complexidade das emoções humanas e a capacidade da arte de capturar e expressar essas nuances de forma poderosa e impactante. A fotografia, portanto, não só captura um momento visual, mas também encapsula uma experiência emocional profunda, transformando-se em uma expressão auditiva imaginada que ecoa na mente do observador.

Figura 05

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

A imagem do coreto da Praça da Liberdade, vista de longe, foi capturada a uma distância de aproximadamente vinte metros do coração da praça, onde ocorre a maior concentração de pessoas. A fotografia apresenta, em primeiro plano, uma cerca viva composta por plantas, enquanto ao fundo, pode-se ver o coreto centralizado na composição. Árvores esparsas pontuam a paisagem, e apesar da distância, é possível distinguir pessoas próximas ao coreto, interagindo com o ambiente.

Essa fotografia se enquadra na proposta de "Faça uma foto que sussurre" por várias razões intrínsecas à sua composição e ao contexto em que foi capturada. A distância significativa entre o fotógrafo e o coreto cria uma sensação de afastamento físico que contribui para a percepção de sons distantes. Esse afastamento é fundamental para a evocação de um sussurro visual, pois transforma os ruídos típicos de uma praça movimentada em murmúrios quase imperceptíveis.

A cerca viva em primeiro plano serve como uma barreira natural que amplifica essa sensação de distanciamento. Ao bloquear parcialmente a vista, ela cria uma separação entre o observador e a atividade central da praça. Esse efeito de bloqueio não é apenas visual, mas também simbólico, sugerindo que os sons e as conversas das pessoas próximas ao coreto são atenuados pela distância e pelos elementos naturais que se intercalam.

O coreto, posicionado centralmente na fotografia, atua como um ponto focal que atrai a atenção do observador. Ele simboliza o centro da atividade e do som, mesmo que esse som seja apenas uma sugestão distante. As pessoas visíveis ao fundo, embora pequenas e indistintas, adicionam uma camada de vida e movimento à imagem. Elas são representações visuais dos sons que ecoam suavemente através do espaço, criando uma atmosfera de calma e contemplação.

A presença das árvores na fotografia também contribui para a sensação de sussurro. As folhas e galhos podem suavizar e difundir os sons, transformando os ruídos agudos e altos em um fundo sonoro suave e contínuo. Esse ambiente natural funciona como um filtro acústico, permitindo que apenas os sons mais suaves e distantes alcancem o observador. Essa filtragem natural é essencial para a sensação de sussurro que a fotografia pretende evocar.

Portanto, esta imagem não apenas captura um momento visual, mas também encapsula uma experiência auditiva imaginada. A combinação de distância, elementos naturais, e a atividade humana sutil cria uma cena que sussurra suavemente ao observador. A fotografia, assim, transcende a mera representação visual e se torna uma expressão sensorial completa. O coreto, como coração da praça, sussurra histórias e conversas que se desvanecem na brisa, convidando o espectador a imaginar os sons e murmúrios que definem a vida cotidiana naquele espaço.

Em resumo, a fotografia do coreto da Praça da Liberdade utiliza a distância e os elementos naturais para criar uma sensação de sussurro visual e auditivo. Essa imagem exemplifica como uma fotografia pode evocar uma experiência sensorial rica, transformando ruídos distantes em murmúrios que convidam à introspecção e à contemplação. Desta forma, a fotografia não apenas captura um momento, mas também comunica uma sensação de tranquilidade e calma, que é a essência do tema “Faça uma foto que sussurre”.

Figura 06

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

Para o desafio "Fotografe um Som", capturamos uma imagem que exemplifica de forma satisfatória o conceito de transformar um som em uma experiência visual. Enquanto caminhava nos arredores da Praça da Liberdade, observando atentamente o ambiente em busca de imagens que pudessem cumprir a proposta, fui surpreendido pelo som agudo e distinto da botoeira apitando. Sem hesitar, percebemos a necessidade de capturar aquele momento sonoro através da lente.

A fotografia em questão mostra a botoeira em primeiro plano, destacando-se com clareza na composição. Em uma parte da imagem, é visível o semáforo de pedestres na cor verde, indicando que a travessia estava liberada. Este detalhe é crucial, pois é o motivo pelo qual a botoeira emitiu o apito, um som familiar e funcional no contexto urbano. Ao fundo, a faixa de pedestres leva ao icônico restaurante de fast food Xodó, o primeiro desse tipo em Minas Gerais. Inspirado nos filmes de Hollywood, o Xodó se tornou um ponto de encontro popular em Belo Horizonte, onde os moradores locais desfrutavam de hambúrgueres e bananas-split. Este estabelecimento histórico adiciona uma camada de significado cultural e histórico à imagem.

Esta fotografia encapsula não apenas a visualidade de um objeto urbano cotidiano, mas também a experiência auditiva associada a ele. O som da botoeira é instantaneamente reconhecível para qualquer pessoa que tenha caminhado por uma cidade movimentada. Ele serve como um sinal sonoro de segurança e orientação, avisando aos pedestres que é seguro atravessar a rua. Na imagem, o momento em que o semáforo está verde e a botoeira apita é congelado, permitindo que o observador quase "ouça" o som através da visualização.

A escolha de capturar a botoeira em primeiro plano, com o semáforo verde parcialmente visível e a faixa de pedestres ao fundo, cria uma narrativa visual que guia o observador através da experiência sonora. A proximidade da botoeira na composição dá uma sensação de imediatismo, como se estivéssemos ali, esperando para atravessar a rua. O fundo contextualiza a imagem dentro do ambiente urbano específico de Belo Horizonte, acrescentando profundidade e relevância cultural à fotografia.

O Xodó, ao fundo, não é apenas um ponto de referência, mas também um símbolo de convivência e encontro na cidade. Sua presença na fotografia enriquece a narrativa, lembrando ao observador que os sons urbanos são parte integrante da vida comunitária. A botoeira apitando é um som funcional que facilita a mobilidade urbana, enquanto o Xodó representa um ponto de conexão social, onde histórias e experiências são compartilhadas.

Em uma análise mais profunda, podemos ver que a fotografia não apenas captura um momento sonoro, mas também tece uma tapeçaria de significados e experiências urbanas. O som da botoeira é um lembrete auditivo da ordem e segurança que permeiam a vida na cidade, enquanto a presença do Xodó sugere a vitalidade e a história cultural de Belo Horizonte. A imagem, assim, excede sua função visual, evocando uma copiosa experiência sensorial que conecta som, visão e memória cultural.

Portanto, compreendemos que esta fotografia se alinha de forma adequada com o tema "Fotografe um Som". Ela transforma um som cotidiano em uma experiência visualmente tangível, permitindo ao observador ouvir por intermédio da imagem. A captura do som da botoeira apitando, no contexto de uma travessia de pedestres e com o Xodó ao fundo, cria uma composição que é ao mesmo tempo funcional e profundamente evocativa, oferecendo uma narrativa completa que celebra tanto a funcionalidade urbana quanto a herança cultural da cidade.

Figura 07

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

A imagem da rua movimentada na Funcionários, capturada na Rua Gonçalves Dias, ao lado do restaurante fast food Xodó, exemplifica de maneira contundente o desafio "Fotografe um Som". Foi registrada no exato momento em que o semáforo liberou a passagem para os veículos. A fotografia expõe à vista vários automóveis, encapsulando o som característico de um ambiente urbano dinâmico e repleto de vida.

A fotografia não apenas retrata a presença de veículos, mas representa uma cacofonia de sons que definem a paisagem sonora urbana. O som dos motores, variando de ronronares suaves a rugidos mais potentes, misturado com buzinas ocasionais, cria uma trilha sonora que é instantaneamente reconhecível para qualquer pessoa familiarizada com a vida na cidade. Esses sons são indicadores auditivos de movimento e atividade incessante.

