

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

50mm 1:1.4

ARCATRIP

discursos serográficos

V. 18 | n. 31 | 2021
ISSN 1984-7939

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

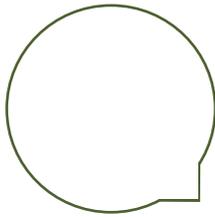
discursos fotográficos



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA



PPGCom
Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Comunicação UEL



Expediente

Revista do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina

Editor | André Azevedo da Fonseca

Editores Adjuntos | Francisco-José García-Ramos e Rosane Fonseca de Freitas Martins

Revisão | Os próprios autores

Revisão de Língua Estrangeira e Abstracts | Rosana Vivian Schulze

Normatização | Laudicena de Fátima Ribeiro - CRB 9/1008

Administração, editoração e distribuição | Mestrado em Comunicação da UEL
Campus Universitário - Caixa Postal 10.011 | Fone 43 3371-4744 | e-mail: mestrado.com@uel.br

Indexadores da Revista

Latindex (México)
Sumários de Revistas Brasileiras (Brasil)
Ulrich's Periodicals Directory (Estados Unidos)
BASE (Alemanha)
JournalSeek (Estados Unidos)
Scopus (Holanda)
Directory of Open Access Journals - DOAJ (Suécia)
EBSCO (Estados Unidos)

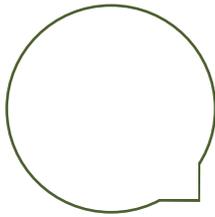
Catálogo na publicação
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina.
Mestrado em Comunicação – Londrina-PR, v. 18, n. 31, jul./dez. (2021-)

Semestral
ISSN 1984-7939

1. Fotografia - Periódicos. 2. Comunicação visual - Imagem - Periódicos.
I. Universidade Estadual de Londrina. Mestrado em Comunicação.

CDU: 77(05)



Universidade Estadual de Londrina

Reitor: Sérgio Carlos de Carvalho

Vice-Reitor: Décio Sabbatini Barbosa

Centro de Educação Comunicação e Artes

Diretor: Gilmar Aparecido Altran

Comissão Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UEL

Rozinaldo Antonio Miani

Rodolfo Rorato Londero

André Azevedo da Fonseca

Rosane Fonseca de Freitas Martins

Comissão Editorial

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein (betoklein@yahoo.com.br)

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca (azevedodafonseca@gmail.com)

Profa. Dra. Florentina das Neves Souza

Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf (marciabuzalaf@gmail.com)

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (contani@sercomtel.com.br)

Prof. Dr. Paulo César Boni (pcboni@sercomtel.com.br)

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero (rodolfolondero@bol.com.br)

Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins (rosane@uel.br)

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (mianirozinaldo@gmail.com)

Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio (silviodemétrio@uel.br)

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Boris Kossoy | Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca | Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa | Universidade Fernando Pessoa - Porto

Profa. Dra. Lúcia Rottava | Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna | Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Profa. Dra. Margarita Ledo Andión | Universidade de Santiago de Compostella - Espanha

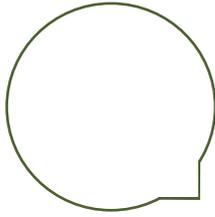
Profa. Dra. Maria José Baldessar | Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran) | Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini | Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profa. Dra. Simonetta Persichetti | Faculdade Cásper Líbero - Facasper

Profa. Dra. Sandra Fischer | Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

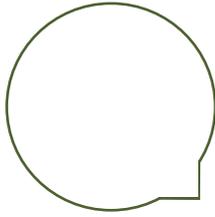


Editores de Seção

Dra. Thaise Luciane Nardim, Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil
Dr. Marcos S Sorrilha Pinheiro, Faculdade de Ciências Sociais (Unesp/Franca), Brasil
Dra. Monica Panis Kaseker, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Eduardo Yuji Yamamoto, Universidade Estadual do Centro Oeste (UNOESTE)/
Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Thiago Henrique Ramari, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Brasil
Dr. Emerson dos Santos Dias, Universidade Estadual de Londrina (UEL)/
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dra. Cláudia Malheiros Munhoz, Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Avaliadores desta edição

Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Dra. Ana Taís Martins
Dra. Ana Vicens Poveda
Dr. André Azevedo da Fonseca
Dra. Ângela Salgueiro Marques
Dra. Ângela Salgueiro Marques
Dr. Ayoub Hanna Ayoub
Dra. Barbara Fraticelli
Dr. Eduardo Yamamoto
Dr. Fábio Alves Silveira
Dr. Francisco A. Zurian Hernández
Dr. Gutemberg Medeiros
Dra. Ivana Palibrk
Dra. Márcia Neme Buzalaf
Dr. Miguel Luiz Contani
Dra. Monica Panis Kaseker
Dra. Myrian Del Vecchio
Dr. Paulo Boni
Dr. Rodolfo Rorato Londero
Dra. Valquíria Passos Kneipp



Sumário

Editorial

- Imaginários e representações da fotografia:
a ética e a estética na pesquisa interdisciplinar.....7
André Azevedo da Fonseca

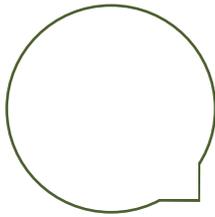
Artigos

- O milho na Amazônia peruana: entre o sagrado e o
fotoperalismo ambiental.....11
*The corn in the peruvian amazon: between the sacred and the
environmental photojournalism*
Rayane Lacerda e Ana Taís Martins
- La fotografía en la construcción de una imagen pública:
Xul Solar y sus retratos.....33
*Photography in the construction of a public image:
Xul Solar and his portraits*
Sabrina Soledad Gil
- Desinformação e mitologia política: a presença de mitos
em boatos desmentidos nas eleições brasileiras de 2018.....55
*Disinformation and political mythology: the presence of myths
in rumors disproved in the Brazilian elections of 2018*
Renan Colombo
- Outras faces da banalidade do mal.....79
Other faces of the banality of evil
Muriel Emídio Pessoa Amaral
- Influências das produções televisivas para a experiência turística:
o caso do Carnaval de Torres Vedras, Portugal.....97
*Influences of television productions on the tourist experience:
the case of the Torres Vedras Carnival, Portugal*
Ana Paula dos Santos Carvalho, Jesús Manuel López-Bonilla e
António Sérgio Araújo de Almeida

Entre documento e arte experimental: as fotografias do bumba meu boi de Juçatuba.....	117
<i>Between document and experimental art: photographs of bumba meu boi de juçatuba</i>	
<i>Entre documento y arte experimental: fotografías de bumba meu boi de juçatuba</i>	
Amanda Maurício Pereira Leite e Marcus Elicius dos Santos Garcez	
O livro-reportagem construído com imagens: diálogos com O mez da gripe, de Valêncio Xavier.....	143
<i>The non-fiction books built with images: dialogues with O mez da gripe, by Valêncio Xavier</i>	
Marcos Antônio Zibordi	
Visibilidad de la mujer en el figurinismo del cine español a través de los Premios Goya.....	171
<i>The Visibility of Women in the Costume Design of Spanish Cinema through the Goya Awards</i>	
Matías López Iglesias e Sergio Luque Ortiz	

Entrevista

Se está todo mundo andando para um lado, eu quero andar para o outro: entrevista com Rosa Gauditano.....	193
Elaine Schmitt e Marcia Boroski	



Editorial

Imaginários e representações da fotografia: a ética e a estética na pesquisa interdisciplinar

André Azevedo da Fonseca
Editor

A presente edição de Discursos Fotográficos reúne um conjunto de perspectivas para a pesquisa no campo das imagens. Em primeiro lugar, observamos que os estudos de caso publicados na revista ofereceram novos olhares que nos auxiliam na observação de dinâmicas universais. Em: “O milho na Amazônia peruana: entre o sagrado e o fotojornalismo ambiental”, Rayane Lacerda e Ana Taís Martins analisaram fotografias de Robert Frank, produzidas na década de 1940, para compreender os imaginários da fotografia ambiental. Elas observaram que a relação de encantamento entre sujeito e natureza foi um dos elementos importantes do ativismo ambiental presente nas obras. Na sequência, em “La fotografía en la construcción de una imagen pública: Xul Solar y sus retratos”, Sabrina Soledad Gil investigou um aspecto original relacionado à produção fotográfica publicada na imprensa argentina por um dos expoentes das artes plásticas do país no século XX. A pesquisadora obteve acesso a registros inéditos e, assim, pôde observar um conjunto de estratégias empregadas pelo artista para construir sua própria reputação.

Pesquisadores também têm se interessado em compreender as mais diversas manifestações dos mitos na sociedade contemporânea. E nesse contexto, as eleições de 2018 continuam oferecendo oportunidades para

estudos. Em: “Desinformação e mitologia política: a presença de mitos em boatos desmentidos nas eleições brasileiras de 2018”, Renan Colombo efetuou uma análise de conteúdo, a partir da tipologia de mitos políticos, para investigar a presença dessas narrativas na campanha eleitoral de 2018. Os resultados evidenciam a predominância da narrativa da conspiração e do complô na propaganda do candidato Jair Bolsonaro. Ao seu lado, em: “Outras faces da banalidade do mal”, Muriel Emídio Pessoa Amaral parte do debate de Hannah Arendt para analisar a mesma campanha eleitoral. Quando os sujeitos abdicam de sua capacidade de pensar e se tornam alheios à dimensão dos seus comportamentos no cenário político, argumenta Amaral, a banalidade do mal se revela. Deste modo, apesar de apresentar horizontes diferentes, os artigos se complementam.

Aspectos socioculturais da imagem são explorados em duas pesquisas que abordam questões análogas em ambientes distintos. Em: “Influências das produções televisivas para a experiência turística: o caso do Carnaval de Torres Vedras, Portugal”, Ana Paula dos Santos Carvalho, Jesús Manuel López-Bonilla e António Sérgio Araújo de Almeida identificaram um conjunto de fatores que contribuem na promoção turística e na emancipação de uma comunidade. Por sua vez, em: “Entre documento e arte experimental: as fotografias do bumba meu boi de Juçatuba”, Marcus Elicius dos Santos Garcez e Amanda Maurício Pereira Leite analisaram imagens de diferentes estilos que retratam uma das maiores festas populares do Brasil. Além do caráter documental, foram abordados os valores afetivos e artísticos em experimentações fotográficas proporcionadas pela arte contemporânea sobre o tema.

Dois artigos trazem novas reflexões sobre as dimensões estéticas e políticas da produção imagética. Em: “O livro-reportagem construído com imagens: diálogos com O mez da grippe, de Valêncio Xavier”, Marcos Antônio Zibordi, partindo de uma discussão conceitual sobre teoria do jornalismo, propõe a perspectiva do livro-reportagem visual e defende uma autoria jornalística esteticamente inovadora, fundamentada na predominância da imagem. Por sua vez, em: “Visibilidad de la mujer en el figurinismo del cine español a través de los Premios Goya”, Matías López Iglesias e Sergio Luque Ortiz investigaram as representações femininas no design de figurinos no cinema espanhol. Com um estudo que contemplou 132 filmes, eles realizaram um mapeamento criterioso dos modos pelos quais as mulheres obtiveram destaque com o passar do tempo.