A rua Gonçalves Dias, localizada em uma área central e movimentada de Belo Horizonte, é um microcosmo da vibrante vida urbana. A proximidade com o Xodó, um ícone local, adiciona uma camada histórica e cultural à imagem. O restaurante, famoso por ser o primeiro fast food de Minas Gerais, evoca memórias e associações que vão além do meramente visual, ligando o presente ao passado da cidade.

Ao capturar a cena no momento exato em que os veículos começam a se mover, a fotografia transmite uma sensação de urgência e fluxo contínuo. Este movimento incessante é uma característica intrínseca do ambiente urbano, onde cada elemento – desde os pedestres até os veículos – contribui para uma sinfonia urbana que é ao mesmo tempo caótica e harmoniosa.

A construção semiótica da fotografia revela várias camadas de significado. Em primeiro plano, os veículos representam não apenas o som mecânico dos motores, mas também a presença humana implícita – os motoristas e passageiros que se deslocam pela cidade. Esse deslocamento constante é um testemunho da pulsação urbana, onde cada som é um fragmento de uma narrativa maior.

O pano de fundo, embora menos visível, sugere a infraestrutura urbana que sustenta essa movimentação. As edificações, semáforos e faixas de pedestres formam o cenário dentro do qual essa sinfonia se desenrola. A presença de tais elementos é uma lembrança visual de que o som da cidade é um produto de uma complexa interação entre arquitetura, tecnologia e atividade humana.

A escolha de capturar a imagem ao lado do Xodó é igualmente significativa. Este ponto de referência não apenas contextualiza a fotografia dentro de um espaço físico específico, mas também infunde a imagem com um sentido de continuidade histórica e cultural. A associação com o Xodó pode evocar memórias auditivas e sensoriais diversas, como o som de conversas animadas, o ruído de passos apressados, e até mesmo os sons internos de um restaurante movimentado.

Portanto, esta fotografia ilustra de maneira paradigmal o desafio “Fotografe um Som”. Ela não só expõe um momento urbano, mas também invoca uma rica sinfonia, por vezes harmoniosa, por vezes cacofônica, que define a experiência de estar na cidade. O som citadino, representado na imagem, vai além do mero ruído dos veículos – é uma expressão do ritmo e da vida que pulsa em um ambiente metropolitano. A fotografia, assim, não apenas captura uma cena, mas comunica uma experiência sensorial completa, onde o som é tão integral quanto a imagem.

Figura 08

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

Como parte do desafio “Faça uma foto que grita”, produzimos a fotografia acima, uma faixa branca com a palavra greve pintada em tinta vermelha, feita, aparentemente, com um rolo. O registro foi feito ao passarmos em frente à faculdade de design da UEMG e pensamos que o retrato cumpriria de forma satisfatória o desafio ao retratar um grito dos trabalhadores da instituição pelos seus direitos. A faixa foi colocada em local alto, e com suas grandes dimensões, letras garrafais e opção pelo uso da cor vermelha ela apresenta os mais diversos signos associados ao grito e à tentativa de chamar a atenção não somente dos passantes, mas das autoridades responsáveis.

A escolha do vermelho, uma cor associada à urgência e ao protesto, intensifica a mensagem de reivindicação e resistência. A localização elevada da faixa no prédio da UEMG garante que a mensagem seja visível à distância, amplificando o impacto do protesto e simbolizando a elevação das vozes dos trabalhadores. Esta escolha estratégica de posicionamento reforça a intenção de tornar a mensagem inescapável para todos que passam.

Além disso, a textura e a crueza da aplicação da tinta, adicionam uma sensação de urgência e autenticidade à mensagem. Esta técnica transmite a ideia de uma ação decidida e necessária, refletindo a gravidade da situação enfrentada pelos trabalhadores da instituição. A fotografia, assim, não apenas capta a imagem de um protesto, mas também evoca a intensidade e a seriedade das demandas dos manifestantes, transformando o visual em um poderoso grito por justiça e direitos.

Figura 09

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

Logo em seguida, registramos a presença da viatura em frente à faculdade, conforme imagem acima. O registro foi feito por nos parecer haver um diálogo entre esta e a foto da faixa, no entanto, a dúvida que nos surgiu foi a seguinte: em qual desafio essa foto se encaixaria como a resposta?

A princípio, pensamos tratar-se de uma foto que grita com autoridade em resposta ao grito de greve. Mas não somente isso, mesmo não existindo tal desafio, compreendemos que além de gritar, essa foto retrata também o ato do possível silenciamento dos grevistas, haja vista o histórico de repressão por parte da polícia em atos e greves em geral, mas principalmente nos casos que envolvem os profissionais educadores.

Após a análise preliminar da fotografia da viatura em frente à faculdade, podemos inferir que ela não se encaixa diretamente em nenhum dos desafios propostos anteriormente. No entanto, sua presença sugere uma resposta ao grito de greve representado pela faixa anteriormente fotografada. A viatura, como símbolo de autoridade e controle, pode ser interpretada como uma resposta institucional ao protesto dos trabalhadores da instituição. Essa interpretação levanta questões sobre o exercício do poder e a dinâmica de conflito entre as partes envolvidas.

A presença da viatura também evoca uma reflexão sobre o histórico de repressão policial em manifestações e greves, especialmente no contexto educacional. A possibilidade de silenciamento dos grevistas, representada pela presença policial, adiciona uma camada de complexidade ao significado da imagem. Ela sugere também a tensão inerente à luta por direitos e justiça em um contexto onde as vozes dissidentes muitas vezes são marginalizadas ou reprimidas.

Figura 09

Fonte: Fotografia produzida pelos autores.

Ainda com a intenção de capturar um som por intermédio da fotografia, registramos a fonte da Praça da Liberdade. Compreendemos que a imagem de uma fonte é suficientemente comum na experiência da pessoa citadina para trazer ao pensamento o exato som das gotas da fonte tamborilando na superfície da água abaixo. Aqui, entendemos que também é possível interpretar com uma fotografia que sussurra, ao retratar o som murmurinho da água.

Na foto acima, tentamos capturar não apenas uma imagem, mas também um som. Os alarmes presentes nas cidades, como o retratado, são reconhecíveis pelos transeuntes como sinais da saída de veículos das garagens dos prédios. No entanto, a compreensão completa da imagem depende da vivência urbana do observador, que precisa evocar o som do alarme em sua mente para reconhecer plenamente seu significado.

Essas experiências fotográficas evidenciam como a fotografia analógica, com suas limitações e desafios, nos leva a não apenas observar, mas também a ouvir e sentir a essência do momento capturado. Ela nos convida a uma experiência mais rica e sensorial da arte fotográfica, expandindo nossa compreensão e apreciação não apenas visualmente, mas também auditivamente e emocionalmente.

Considerações Finais

Fizemos, aqui, o relato da jornada de explorar a cidade de Belo Horizonte por meio da fotografia analógica, utilizando os desafios propostos como guias criativos para nossa expressão visual. Foi uma oportunidade única de imergir nos detalhes do ambiente urbano, captando não apenas imagens, mas também sensações e experiências sensoriais sinestésicas.

Durante essa experiência, aprendemos a importância da atenção meticulosa aos detalhes e da imersão completa no ambiente para capturar momentos autênticos e significativos. A fotografia analógica nos desafiou a ser mais deliberados em nossas escolhas, pois cada clique era precioso e não havia espaço para correções instantâneas. Isso nos levou a desenvolver uma conexão mais profunda com cada cena que fotografamos.