Por fim, em um trabalho que reafirma o caráter ético da imagem, em: “Se está todo mundo andando para um lado, eu quero andar para o outro”, Elaine Schmitt e Marcia Boroski entrevistaram a fotojornalista Rosa Gauditano, que dedicou seu trabalho ao registro de movimentos sociais e de pautas relacionadas à violência e à discriminação de diversos grupos sociais. A entrevista se revelou um diálogo histórico sobre o papel político da fotografia.📍

O MILHO NA AMAZÔNIA PERUANA: entre o sagrado e o fotojornalismo ambiental¹

*THE CORN IN THE PERUVIAN AMAZON:
between the sacred and the environmental photojournalism*

Rayane Lacerda² | Ana Taís Martins³

Resumo

Neste artigo, discutimos avanços e tensionamentos teóricos sobre a noção de fotojornalismo ambiental e imaginário a partir do milho. Estudamos fotografias de Robert Frank feitas na Amazônia peruana na década de 1940, utilizando a leitura simbólica, construção teórico-metodológica proposta por Ana Taís Martins alinhada aos postulados da Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand que considera a experiência imersiva do pesquisador no material de estudo como base, posteriormente complementada pelo cruzamento com dados contextuais extraídos da observação e/ou de documentos. Concluímos que o encantamento entre sujeito e natureza é constituinte de uma possível transformação de consciência e instauração do ativismo, de modo que a luta política seria mais eficaz se travada levando em conta a vivência simbólica.

Palavras-chave: Fotojornalismo ambiental. Amazônia peruana. Imagem. Imaginário.

Abstract

In this article, we debate advances and theoretical tensions on the notion of environmental and imaginary photojournalism based on corn. We studied photographs by Robert Frank taken in the Peruvian Amazon in the 1940s, using symbolic reading, a theoretical-methodological construction proposed by Ana Taís

1. Trabalho realizado com apoio CAPES – Código de Financiamento 001.

2. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário. E-mail: raylavisi@gmail.com.

3. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III. Líder do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário. E-mail: anataismartins@icloud.com.

Martins aligned with the postulates of Gilbert Durand's General Theory of the Imaginary, which considers the researcher's immersive experience in the study material as a basis later complemented by cross-referencing with contextual data extracted from observation and/or documents. We conclude that the enchantment between subject and nature constitutes a possible transformation of consciousness and the establishment of activism, so that the political struggle would be more effective if carried out considering the symbolic experience.

Keywords: Participation. Herculano Neighbourhood. Photo-elicitation. Participatory video.

Introdução

Existem hoje três países que disputam a origem do cultivo do milho (em espanhol, maiz). México, Guatemala e Peru têm estudos que indicam o surgimento das primitivas espécies de milho selvagem há mais de 10 mil anos, de forma geral. Há uma tendência ao consenso de que início de seu cultivo deu-se no México, mas, ainda assim, a questão se mostra aberta no debate científico (PIPERNO; FLANNERY, 2001). Se essa querela persiste, por outro lado há consenso sobre o inegável papel religioso e político do milho nas sociedades arcaicas, independentemente da época e do lugar em que é possível perceber as primeiras atividades agrícolas, já que ele se expandiu e chegou às demais regiões da América. O maiz tem presença nas mitologias das populações da antiguidade do continente. Em ambientes diversos cultural e biologicamente, as espécies se proliferaram, participando do desenvolvimento da agricultura.

A imagem mítica do milho era de sustentáculo do mundo. Estava, por exemplo, com os maias, na península de Yucatã (REGERT et al., 2016), com os astecas na cidade de Tenochtitlán (LINARES, 2016) e com os antiquíssimos Chavin, no norte do atual Peru (PEDRI, 2006). Escavações arqueológicas na zona litoral do Peru indicam a presença do milho na época arcaica (HAAS et al., 2013), tempo em que esse cereal não servia apenas de ingrediente culinário, mas apresentava significações sagradas enquanto um elemento de contato com o divino. Isso começa a mudar em 1492, com a chegada de Cristóvão Colombo à América, no que se tornaria um genocídio. A colonização espanhola, por volta de 1532, cooperou para o

distanciamento da experiência sagrada e para a destruição das populações originárias do continente. Hoje, as plantações de milho para a agroindústria devastam a região amazônica peruana. Miséria e da pobreza participam de um cenário onde a população rural é criminalizada socialmente por ser indígena e não possuir conhecimento técnico do agronegócio baseado em insumos químicos. Nos dias atuais, a República do Peru, país da América do Sul, destrói a floresta e abre espaço para a monocultura do milho (PALOMO, 2019), cereal que se torna alimento para as aves as quais, por sua vez, alimentam a população. Antes um elemento sagrado, agora o milho sugere um desencadeamento de ações que afetam negativamente o meio ambiente.

O Peru é considerado ainda um país em desenvolvimento. Sua economia é baseada na atuação do setor mineral e da agricultura, ao mesmo tempo em que há uma grande resistência campesina à exploração dos bens naturais, levando em conta os impactos socioambientais e os conflitos trabalhistas e territoriais já registrados, inclusive com indígenas (SILVA, 2010). Em sua delimitação territorial, o Peru é reconhecido por compreender espaços naturais amplamente importantes, delimitando parte da floresta Amazônica e outros ambientes como, por exemplo, Cânion de Colca, Cordilheira dos Andes e o lago Titicaca.

A Amazônia peruana, de modo específico, é um espaço complexo que traz consigo diversas problemáticas ambientais importantes para o debate sobre como os sujeitos se relacionam com a natureza. Entre os principais aspectos desse contexto está o milho, elemento que se conecta tanto com o cenário sociopolítico quanto com a experiência sagrada. Em San Martín, por exemplo, o milho centraliza as consequências do desmatamento, do aumento da temperatura planetária e da mudança ecossistêmica, ao passo que advém de uma trajetória mítica de construção simbólica dos povos andinos.

Levando em conta a teia de relações complexas que envolve o meio ambiente e o Peru, escolhemos o milho como uma porta de entrada para a discussão proposta nesse texto. Isso porque a produção agrícola desse grão conversa com as problemáticas socioambientais, participando ativamente dos

debates cunhados pelos veículos de comunicação, sugerindo uma abertura coletiva ao tema. Por outro lado, o cultivo do milho enseja uma abertura aos elementos do imaginário, o qual é dinamizado pela comunicação (BARROS, 2016) e funda essas narrativas sobre a natureza.

Tendo o milho como o fio condutor, podemos considerar duas ramificações possíveis. Primeiro, a discussão socioambiental complexa das problemáticas que envolvem a plantação, a produção, a colheita e a comercialização que tornam o milho um produto, uma moeda de troca. Por outro lado, abre uma perspectiva sagrada que pode ser pensada teoricamente pela antropologia do imaginário (DURAND, 1997), introduzindo noções-chave como imagem e símbolo.

Nesse sentido, as fotografias e suas visualidades, uma vez pensadas como portas de entrada ao imaginário, podem ser exemplos que desenham o contato ancestral entre os peruanos e a natureza. Em outras palavras, é possível notar a presença de diferentes sentidos ambientais que têm as suas potências sustentadas pelo suporte fotográfico de cunho jornalístico ambiental⁴. Sob essa perspectiva, realizamos nesse trabalho uma leitura simbólica de fotografias de Robert Frank (2008) feitas na Amazônia peruana na década de 1940, que serão relacionadas ao milho enquanto elemento que tem destaque na trajetória dos peruanos. O corpus⁴ de estudo é composto por quatro imagens escolhidas por meio de uma leitura flutuante, sendo este um primeiro passo para a leitura simbólica (BARROS, 2019). Esse procedimento está em consonância com a antropologia do imaginário de Gilbert Durand, ao valorizar as subjetividades na leitura de fotografias. Assim, foram incluídas no corpus de estudo aquelas imagens que antes de qualquer consideração consciente prenderam nosso olhar, parecendo apresentar sentidos simbólicos iniciais, possíveis de serem desdobrados durante a análise. A primeira intenção é discutir os aspectos que envolvem a cobertura ambiental através do fotojornalismo como um suporte que organiza acontecimentos, poéticas e imagens. Assim, perguntamos: como a cobertura fotojornalística aborda as questões ambientais na Amazônia peruana?

4.No total, foram retidas quatro fotografias, sendo uma inserida na discussão teórica e três no debate dos resultados encontrados

Ao compreender a Amazônia peruana como um espaço em que as problemáticas ambientais se intensificam, buscamos aprofundar a noção de fotojornalismo ambiental (LACERDA; DOMINGUEZ, 2021). Investigamos, através da imagem (simbólica), alternativas possíveis para essa proposta de narrativa jornalística, abrindo um segundo questionamento: como o imaginário atua nesse processo comunicacional e dinamiza imagens sobre a Amazônia peruana? Para tanto, fazemos aproximações com o imaginário antropológico (DURAND, 1997) a fim de traçar essa relação entre o fotojornalismo ambiental e os gestos simbólicos que participam intrinsecamente do vínculo entre os sujeitos e a natureza, tendo como guia o milho que orienta o percurso de trabalho.

O milho como condutor da narrativa fotojornalística

O jornalismo, enquanto prática cotidiana que organiza fatos em acontecimentos, carrega um sentido informacional de cobertura noticiosa capaz de fomentar diferentes temáticas - entre elas, a do meio ambiente. Áreas editoriais como Comportamento, Economia e Política são alguns exemplos de espaços que, arbitrariamente, dedicam uma certa atenção para as questões ambientais. A problemática, nessa via, está presente em duas consequências que se relacionam. Primeiro, isso faz com que o meio ambiente seja colocado em segundo plano e não ocupe uma dimensão transversal na cobertura jornalística. Além disso, ignora-se a singularidade do jornalismo ambiental, ao passo que, em contrapartida, “[...] o jornalismo ambiental extrapola a ideia de ser uma cobertura centrada nos assuntos de meio ambiente” (GIRARDI et al., 2012, p. 137). Em outras palavras, é como se a problemática ambiental emergente orientasse uma necessidade primordial de o meio ambiente e a natureza estarem no centro da narrativa, algo semelhante a uma heurística ambiental em jornalismo.

Nesse sentido, tratando-se do discurso jornalístico apresentado em fotografias, consideramos igualmente relevante a prática desse olhar complexo para as questões ambientais. O fotojornalismo trabalha justamente com a interconexão de olhares, tanto do profissional que está atrás da câmera quanto dos espaços e sujeitos que participam do ato fotográfico. Por outro lado, os múltiplos elementos da natureza e suas relações intrínsecas, uma vez enquadrados em fotografia, podem

carregar essa heurística ambiental através de imagens. Para tanto, nos questionamos sobre essa relação entre o fotojornalismo e o jornalismo ambiental, de modo que buscamos alcançar alguns gestos possíveis que unem ambas as práticas na ideia de um fotojornalismo ambiental e sua sustentabilidade do olhar (LACERDA; DOMINGUEZ, 2021).

A primeira pesquisa realizada sobre o fotojornalismo ambiental, em 2017, nos orientou sobre algumas características específicas, as quais foram responsáveis, ainda, por transformar a nossa própria percepção sobre o campo jornalístico. A sensibilidade da contemplação, necessária para o trabalho com fotografia, é tida como um desses elementos que nos moldaram enquanto pesquisadores. Essa contemplação do meio ambiente pode se dar tanto no meio urbano, como alternativa a um sistema acelerado que não cessa suas atividades, quanto em espaços mais afastados em que a correlação de ecossistemas fica mais evidente. Nessa relação, está a emergência de uma observação atenta que leva ao florescimento da sustentabilidade do olhar.