Os desafios encontrados foram diversos, desde questões técnicas até desafios criativos. A limitação de tentativas nos forçou a pensar cuidadosamente em cada composição e a ser mais seletivos em nossas escolhas. Além disso, a busca por transmitir sensações auditivas por intermédio de imagens exigiu uma abordagem criativa e sensível, levando-nos a experimentar novas técnicas e perspectivas.

Apreciamos a oportunidade de explorar a cidade de maneira única e pessoal, descobrindo detalhes e nuances que muitas vezes passam despercebidos no cotidiano. A fotografia analógica nos permitiu abrandar o ritmo frenético da vida urbana e apreciar a beleza e a complexidade do ambiente ao nosso redor. No entanto, um dos desafios que enfrentamos foi a falta de feedback

imediato, o que tornava difícil avaliar nossa progressão e impossibilitava a correção de eventuais erros. Isso nos obrigou a confiar em nossa intuição e habilidades técnicas, desenvolvendo uma maior confiança em nosso próprio julgamento.

Acreditamos que ainda há muito a ser explorado no campo da fotografia analógica como ferramenta de linguagem visual. Pretendemos continuar a aprofundar nossa compreensão da linguagem visual e experimentar novas técnicas e abordagens criativas. Além disso, esperamos continuar a explorar as interseções entre som e imagem, buscando novas maneiras de transmitir sensações auditivas através de meios visuais.

Em suma, essa experiência nos ensinou a valorizar a jornada tanto quanto o destino, a abraçar os desafios como oportunidades de crescimento e a encontrar beleza na simplicidade do momento presente. Estamos gratos pela oportunidade de compartilhar essa jornada juntos e ansiosos para ver onde ela nos levará a seguir.

Referências

CARROLL, Henry. *Use este diário se quer tirar fotos incríveis*. 1ª Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

THIBAULT, Melissa; WALBERT, David. *Reading images*: an introduction to visual literacy. Retrieved September, v. 4, p. 2004, 2003.

VAN LEEUWEN, Theo. I*ntroducing Social Semiotics*. London e New York: Routledge, 2005.

YAKIN, Halina Sendera Mohd; TOTU, Andreas. *The semiotic perspectives of Peirce and Saussure*: A brief comparative study. Procedia-Social and Behavioral Sciences, v. 155, p. 4-8, 2014.

O pós na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia

Nathalia Mattos Werneck (UFRJ)
Flaviano Silva Quaresma (UCP)

Introdução

O objetivo deste artigo é discutir a questão do pós nas fotografias de um trabalho fotográfico documental iniciado em 2016 e que seguiu até 2019, no Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro, no qual vivemos, experienciamos e registramos o dia a dia de médiuns nas atividades que antecedem e que fazem parte do decurso das festas, giras e comemorações, e ainda dos ritos praticados (Werneck, 2019; Werneck et al. 2019; Werneck & Quaresma, 2019; 2022; 2023). Foram três anos de trabalho etnográfico, sem o qual teria sido impossível a aproximação, a observação, a presença do dispositivo fotográfico, nossa vivência "afetada e contaminada" (Favret-Saada, 2005) no terreiro, e ainda, que originou uma reflexão sobre o pós realizado nas imagens. Esse acervo próprio e pessoal de fotografias foi objeto de estudo realizado de 2022 a 2024, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação na UFRJ (PPGCOM/ECO/UFRJ).

Iniciamos nossa discussão a partir de alguns questionamentos, semelhantes aos realizados por Dubois (2019), em seu texto "Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do 'pós'". A diferença, ao nosso ver, está no entendimento de que as questões levantadas pelo autor, colocamos sob o nosso objeto, ou melhor, sob a prática do pós que alcançou uma série de imagens desse trabalho documental. O pós indica "uma transformação" das imagens? "Uma alteração? Uma alteridade? Qual é a sua natureza? Histórica, técnica, estética, formal, pragmática, ideológica, epistêmica?" (p. 20). É importante ressaltar que o pós das imagens de que estamos falando é aquele ligado

à manipulação por programas que "transformam cada um de seus constituintes (cores, formas, contraste etc.)" (Dubois, 2019, p. 20) e que foi realizado, na época, sem apresentar, a princípio, objetivos estratégicos, conceituais e/ou artísticos. Esse esclarecimento se faz necessário porque foi observando essa prática que sistematizamos o processo, criamos categorias e variáveis de análise.

Nesse sentido, propomos descrever o nosso pós. As possíveis intenções. Em seguida, apresentamos as categorias e variáveis desenvolvidas para analisar o conteúdo (Sampaio & Lycarião. 2021) das imagens manipuladas a partir dos questionamentos apontados por Dubois (2019).

O pós das imagens do Terreiro

Ao realizar um trabalho fotográfico, seja ele qual for, requer entender que o pós é parte de um único contexto que inclui o planejamento, o ato fotográfico e o pós. Produzir imagens fotográficas no digital exige levar em consideração o planejamento e os efeitos do pós, ainda que de forma não tão clara ou definida. A produção fotográfica do Terreiro Pai João da Bahia dialoga com essa realidade do fotógrafo contemporâneo. A priori o pós não fazia parte de um contexto ideológico, com cronologia e perspectivas definidas. A produção fotográfica aconteceu favorecida ou não pelas circunstâncias ambientais, incluindo suas limitações de espaço, dinâmicas da imprevisibilidade inerentes às giras e suas luzes disponíveis. O pensamento estava apenas no sujeito em processo e todas as suas implicações, nos moldes do "ato fotográfico", de Dubois (1994). Somente com o estudo que foi desenvolvido no PPGCOM/ECO-UFRJ, é que fomos refletir sobre a pós-fotografia no contexto do Terreiro.

Antes de destacar os recursos de tratamento que fazem parte do processo de pós das imagens do Terreiro, é importante apresentar os recursos mais utilizados nesses processos utilizando *softwares* como Lightroom e Photoshop: Balanço do branco, matiz, saturação e brilho, nitidez, filtros (cor, transparência, desfoque), modificação de elementos, alteração das características de uma pessoa, adicionar ou remover objetos, alteração de plano de fundo, cortes e reenquadramento. Para as fotografias do Terreiro, os recursos utilizados são o filtro de desfoque, brilho, realce de luz, matiz, corte e reenquadramento, sombras e vibração. O software usado é o Lightroom, que consideramos mais dinâmico para a edição de imagens e, por vezes, o Photoshop, para recursos que exigiam um pouco mais de cuidado como o "desfoque".

Na fotografia da Imagem 01, os recursos utilizados foram matiz, desfoque e realces de luz. Em matiz, as cores foram ressaltadas em especial nas guias usadas no pescoço para destacá-las como símbolos de proteção e conexão com o divino. O recurso de matiz também foi utilizado no plano de fundo, com o intuito de ressaltar as cores do local em que a gira foi realizada. Era preciso levar em consideração que todo fim de ano, a gira era realizada no Parque Ecológico dos

Orixás, em Raiz da Serra, Rio de Janeiro. Já o desfoque, foi utilizado para acentuar a estética da produção fotográfica com o borrado, preservando a identidade dos médiuns e enfatizando a ideia de movimento. Por outro lado, o realce de luz no plano de fundo foi modificado (a partir de uma diminuição dos pontos esbranquiçados) para preservar o balanço de branco do sujeito fotografado e das vestimentas. O reenquadramento foi essencial para aproximar o sujeito fotografado da cena.

Imagem 01 - Pré e Pós da fotografia do trabalho documental "Movimentos Fluidos".

Fonte: Werneck (2016).

Entre o pré e o pós

A categoria e variáveis desenvolvidas para analisar o conteúdo (Sampaio & Lycarião, 2021) das imagens manipuladas, levaram em consideração os questionamentos apontados por Dubois (2019, p.20): "o pós indica "uma transformação" das imagens? "Uma alteração? Uma alteridade? Qual é a sua natureza? Histórica, técnica, estética, formal, pragmática, ideológica, epistêmica?" Compreendemos que o pós realizado nas imagens do Terreiro é uma "transformação" de "natureza ideológica". "Transformação" é a categoria de análise definida porque pensamos que esse recurso está ligado à manutenção do que está representado. Nossa prática fotográfica (que inclui o pós), embora pareça um trabalho inserido numa seara heterogênea, ela recorre a formas já existentes, produzidas. Bourriaud (2009) explica que as práticas artísticas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Concordando com o autor, "não se trata mais de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção" (p.13).

Em relação à categoria "Transformação", definimos as variáveis "Cor" e "Luz" ligadas à natureza ideológica do pós. Várias questões poderiam ser trazidas para compor o pensamento quanto à natureza ideológica do pós das fotografias do Terreiro Pai João da Bahia, mas vamos nos dedicar apenas ao contexto dos orixás, ou melhor, dos guias, dos guardiões, que dão conta das duas variáveis eleitas. Júnior (2017) classifica Oxalá, Obaluaê, Ogum, Oxóssi, Xangô, Nanã, Oxum, Iemanjá e Iansã como os mais comuns no meio umbandista. Entre as informações básicas que os

caracterizam, destacamos a cor, as comidas, as cores das guias, ervas, flores, lugares da natureza e saudações. Essas informações são comuns nas mais de mil imagens fotográficas produzidas durante o período de pesquisa de campo. Do primeiro registo da primeira imagem com adição de cores, feito pelo físico britânico James Clerk-Maxwell, em 1861, passando pela ideia de que "o espectador fica com uma noção mais correta da realidade" (Dias, 2011, p. 47), até às questões mais complexas do seu uso e da nossa relação com a imagem em cores no contexto contemporâneo, a cor tem uma força que não é apenas plástica, alegórica. Flusser (1985: 44-45) já afirmava que

> "não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto e branco. Isso porque o preto branco são situações 'ideais', situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem [...]".

Na Imagem 02, apresentamos o "pré e o pós" da fotografia que mostra o Deburu, do iorubá "gúgúrú", que significa "milho seco frito", a pipoca oferecida aos orixás Obaluaê e Omolu. A transformação está vinculada à cor, ao realce de luz e sombras que reforçam o simbolismo do alimento, utensílios usados e sua forma de preparo. De acordo com Ferreira et al. (2022), ofertar comida aos orixás é estar em harmonia com a força que emerge do seu culto. Os autores explicam que a cozinha é um espaço sagrado, composto por ritos na preparação de cada alimento a ser oferecido. Os utensílios a serem usados possuem significados específicos, o modo de fazer é composto por peculiaridades envolvendo não só o tempo de cozimento, como a forma que o alimento está sendo manipulado e outros elementos que acompanham essas ocasiões, como velas acesas e copos de água.

Imagem 02 - Pré e pós da fotografia do milho seco frito, que é oferecido aos orixás Obaluaiê e Omolu.

Fonte: WERNECK (2016).

Na Imagem 03, é possível ver o momento de limpeza de um médium, realizado pela entidade Ogum Beira Mar. Os instrumentos utilizados por ele são o fumo e uma folha da chamada Espada de São Jorge. O primeiro, que tem função de defumar e quebrar energias deletérias, assim como também fornecer energias positivas, pode atuar em pessoas e ambientes (Junior, 2017), importante elemento no ritual das giras de Umbanda, tanto para iniciar e encerrar suas atividades, quanto para o trabalho das entidades ao longo da ritualística. Já o segundo, a folha característica de Ogum, é usada como protetora espiritual, cortando energias negativas e espantando espíritos negativos. Observa-se que a transformação do pós em relação ao pré da fotografia está na cor e no realce. Para uma melhor definição da fumaça e acentuação do charuto queimando, os realces foram alterados, com o objetivo de produzir maior densidade. E a cor, apresentou modificação para manter uma relação mais íntima entre a estampa da vestimenta e a folha da espada de São Jorge, numa espécie de camuflagem entre os signos presentes na imagem.

Imagem 03 - Pré e pós da fotografia de Ogum Beira Mar fazendo limpeza energética.

Fonte: Werneck (2016).

Quando pensamos no conceito de transformação no pós, trazido por Dubois (2019) e consideramos o contexto ideológico, não podemos deixar de falar sobre a figura de Exu e sua representação imagética. Para Sodré (2019), o terreiro funciona como um "entrelugar", onde o mundo invisível (*orum*) e o mundo visível (*aiê*) se relacionam, "habitado por princípios cósmicos (orixás) e representações de ancestralidade à espera de seus 'cavalos', isto é, de corpos que lhe sirvam de suportes concretos" (Sodré, p.77, 2019). Corpos estes que, performatizados, carregam em suas grafias, inscrições de conhecimento, recriação e transmissão de saberes, assim como ocupam lugar de memória, que se reconfigura e recupera a ancestralidade, na qual emerge o poder das múltiplas sabedorias, que faz da cultura negra também, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas.

Pensar em encruzilhada é também pensar em Exu, princípio enérgico, ponto de partida para os encantamentos, no qual a vida não se desenvolve. É através dele que as possibilidades de criação e tradução dos saberes se fazem presentes. Exu se apresenta como princípio de potência,

de movimento dinâmico e novas possibilidades, de caráter ambivalente, no qual emergem criações infinitas e caminhos.

Na Imagem 04, observa-se Exu Caveira reverenciando os Ogãs nos atabaques. A transformação com o pós ocorre na cor e no realce de luz, valorizando a cor quente presente no ícones dentro do ritual, como a vela acesa e os atabaques, assim como a flâmula de um caboclo ao fundo. E o realce de luz para reforçar o branco característico das vestimentas, bem como trazer maior visibilidade aos signos da imagem que compõem a incorporação de Exu Caveira, como por exemplo, o gesto das mãos.

Imagem 04 - Pré e pós da fotografia de Exu Caveira incorporado.

Fonte: Werneck (2016).

O Hibridismo Midiático com o Pós

Segundo Dubois (2019), com o pós, as diferenças entre os meios são interrompidas, se tornam vagas e instáveis, além de problemáticas. O autor parte do exemplo da fotografia como imagem fixa e do cinema, como imagem em movimento, para refletir sobre os critérios de distinção, usados ao longo do século XX, que têm sido interrogados, atravessados e questionados, colocando-os em crise com as práticas do pós. Essas transformações na fotografia e no cinema, ao nosso ver, partem desses lugares mas não se esgotam neles, visto que as tecnologias, as formas narrativas e de consumo desses modos de produção de imagens também se transformaram. Novas estruturas e novos arranjos de produção de imagens e audiovisuais foram desenvolvidos, modos de distribuição, circulação e exibição também foram alterados. Então, as diferenças de que fala Dubois, com a chegada do pós, não são apenas entre os meios, mas também entre o sentido atribuído a eles na prática de produção, distribuição, circulação e consumo. E é por esse motivo que novas formas de representação são estabelecidas a partir da porosidade não apenas dos meios vinculados ao pós, mas de toda uma cadeia inerente ao cenário contemporâneo em constante transformação. Nesse sentido, não são apenas a fotografia e o cinema que não possuem

mais controle único nos modos de narrativa visual. Os próprios meios não o têm, e ainda, nem a realidade virtual e aumentada, a fotografia digital, o cinema expandido, os modos de projeção em exposições artísticas em espaços públicos, os sites de redes sociais online, os dispositivos móveis, entre muitos outros.