A partir dessas delimitações iniciais, compreendemos o fotojornalismo ambiental com base num tripé que coloca em relação aspectos fotográficos, artísticos e ambientais. Esse tripé resulta na ideia de que o fenômeno seria “[...] a visão orgânica e artística da existência, apresentada, compartilhada e informada por meio da linguagem visual fotográfica, sendo capaz de mobilizar e transformar o mundo em que se vive” (LACERDA; DOMINGUEZ, 2021, p. 81). Num primeiro momento, para os aspectos fotográficos, atentamos à característica comunicacional que potencialmente o aproxima do olhar sensível dos sujeitos, possivelmente transformando mundos internos e externos que tocam a coletividade. Isso nos conduz ao segundo pilar que diz respeito aos aspectos artísticos, pois é por meio de nuances poéticas inseridas nas narrativas de imagens que se leva em conta o apelo afetivo dinamizado pelas fotografias. E, por último, tratamos dos aspectos ambientais, de modo que a fotografia ambiental se alimenta de um ativismo ecológico (BELMONTE, 2015), considerando que a natureza não se separa do sujeito e, justamente por isso, lutar pela sua preservação é lutar pela vida de todos os seres.

Tendo em vista as problemáticas ambientais que perpassam a produção do milho e a maneira como os peruanos se relacionam com ele, compreendemos que a cobertura fotojornalística pode ser uma chave de leitura para essas questões, uma vez que esse fenômeno é um recorte comunicacional que compartilha acontecimentos e informações.

Palomo (2019) indica que os peruanos sempre estiveram dependentes de pressões globais. Primeiro, a exigência se dava em relação ao café, passando pelo cacau e, agora, alcançando a produção do milho. Nesse sentido, o desmatamento da Amazônia peruana, em cujo contexto se faz o cultivo atual de milho, é um ponto fundamental para compreendermos as questões ambientais envolvidas. Considerando a necessidade de resistência a um sistema de produção arruinado (PALOMO, 2019), os produtores precisam queimar a floresta para abrir espaço para plantar as suas sementes.

Essa busca desenfreada por plantar inúmeros hectares advém, principalmente, de uma demanda global que cobra, dos peruanos, um ritmo acelerado que não condiz com a experiência sagrada entre o sujeito e a terra. Enquanto o tempo da natureza pede que o cultivo seja feito de modo mais desacelerado, respeitando uma exigência cíclica que impacta todas as partes envolvidas no processo, o tempo do capital e do desenvolvimento a todo custo impõe um atropelamento humano no ecossistema original. E os custos, de fato, chegam, pois esse desequilíbrio eleva a temperatura da região, sendo essa uma consequência que resulta na queima das plantações. Com as plantações queimadas e a cobrança de produção ainda batendo na porta, os produtores acabam destruindo a floresta cada vez mais, em busca de um espaço de terra que lhes dê o sustento necessário.

Além disso, os ecossistemas também são afetados pelo tipo de semente plantada. Pela cobrança global que ocasiona a dificuldade de se produzir qualitativamente, os peruanos optam por sementes baratas e com baixo valor de produção, excluindo a diversidade ambiental do aparato de escolhas possíveis. Essa monocultura do pensar (SHIVA, 2003), que resulta na monocultura do

plantio, coopera para que se perca o contato do humano com o solo, com o sagrado e com a sua ancestralidade, aspectos que são carregados pelas sementes mais tradicionais.

Isso nos leva ao elemento social que está imbricado nessa problemática, o qual afeta a vida dos peruanos diretamente. Um exemplo é o valor comercial colocado no milho e o quanto desse valor é repassado para o produtor. Segundo Palomo (2019), o milho é vendido por aproximadamente um real e quarenta centavos, sendo que apenas oitenta centavos são repassados para o agricultor que plantou, cuidou e colheu. A demanda é intensa, o preço é baixo e os custos socioambientais são altos.

Nessa esteira, a cobertura jornalística ainda se mantém centrada em editoriais especializadas e a discussão ambiental somente é abordada quando há um evento incontestável a ser noticiado, como os dados alarmantes do desmatamento ou casos de mortes registrados por conflitos de terra. Em termos teóricos do jornalismo, chamamos esses itens de seleção dos fatos de valores-notícia, isto é, critérios de abordagem factual que orientam quais devem se tornar acontecimentos midiáticos e quais devem ser deixados de lado. Nesse filtro, alguns elementos são desconsiderados e marginalizados na cobertura, como o sentido sagrado da terra para os peruanos. Mesmo que, hoje, os produtores sintam a necessidade de plantar de acordo com a demanda das tecnologias do agronegócio, a prática ancestral de cultivo do milho sempre sugeriu as suas próprias técnicas sustentáveis que, do mesmo modo, apresentavam bons resultados (PALOMO, 2019). Isso porque, sendo o milho um alimento semeado desde os primórdios, ele demarca os primeiros contatos do povo peruano com a terra e traz, sobretudo, um embasamento simbólico e histórico sobre a criminalização contemporânea dos povos.

As técnicas dos povos originários eram baseadas nos conhecimentos sobre o clima da região e suas especificidades, como umidade, posição solar e intensidade do vento. A partir dessas noções, eles construíam terraços que formavam microclimas ideais, além de um sistema de irrigação próprio

(MONTELEONE, 2019). Maquinários, sementes transgênicas e produtos para controle de pragas não eram necessários, já que a relação sagrada entre homem e natureza telúrica formava a base necessária de qualquer prática de cultivo. É dessa relação que eles extraíam os conhecimentos necessários para lidar com imprevistos, cultivando as sementes de acordo com a sazonalidade da natureza.