Dubois afirma que as teorias que levam as categorias definidoras entre fotografia e cinema, estão cada vez mais contaminadas, sem que haja fronteiras bem delimitadas entre o que é um e o que é o outro. Mas compreendemos, a partir desse lugar, que todos os modos de narrativa visual estão contaminados. "Não há mais exclusão", pontua o autor (2019, p.23). Os modos se misturam, se cruzam pelo caminho da produção. Dubois ressalta que o processo imagético perpassa o real e o manipulado, o pré e o pós, numa conjunção única, favorecida pela mediação. As imagens intermediais transitam de um campo para outro sem barreiras e de forma fluida. E essa fluidez é uma característica dessas novas tramas. Como constata Santaella (2007), qualquer coisa, qualquer situação, todo o visível se tornou reprodutível, portátil, fluido, transitável a qualquer canto do mundo. "Por ser transitável, é também compartilhável e ubíquo, presenças simultâneas em muitos pontos do espaço, preserváveis no tempo" (p. 377-388). É o que a autora chama de "imagens voláteis".

Sendo assim, podemos considerar "imagens voláteis" o trabalho fotográfico do Terreiro Pai João da Bahia, que desenvolvemos, porque esteve em exposição virtual no formato 3D na Fábrica Bhering, em 2018, na Zona Portuária do Rio de Janeiro? As fotografias ganharam uma nova dimensão em relação àquela que a acompanhou desde os seus primórdios. O pós teve o seu papel importante para que as fotografias pudessem se adaptar à arquitetura de mídia estabelecida, ao processo de exibição disponível, às formas de distribuição desenhadas e ao consumo visual planejado. As fotografias que foram para a exposição fizeram parte de um conjunto de obras vinculadas a um coletivo de artistas. Ao todo, foram 21 imagens do projeto fotodocumental, que puderam ser "visitadas" e "revisitadas" virtualmente pelo *site* da Coletiva[1], o Eixo Arte e, também exibido, em um único dia em ambiente físico, por meio das projeções em parede de uma das salas da Fábrica Bhering. Em um ambiente físico com poltronas e luzes apagadas, um projetor operou a midiatização das imagens bidimensionais numa sala virtual em 3D para o espectador, que observou cada fotografia num tempo determinado pela curadoria, numa dinâmica de proximidade (com a projeção de cada imagem) e de distanciamento (com a alteração para a próxima imagem a ser exibida). Ver Imagem 05.

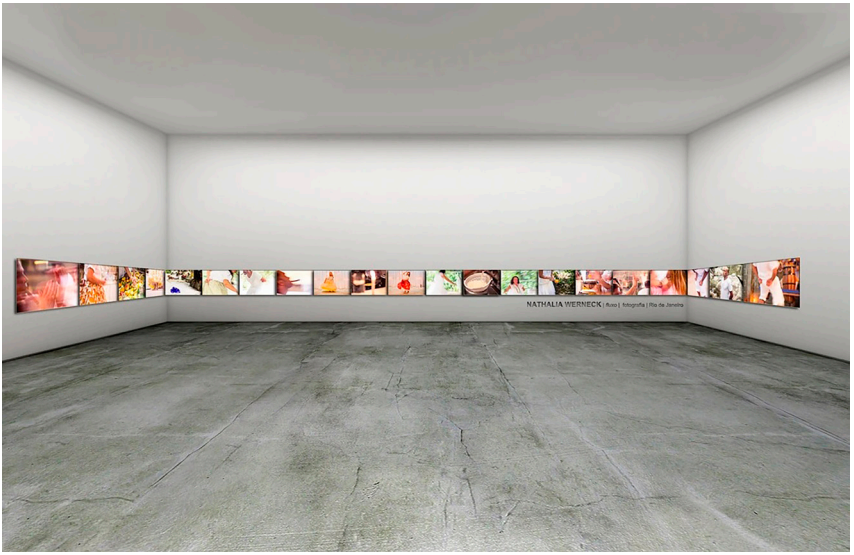
1- Ver em https://www.eixoarte.com/19-coletiva-2018

Imagem 05 - Coletiva Eixo Arte 2018.

Fonte: https://www.eixoarte.com/exposicoesvirtuais.

Podemos dizer que o estático da fotografia, com a exposição Eixo Arte 2018, é deslocado, reconfigurado? Dubois traz o conceito de desterritorialização e reterritorialização, de Deleuze e Guattari, para pensar na porosidade dos meios, em como redefinir sua potência operatória e seus próprios parâmetros estéticos. O paralelo com o desejo em Deleuze e Guattari (conceito de origem psicanalítica), se apresenta como uma força em movimento que não se fixa. Dessa forma, é possível pensar que as fotografias do Terreiro na exposição virtual ganharam movimento e os parâmetros estéticos são descontextualizados de suas supostas categorias orgânicas para funcionar de forma mais livre. A pretensa identidade de fotografia versus cinema é questionada, a imagem fotográfica é exibida em movimento, gerando outra experiência para o observador. Da mesma forma, também podemos questionar a presença ou não do meio, seria ele algo perceptível ao espectador? A projeção de uma fotografia faria pensar nas dimensões da imagem fotográfica enquanto narrativa visual pré-estabelecida numa sala virtual em 3D (Ver Imagem 06)? Ou a re-presentação em um novo meio midiático nos deslocaria para novas formas de experiências que impregnam outras narrativas visuais?

Imagem 06 - Coletiva Eixo Arte 2018 - Série Fluxo, de Nathalia Werneck.



Fonte: https://www.eixoarte.com/exposicoesvirtuais.

Ser espectador em uma exposição virtual numa sala 3D, de fotografias como códigos binários, é estar em contato direto com o pré e o pós, que nos põe em diálogo com a migração dos dispositivos: o dispositivo da fotografia e da fotografia digital com o dispositivo de projeção e técnicas de animação/profundidade propiciadas pelo computador ao transformar uma sala de exposição em 3D, que por sua vez nos permite refletir sobre a experiência do observador imerso em nesse lugar, escura, diante de apenas um ponto de luz - o do projetor. No pós, a experiência também é levada em consideração como parte do processo, pois é a partir dela que os parâmetros estéticos são reconfigurados e novas práticas midiáticas são realocadas.

Considerações Finais

O fato de que o trabalho fotográfico documental do Terreiro Pai João da Bahia não tenha priorizado o pós dentro do seu percurso produtivo, como uma parte do planejamento, não necessariamente cronológico do trabalho, corrobora com a ideia de que há uma "dimensão histórica", como discutida por Dubois (2019). Como destacamos no texto, além da "dimensão histórica", o pós na fotografia do Terreiro também apresenta uma dimensão ideológica e ainda faz parte de um processo de hibridização midiática inerente ao nosso tempo. Para Dubois, "o que define, do ponto de vista histórico, a lógica temporal das práticas da pós-fotografia não é o fato de virem 'após', mas o que escapa justamente da cronologia evolucionista" (p.21). Dubois afirma que as práticas

da pós-fotografia "'brincam' com a história, sem se conceber como progressão, como um avanço finalizante (o progresso técnico)" (p.21-22). É uma historicidade de tipo anacrônica, construída, como explica Dubois, "sobre as circunvoluções, a disseminação e as trajetórias transversais. Uma historicidade na qual a questão da sobrevivência das formas e do retorno das configurações de outros tempos é pensada e mesmo indispensável" (p.22). Durante o processo analítico deste estudo, por vezes se ouviu de Werneck, um dos pesquisadores: "tenho vontade de realizar um novo pós nessas imagens. Eu sinto essa necessidade". A questão da historicidade do pós é sobre essa "história ferida, que por vezes se olha, observa e recicla, uma história em ziguezague e de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado" (Dubois, 2019, p.22).