Essa relação mais próxima tem conexão com a sacralidade da natureza, já que “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 2008, p. 17). No caso dos peruanos, a prática de cultivo do milho se mostra totalmente diferente do mundo profano uma vez que ele ganha certa cosmicidade e se diferencia de um simples elemento a ser plantado e passa a ser, então, um fio que conduz o vínculo entre sujeito e natureza, entre sagrado e profano. Para Eliade (2008), o sagrado e o profano são dois modos de ser e estar no mundo, de maneira que a conexão sacralizada da vida e do ambiente ao redor formam uma construção do imaginário (BARROS, 2019). Nesse sentido, temos a sacralidade do milho, na cultura peruana, como uma entrada ao espaço imaginal, a ser discutido posteriormente.

Para revelar a experiência: o método da leitura simbólica

A partir dos objetivos deste trabalho, os quais consistem em (1) discutir avanços possíveis para a noção do fotojornalismo ambiental e (2) propor uma aproximação aos estudos do imaginário durandianos, pensamos o caráter metodológico em dois momentos principais, atravessados pela leitura simbólica (BARROS, 2019) enquanto escolha teórico-metodológica. Isto é, o método em questão, alinhado aos pressupostos da Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand, compreende tanto o momento de escolha das imagens estudadas quanto o momento de estudo propriamente dito.

A leitura simbólica é realizada com fotografias de Robert Frank, feitas na década de 1940, na Amazônia peruana. Elas fazem parte do livro Peru (2008), publicado pela editora Steidl, e estão disponíveis no site da The National Gallery of⁵

5. Disponível em: https://www.nga.gov/features/slideshows/RobertFrankPeru.html#slide_1. Acesso em: 13 fev. 2022.

Art, dos Estados Unidos. Frank foi um fotógrafo suíço-americano e um dos fundadores da reconhecida Agência Magnum, ao lado de outras figuras importantes como Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Autor de foto-livros famosos, como é o caso de *Americanos* (2008), também publicado pela editora Steidl, ele apresenta um estilo que provoca diferentes olhares ao retratar a complexidade do banal e do cotidiano, inclusive no que tange à relação entre humano e ambiente.

Ao se trabalhar com a Teoria Geral do Imaginário (BARROS, 2008, 2016; DURAND, 1997) a partir da sacralização da natureza, é necessário levar em conta os pressupostos simbólicos que orientam a entrega aos sentidos do material de análise, no caso, as fotografias. Por isso, optamos pela leitura simbólica uma vez que ela nos permite espaço para perceber a emersão de imagens e de símbolos que mostram como a construção sagrada se apresenta. De modo prático, observamos as fotografias disponíveis e separamos as que mais detiveram nosso olhar. No caso, dois elementos principais foram responsáveis por chamar a nossa atenção: primeiro, o elemento humano, isto é, o registro de pessoas que, em alguns momentos, até mesmo olham diretamente para a câmera; segundo, a presença de um elemento natural, como é o caso das fotografias que trazem homens manejando, ao que tudo indica, uma plantação de cana. Notar a presença de ambos aspectos, ou seja, o aspecto humano e natural, forneceram pistas sobre a relação entre humano/natureza, a ser desdobrada em uma leitura mais profunda e simbólica. Chegando à seleção de quatro imagens, efetivamos a análise mais profunda, suspendendo a racionalidade como única via de acesso à fotografia (BARROS, 2019) e nos abrindo para a revelação das narrativas intangíveis do imaginário. Para Barros (2019, p. 140), a leitura simbólica pode ser definida na seguinte maneira:

[...] lançamos ao material de estudo um olhar ao mesmo tempo sintético e imersivo, num estado de receptividade à fotografia examinada, tomando o cuidado de concentrar a atenção visual sobre ela, suspendendo os pensamentos a fim de se deter o fluxo de racionalização a que estamos habituados no trabalho analítico. Note-se que a suspensão dos pensamentos não é a suspensão da atenção; pelo contrário, é a concentração profunda num só ponto com o propósito de afastar todas as outras distrações daquilo que se observa.

Nesse sentido, buscamos a experiência simbólica a partir das fotografias para encontrar as linhas de força do imaginário, o qual, por sua vez, orienta as práticas e os modos de pensar a Amazônia, em especial a peruana, e o papel do milho nas questões ambientais. Optamos, ainda, por orientar a leitura simbólica com indicadores e critérios de análise com a intenção de fazer o acordo entre o intangível, da ordem do imaginário, e as questões do mundo concreto, como as problemáticas do meio ambiente.

Nesse contexto, os indicadores são os elementos que conduzem às questões levantadas e às problemáticas ambientais, como desmatamento, agricultura, diversidade e modificação dos ecossistemas. Já os critérios são as direções do acordo socio-imaginário, como os deslocamentos do fotojornalismo ambiental e o elemento sagrado inserido nesse processo de construção de sentido.

O enredo simbólico no fotojornalismo ambiental

No decorrer do nosso trajeto de pesquisa, passamos a notar diversas transformações que tensionam as concepções iniciais do fotojornalismo ambiental. Isso porque a fotografia, para além de uma linguagem exclusivamente técnica, também é uma maneira de colocar em comum diversos sentidos nascidos de um fio condutor comum aos sujeitos. Esse fio emerge em fotografia ao passo que excede os limites do quadro delimitado pelo registro da câmera.

A fotografia pode ser um meio que provoca no sujeito a experiência simbólica. Por isso, para além de uma cobertura do meio ambiente em si, iconicamente apresentado na fotografia, o ser imaginante é fundamental para a construção dessa relação entre imagem e natureza. Os três pilares indicados anteriormente só existem porque há um atravessamento completo do imaginário e suas narrativas míticas que guiam os sujeitos e as coletividades. Em outras palavras, os três pilares, que antes entendemos como a sustentação da noção do fotojornalismo ambiental, podem ser derrubados de modo que não há mais uma hierarquização, um em cima que é construído por um embaixo. Há, agora, uma teia

de sentidos complexos e interdependentes que são atravessados pelo consciente e inconsciente antropológico (DURAND, 1997) que constituem o imaginário.

Em consonância com Barros (2016), notamos diversas formas distintas de se empregar o termo imaginário, desde uma referência aos conhecimentos que não podem ser objetivamente precisos, passando pela designação de coisas imaginadas em conjunto, alcançando, por fim, um sinônimo de irrealidade ou uma nuance fantasiosa da realidade. Nesse sentido, algumas críticas podem ser corroboradas para tais usos, como, por exemplo, a proposta de que “[...] cada um desses usos desvaloriza o imaginário, seja por rejeitá-lo como parte do real, seja por não estabelecer distinções entre os diversos tipos de imagem e empregar a palavra num sentido tão amplo que acaba não designando nada” (BARROS, 2016, p. 348). Em outras palavras, compreendendo o imaginário a partir da Escola de Grenoble, tendo como figura central o filósofo Gilbert Durand, ele deixa de ser um objeto em si para se tornar uma perspectiva a partir da qual estudamos a Comunicação em particular e as produções humanas em geral. Pensamos ser “[...] possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica” (BARROS, 2016, p. 350). Essas distinções são importantes para dar enfoque a alguns termos específicos dessa compreensão de imaginário que vai além dos usos rotineiros do senso comum. Primeiro, direcionamos a atenção para a noção de imagem e, depois, para a noção de símbolo, ambos caros para a teoria durandiana.

Primeiro, a noção de imagem é especialmente importante, uma vez que ela toma caminhos diferentes quando comparada à técnica, à iconografia ou à representação visual objetiva, de modo que, para a Teoria Geral do Imaginário, imagem não se assemelha ao ícone. Por isso, quando tratamos de “[...] conceitos não tão evidentes como os que repousam em percepções verificáveis, precisamos de imagens [...]” (BARROS, 2008, p. 42). A imagem, não sendo um objeto e, principalmente, um objeto a ser coisificado ou decodificado, torna-se uma possibilidade de entrega ao espaço supra real, compreendido como um campo de atuação do imaginário (BARROS, 2008). Por esse motivo, a tentativa de definir ou

simplesmente de falar sobre a imagem já nos mostra uma dificuldade, pois a imagem, em tais termos, carrega sentidos múltiplos e polivalentes que nos conduzem ao sentir, a entrega e ao simbólico.

Nesse ponto, notamos a necessidade de trazer algumas considerações sobre o símbolo, já que ele é um segundo elemento que constitui o que chamamos de imagem simbólica. Do mesmo modo que a imagem não deve, sob essa perspectiva, ser confundida com ícone, o símbolo não deve ser compreendido como signo, pois levamos em conta o seu caráter motivado (BARROS, 2016). Esse posicionamento apresenta uma ordem não apenas semântica, mas, também e principalmente, heurística nas pesquisas que buscam ter essa teoria específica como perspectiva. Isso ocorre uma vez que “[...] a partir da identificação de imagens simbólicas, ou seja, de imagens que mantenham uma relação de sentido não gratuita com seu significado, serão procuradas as linhas de força equacionadoras do problema de pesquisa” (BARROS, 2016, p. 350-351). Então a imagem, quando simbólica, fica dependente de um aspecto de experiência, de vivência profunda que organiza e equilibra os sentidos humanamente profundos e coletivos, comuns aos sujeitos.

A partir dessa apresentação de noções-chave que nos ajudam a avançar questões específicas do fotojornalismo ambiental, buscamos apontar alguns desses deslocamentos percebidos no trajeto de pesquisa. Primeiro, podemos mencionar a característica que se baseia na noção de transformar mundos internos e externos a partir da fotografia de natureza. Com o atravessamento das profundezas coletivas que advém desde o inconsciente, compreendemos que tal transformação apenas se apresenta conscientemente porque antes foi entrelaçada e carregada de sentido pelo imaginário que, por sua vez, se apresenta em imagens simbólicas. Dito de outra forma, esse olhar teórico, uma vez aliado ao fotojornalismo ambiental, torna possível a disseminação de vivências que tomam os sujeitos e os transformam, pois há um movimento profundo de modificação que orienta, inclusive, o próprio ativismo ecológico que indica a compreensão da preservação da natureza e dos saberes.

Figura 1 - Sem título



Fotografia: Robert Frank

Fonte: Frank (2008, p. 21)

Ao perceber o olhar racional cessar no contato com essa fotografia (figura 1), nos vemos presos na melodia tradicional que sai da flauta que está sendo tocada pelo sujeito. Tocada, inclusive, com tamanha sensibilidade que nos sentimos tranquilos, hipnotizados pela melodia suave e angelical que preenche a vida ao redor. Sem esperar, percebemos que fomos colocados num estado de sono profundo e, por isso, começamos a sonhar. Agora, nosso corpo está presente na imagem e participamos da cena. Nos vemos dançando com outras mulheres em roda, todas de mãos dadas. A fotografia é preta e branca, mas a imagem nos mostra cores fortes e vibrantes presentes nas nossas roupas - amarelo, azul, vermelho e diferentes tons de rosa. No entorno, o campo é composto por um verde que fica cada vez mais forte e é tonalizado a partir do contato com os raios do sol que brilham alto no céu.