O pós na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia, além das três dimensões: histórica, ideológica e midiática, possui uma dimensão afetiva, principalmente porque estamos também estamos falando da importância da vivência "afetada e contaminada" no terreiro para a produção das fotografias. O pós, nesse sentido, pode ser visto como uma forma de revisitar e intensificar as experiências e afetos vivenciados durante o trabalho de campo. A manipulação das cores, luzes e sombras nas imagens pode evocar e amplificar as emoções e sensações experimentadas no terreiro, criando uma conexão mais profunda entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador.

Além disso, o pós também pode ser entendido como uma forma de preservação da memória e da ancestralidade. Ao editar as imagens, o fotógrafo pode destacar elementos que considera importantes para a narrativa do terreiro, como os objetos rituais, as vestimentas e os gestos dos médiuns. Essa manipulação intencional das imagens contribui para a construção de uma memória visual do terreiro, que pode ser compartilhada e transmitida para as futuras gerações.

O trabalho realizado destaca a importância da dimensão ética no uso do pós-fotografia em contextos religiosos e culturais. A manipulação de imagens que retratam práticas e crenças de um grupo social exige sensibilidade e respeito para evitar a deturpação de seus significados e a apropriação indevida de sua cultura. O diálogo e a colaboração com os membros do terreiro são fundamentais para garantir que o pós-fotografia seja utilizado de forma ética e responsável, valorizando a cultura e a identidade do grupo representado.

É importante destacar, ainda, o potencial do pós-fotografia como ferramenta de empoderamento e de valorização da cultura afro-brasileira. Ao utilizar o pós para destacar elementos simbólicos e estéticos das imagens, também contribuímos para a desconstrução de estereótipos e preconceitos relacionados às religiões de matriz africana, promovendo uma representação mais autêntica e positiva dessa cultura.

O uso de novas tecnologias, como a inteligência artificial e a realidade virtual, pode abrir novas possibilidades para a manipulação e a exibição de imagens, criando experiências imersivas

e interativas que aprofundem o diálogo entre o público e a cultura do terreiro. A pesquisa e a experimentação contínuas com o pós-fotografia podem contribuir para a valorização e a preservação da cultura afro-brasileira, fortalecendo sua identidade e promovendo sua diversidade.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

DIAS, António Pedro. *A cor na fotografia:* reflexão sobre a evolução histórica e ensaio prático. 2011. 149 f. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) - Instituto de Arte, Design e Empresa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011.

DUBOIS, P. Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do "pós". In: *Pós-fotografia, pós-cinema:* novas configurações das imagens. FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

_____. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus, 1994.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Cadernos de Campo, 13(13), 155-161, 2005. Disponível em:<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>. Acesso em: 10 dezembro 2022, 09:17:25.

FERREIRA, A. C.; RODRIGUES-JÚNIOR, A. S.; SILVA, S. F. da. *A comida sagrada na morada dos orixás*. Revista Calundu –Vol.6, N.1, Jan-Jun 2022.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

JÚNIOR, A. B. T*eologia de Umbanda e suas Dimensões*. São Paulo:Anúbis, 2017.

SAMPAIO, R. C.; LYCARIÃO, D. *Análise de Conteúdo Categorial*: manual de aplicação. Coleção Metodologias de Pesquisa. Brasília: Enap, 2021.

SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SODRÉ, Muniz. *A cidade como terreiro:* a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro:Mauad X, 2019.

WERNECK, N. M. *O Amor por base, a caridade como princípio e a fé por fim*: a fotografia documental do Terreiro Pai João da Bahia. Monografia - Departamento de História e Teoria da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.58. 2019.

WERNECK, N. M.; COSTA, A. C. D.; QUARESMA, F. A Fotografia Documental de Movimentos Fluidos. In: *Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Belém - PA – 2 a 7/09/2019. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1415-1.pdf.

WERNECK, N. M.; QUARESMA, F. Fotografia, Terreiro, Ritos e Afetos: Afetações Flutuantes na Vivência Contaminada no Terreiro Pai João da Bahia. In: *Anais do 26º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste* – Niterói/RJ – 01 a 03/06/2023.

_____. No Registro da Gira e do Transe, o Corpo que reivindica o espaço é o dispositivo ou o observador? In: *Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – UFPB – 5 a 9/9/2022. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0718202223203362d614f18b1c0.

_____. Entre a Gira e o Transe, que Corpo Reivindica o Espaço? A Linha Tênue que Separa as Fotografias Documental, Artística e Publicitária. In: *Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, Vitória, ES, 3 a 5/06/2019.

Sobre os autores

Adriane Nascimento Celestino Sardinha

Mestranda em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, Especialista em Direito Civil e Processo Civil pela UNIMAIS (2023) e em Ensino e Tecnologias Educacionais pelo IFMG (2023). Graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2022).

Alícia Teodoro da Silva

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens no CEFET-MG (Linha IV - Edição, Linguagem e Tecnologia), desenvolve pesquisa sobre a relação dialógica entre narrativa visual e narrativa verbal. Possui bacharelado em Letras - Tecnologias da Edição pela mesma instituição. É integrante do grupo Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes - EPEJA, e também faz parte do Educativo da LED, editora-laboratório do curso de Letras do CEFET-MG.

Carolina Araujo Forléo

Pesquisadora doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com bolsa de financiamento concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisa as experiências com fotolivros em um momento marcado pela difusão de imagens em telas e mídias sociais. É integrante do Grupo de Pesquisa Políticas da Imagem, na ECA/USP. Possui Master Diploma in Arts Management pelo Istituto Europeu di Design (IED), na Itália, mestrado em Administração no Programa de Pós-Graduação em Administração (PPGA), da Escola de Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (EA-UFRGS), com bolsa CAPES, e bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), Campus Porto Alegre. Em paralelo à trajetória acadêmica, realiza um trabalho autoral a partir de fotografias de arquivo familiar e reflete sobre temáticas relacionadas a memória, amor, luto, identidade e ancestralidade.

Carolina de Vasconcelos Silva

Mestra em Estudos de Linguagens - Literatura, Cultura e Tecnologia - pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Bacharela em Letras Tecnologias da Edição no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Bacharela em Direito pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Desenvolve pesquisa sobre literatura afro-brasileira, racismo, memória, edição e outros temas convergentes.

Caroline Gonzaga Leite

Graduanda em Publicidade e Propaganda, apaixonada pela arte da escrita e pela fotografia analógica. Com uma bagagem diversificada, meu amor pela criação de conteúdo se reflete não apenas em minha formação acadêmica, mas também em minha experiência como escritora de crônicas. Fascinada pela capacidade da fotografia de capturar momentos e emoções, encontrei na fotografia analógica um hobby que alimenta minha criatividade e minha conexão com o mundo ao meu redor. Escrever sobre experiências fotográficas é uma forma de unir minha paixão pela linguagem escrita com meu interesse pela arte visual, explorando as nuances sensoriais que permeiam cada imagem capturada.

Eduardo Queiroga

Fotógrafo e educador. Autor dos livros “Cordão” e “Coletivos fotográficos contemporâneos”. Professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. É coordenador do projeto de extensão Bordas da Imagem, com foco em autoria e processos criativos na fotografia. Tem mestrado e doutorado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), com período sanduíche na Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, ES). Foi co-fundador, coordenador e educador do Projeto Fotolibras. É um dos idealizadores do Pequeno Encontro da Fotografia. Co-idealizador da Escola Livre de Imagem. Fotografa parteiras tradicionais desde 2008, integrando ações do Museu da Parteira em quatro estados brasileiros.

Fabrício José Nascimento da Silveira

Doutor e mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado em Biblioteconomia pela Escola de Ciência da Informação (ECI) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Departamento de Teoria e Gestão da Informação (DTGI) da Escola de Ciência da Informação (ECI) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), lecionando para o curso de graduação em Biblioteconomia e no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI). Temáticas privilegiadas de pesquisa: bibliotecas públicas: história, especificidades e funções sociais; biblioteca pública e públicos subalternizados; representações sociais, memória e identidade; lutas políticas por memória e os paradoxos do esquecimento; história do livro e das bibliotecas; e, informação e questões de gênero.

Flaviano Quaresma

Jornalista, fotógrafo, doutor em Saúde Coletiva, pelo Instituto de Medicina Social da UERJ. Possui Mestrado em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pelo POSMEX, da UFRPE, e graduação em Jornalismo pela UEPB. Seus estudos estão concentrados na área de Comunicação, com ênfase em Fotografia Publicitária, Fotojornalismo, Fotografia Documental, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação e cultura, tecnologias de imagem, poéticas enunciativas, imagem publicitária complexa, dialogismos imagéticos e imagens líquidas. É professor de Fotografia, Fotografia Publicitária e Fotojornalismo no Centro Universitário Carioca (Unicarioca). É professor na Universidade Católica de Petrópolis (UCP). É professor de Fotografia Publicitária da UniLaSalle RJ. É autor do livro Representações Líquidas, publicado pela Editora Appris em 2017.

José Afonso Júnior

É professor Associado IV - DCOM-PPGCOM - UFPE. Possui Pós-doutorado na Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha (2010-2011); Doutorado (2006) e Mestrado (2000) em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia; Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1992). Atualmente é professor (associado IV) da Universidade Federal de Pernambuco, do quadro docente do Departamento de Comunicação (DCOM) e do Programa em pós-graduação em Comunicação(PPGCOM). Atua na área de pesquisa e ensino de Comunicação, com ênfase nas relações entre a Fotografia e Sociedade, Cultura visual, Imagem memória e invisibilidade social. É vinculado ao PPGCOM - UFPE, inserido na linha 1 - Estética e Culturas da Imagem e do Som, onde conduz seminários de pós-graduação, orienta teses, dissertações e iniciações científicas. É membro da Sociedade Brasileira de Pesquisadores de Jornalismo SBPJOR e da Sociedade Interdisciplinar de Estudos da Comunicação - INTERCOM. Nesta, é o atual coordenador (2020-2024) do Grupo de Pesquisa em Fotografia.

Júlio Cézar de Oliveira Sardinha

Mestrando em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, Especialista em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica pelo CEFET-MG (2023) e em Ensino e Tecnologias Educacionais pelo IFMG (2023). Graduado em Marketing pela Universidade Estácio de Sá (2018). Atualmente é coordenador de design e comunicação audiovisual do CEFET-MG. Atua na Secretaria de Comunicação Social do CEFET-MG com produção e edição fotográfica e cinematográfica.

Lúcia de Fátima Corrêa

Mestra em Estudos da Linguagem pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG), em 2024, na área de edição. Também licenciada em Letras (2017) e advogada . Estuda literatura andina com ênfase em tradução, cinema e é realizadora na área do audiovisual. Possui experiência profissional em comunicação para a área pública.

Nathalia Werneck

Mestra em Comunicação e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), Licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário ETEP, Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e com Tecnólogo em Fotografia pela Escola de Comunicação e Design Digital do Instituto Infnet (ECDD/INFNET). Tem como interesse de pesquisa comunicação, poéticas enunciativas, fotografia documental, arte contemporânea e arte decolonial, umbanda, religião e antropologia. Atua como técnica de estúdio multimídia da UniLaSalle RJ.

Paulo Bernardo Ferreira Vaz

Pós-Doutor pela Universidade do Minho, Doutor em Comunicação e Educação e Mestre em Editoração pela Université de Paris XIII (Paris-Nord), graduado em Comunicação/Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), até se aposentar. Lecionou no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade FUMEC. Foi Professor Visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e é Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Antes de ingressar na UFMG trabalhou na área editorial com design gráfico e ilustração de livros infantis e didáticos. Desenvolve e orienta pesquisas sobre fotojornalismo, design gráfico, tipografia e publicidade na mídia impressa. Na UFMG integra o "Ex-press" – Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais. Na UFOP integra os grupos "Giro" – Grupo de Pesquisa em Mídia e Interação Social, e "Poéticas do Olhar - Grupo de Pesquisa em Fotografia e Cultura Visual".

Rogério Porto Ribeiro

Graduado em Letras (bacharelado) pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (2019). Mestre em Estudos de Linguagens, Tecnologias e Processos pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Doutorando em Estudos de Linguagem desde 2024, atuando principalmente nos seguintes temas: quadrinhos, autopublicação, RPG e mercado independente. Integrante, desde 2021, do grupo de pesquisa LLEME (Leitura Literária, Edição, Mediação e Ensino) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, integrando a célula de estudos de histórias em quadrinhos. Amo trabalhar com texto, seja escrito ou verbal. Atuo tanto como redator, quanto como tradutor (pt-br - eng) e revisor de texto.

Wagner Souza e Silva

Professor livre-docente da Universidade de São Paulo, junto ao Departamento de Jornalismo e Editoração e ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, ambos da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Como pesquisador, tem interesse na produção e circulação das imagens técnicas e seus impactos na construção da informação e conhecimento. Desenvolve projetos de pesquisa voltados especialmente para as relações entre fotografia documental, fotojornalismo e cultura digital. Como fotógrafo documentarista, atuou junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), entre os anos de 1997 e 2008, e atualmente tem colaborado com projetos de extensão voltados para a divulgação científica. É autor de "Foto 0/Foto 1" (Edusp, 2016) e "Tecnoimagética: vida esparramada em superfícies" (ECA/USP, 2021).

Organizadores

Eliziane Cristina da Silva de Oliveira

Jornalista, com vivência de mais de dez anos em assessorias de imprensa de empresas e órgãos públicos, e fotógrafa com experiência de mais de dez anos em coberturas de esportes e eventos. Doutora e Mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Pesquisadora das áreas da fotografia, da narrativa visual e da edição imagética. Pesquisadora integrante do Grupo de Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes - EPEJA. Leciona as disciplinas Introdução à Redação Publicitária, Retratos Poéticos, Edição e Curadoria em Fotografia, Construção de narrativas fotográficas, e Novas configurações das imagens no contexto digital. Mãe da Ana Carolina e da Maria Paula.

Wagner Moreira

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUCMINAS. É professor do CEFET-MG, onde atua como membro permanente do Posling, filiado às Linhas de Pesquisas Edição, Linguagem e Tecnologia; e Literatura, Cultura e Tecnologia. Também atua como professor no Curso de Letras, com ênfase em Tecnologias de Edição; e no Ensino Técnico-Integrado. Coordenador do Grupo de Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes - EPEJA. Têm vários livros de poesia publicados, dentre eles, solos (Editora Scriptum, 2015), rumor de pétala (Edições Alma de Gato, 2017), terralegria (Impressões de Minas, 2020), samba (Edição autoral, 2023), voltas (Edição autoral, 2023), A solidão nas mãos (Poesia Orbital, 2024 – em conjunto com Rogério Barbosa de As pequenas coisas) e cantolhar (Inmensa Editorial – Coleção Infame Ruído, 2024).

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG

Diretora-Geral
Carla Simone Chamon

Vice-Diretor
Conrado de Souza Rodrigues

Chefe de Gabinete
Danielle Marra de Freitas Silva Azevedo

Diretora de Educação Profissional e Tecnológica
Lilian Aparecida Arão

Diretor de Graduação
Moacir Felizardo de França Filho

Diretora de Pesquisa e Pós-Graduação
Laíse Ferraz Correia

Diretor de Planejamento e Gestão
Flávio Luis Cardeal Pádua

Diretor de Extensão e Desenvolvimento Comunitário
Patterson Patrício de Souza

Diretora de Governança e Desenvolvimento Institucional
Carolina Riente de Andrade

Diretor de Tecnologia da Informação
Sandro Renato Dias

Diretor de Desenvolvimento Estudantil
Leandro Braga de Andrade

DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA

Chefe
Renato Caixeta da Silva

Chefe-Adjunta
Natália Moreira Tosatti

BACHARELADO EM LETRAS - TECNOLOGIAS DE EDIÇÃO

Coordenador
Luiz Antônio Ribeiro

Coordenador Adjunto
Guilherme Lentz da Silveira Monteiro

led

Coordenadora
Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

Vice-coordenadora
Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro

Comissão Editorial
Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro
Profa. Dra. Elaine Amélia Martins
Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.
Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira
Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa
Prof. Dr. Wagner Moreira

Conselho Editorial
Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)
Profa. Dra. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)
Profa. Dra. Daniela Szpilbarg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)
Profa. Dra. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)
Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)
Profa. Dra. Marília de Araújo Barcellos (UFSM, Brasil)
Prof. Dr. Mário Alex Rosa (UNI-BH, Brasil)
Prof. Dr. Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (CEFET-MG, Brasil)

Projeto:
A exeperiência visual: fabulações

Professor Coordenador:
Prof. Dr. Wagner Moreira

LED é a editora-laboratório do Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição do CEFET-MG. Tem por objetivo proporcionar ao corpo discente um espaço permanente de reflexão e experiência para a prática profissional em edição de diversos materiais. Tem como princípios fundadores: a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; a integração entre formação teórica e formação prática; e a valorização do aprendizado horizontal e autônomo.

https://www.led.cefetmg.br/

Professor Coordenador:
Prof. Dr. Wagner Moreira

Membros:
Alícia Teodoro
Bruna Fortunata
Bruno Moita
Carolina Cassese
Diogo Rufatto
Eliziane Cristina
Gabriela Tomintes
Ingrid Vasconcelos
Isabelly Freitas
João Paulo Rodrigues
Lucas Tadeu Aguiar
Malu Mayer
Sabrina Gomes
Sarai Calixtro
Tiago Cabral
Yasmine Evaristo

O EPEJA – Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes é um grupo que se interessa em investigar as poéticas contemporâneas; os processos de edição; os jogos – com destaque para os digitais; e as artes – principalmente aquelas ligadas ao audiovisual e à fotografia; em suas respectivas expressões impressas e digitais. Deve-se destacar que as reflexões partem do pressuposto de uma visada editorial, plástica, poética e tecnológica dos objetos estudados com o fim de se pensar e de se compreender o acontecimento contemporâneo que dão a ver, bem como as relações que estabelecem a partir de seus processos criativos.

https://sites.google.com/view/epeja/p%C3%A1gina-inicial

CRÉDITOS

Edição e Organização:
Eliziane Cristina
Wagner Moreira

Projeto Editorial:
Eliziane Cristina
Lucas Tadeu Aguiar
Wagner Moreira

Capa, Projeto Gráfico e Diagramação:
Lucas Tadeu Aguiar

Revisão do Projeto Gráfico e da Diagramação:
Eliziane Cristina
Wagner Moreira

Revisão Textual:
Sabrina Gomes

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG

Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça
Campus I;
Led, sala 242.
Belo Horizonte, MG, Brasil.
CEP: 30.421-169
Telefone: +55 (31) 3319-7140

E96

A experiência visual [recurso eletrônico]: fabulações. Eliziane Cristina e Wagner Moreira (organização) et.al. . Belo Horizonte: LED, 2025.

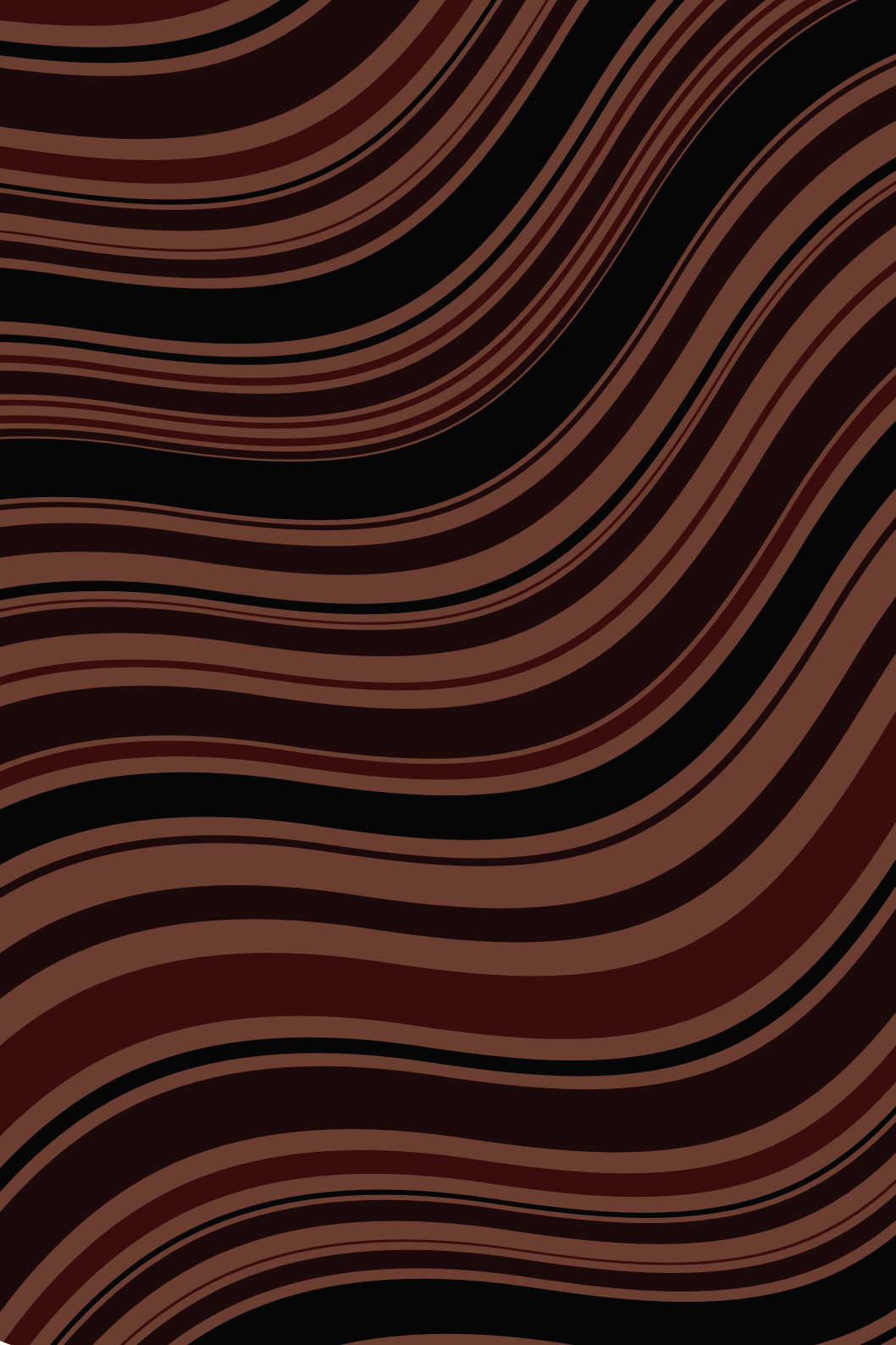
162 p.

ISBN: 978-65-87948-61-4

1. Editoração. 2. Arte e Fotografia I. Título.

CDD: 070.7

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária
Bibliotecário: Wagner Moreira de Souza – CRB/6-2623

PRODUÇÃO:

Este livro foi composto em Catamaran, Gill Sans e Akzidenz Grotesk.
Publicado no inverno de 2025.