A imagem é levemente turva, de fato semelhante à opacidade de um sonho. Sentimos que deixamos a posição de observadores da fotografia para entrar na cena como personagens totalmente entregues. Ao dançar em conjunto com essas mulheres, notamos que estamos todas tranquilas, alegres, com o rosto tomado por um sorriso. O homem, sujeito registrado na fotografia, age como se o seu objetivo tivesse sido concluído: fomos todas hipnotizadas e conduzidas ancestral e à transcendência da música. Todas nós fomos abraçadas pela potência da música.

A descrição da imagem simbólica que nasceu a partir do contato com essa fotografia indica a atuação do imaginário não apenas organizando o real, mas também o motivando (BARROS, 2008), apresentando-se, assim, como um dos caminhos possíveis para avançar as discussões sobre o fotojornalismo ambiental no que se trata de destacar os elementos que envolvem o ato fotográfico e a sua relação com os espaços que ocupa (ambientais, inclusive). Aqui, a fotografia de natureza adere à afetividade como um critério de seleção noticiosa, critério este proposto por Souza e Silva (2017). O autor pensa a prática fotojornalística pelo prisma das dimensões subjetivas e a-rationais, já que “[...] por mais que se busque a objetividade nos fatos representados, os afetos ganham inevitável expressividade” (SOUZA E SILVA, 2018, p. 157). Dessa noção, podemos tirar duas ramificações possíveis, pois (1) a relação de alteridade, nessa esteira, estaria presente direta ou indiretamente no jogo de seleção da notícia, inclusive de seleção das notícias ambientais. A alteridade, conduzida pelo imaginário, é um elemento chave para os processos afetivos, pois ela sugere a presença de comunicações profundas construídas a partir do ato fotográfico como um todo, ao mesmo tempo em que o transcende rumo ao coletivo. Além disso, se pensarmos esse afeto como um ato de se deixar afetar, (2) podemos considerar uma chance de entrega ao simbólico, o qual mencionamos acima. Seria uma espécie de entrega total para a experiência sagrada, justificando a anterioridade da imagem (BARROS, 2016).

Assim, o avanço da noção do fotojornalismo ambiental se faz através do retorno às origens ancestrais e compartilhadas entre os sujeitos. O avanço, nesse caso, não fala sobre seguir em frente, mas sobre dar alguns passos de volta a uma construção ontológica do simbólico que estrutura, ainda, o próprio retorno histórico.

O imaginário que se manifesta em Robert Frank

Continuando a busca pelo acordo entre o fotojornalismo ambiental e o milho enquanto elemento sagrado, as fotografias de Robert Frank (2008) feitas na Amazônia peruana na década de 1940 nos sugerem como o simbólico participa da

cobertura jornalística em relação ao meio ambiente. A intenção é notar as linhas de força do simbólico que emerge em imagens a partir da entrega às fotografias e, assim, compreender a fotografia de natureza sob a revelação do imaginário antropológicamente fundado.

Figura 2 - Sem título



Fotografia: Robert Frank
Fonte: Frank (2008, p. 10).

Figura 2 - Sem título



Fotografia: Robert Frank
Fonte: Frank (2008, p. 10).

Nessas duas fotografias (figuras 2 e 3), vemos um povo que tem um contato profundo com a terra. Sobre a terra vivem e dela retiram o seu alimento. É pra ela, também, que voltam quando precisam de colo. A sua relação com o solo tem por base um aspecto maternal guiado pela Mãe-Terra, como Gaia é comumente chamada. Entretanto, não se trata de uma única faceta de Gaia, aquela que é amável e compreensiva com os seus filhos e filhas ao ponto de abraçá-los e incluí-los em sua completude. Ao contrário, é uma faceta maternal bem específica: a faceta terrestre. É o seu lado mais seguro, que finca as raízes no solo com força e que reage uma vez arrancada do chão.

Nos lembramos de Deméter, a deusa da fertilidade, que nutre relação estreita com essa terra cavernosa, profunda, compacta e forte. Entre os deuses ligados à natureza, Deméter, mãe de Perséfone, é responsável por tornar o solo abençoado para que ele frutifique, cresça e tenha substâncias que façam as plantações brotarem (SANTOS, 2019). A deusa, nesse caso, não é a Terra por

completo, mas um gesto de Gaia. Em outras palavras, Deméter, como filha da Grande-Mãe, não é a natureza como um todo, já que carrega os sentidos de uma potência entre tantas outras - a potência telúrica.

Nas duas fotografias, não é possível ver tecnicamente o solo terroso, mas isso não anula a sua presença simbólica. O trabalho de segurar a plantação em mãos (figura 2), lutando contra o vento forte, mostra uma segurança que vem da firmeza dos pés cravados no chão. O homem, pequeno diante da Grande-Mãe, consegue se manter em pé devido a sua conexão ancestral com a agricultura como atividade que reproduz a ação divina. Isso porque, mesmo que seja possível perceber uma certa dificuldade pelo ar forte que toma conta da cena, não há batalha. Há, na verdade, uma certa segurança que está presente na postura do homem ereto e com os braços segurando firmemente a cana.

Nessa esteira, o mesmo acontece com a outra fotografia (figura 3), em que o sujeito está completamente imerso na plantação. Concentrado e rodeado por esse elemento da natureza que ele mesmo plantou, o homem olha atentamente para o resultado alcançado que foi orientado por Deméter. Esse homem representa o trabalho em seu sentido mais sagrado, pois mantém uma conexão profunda com algo que lhe traz paz, realização e um contato com o cosmos.

Figura 4 - Sem título



Fotografia: Robert Frank
Fonte: Frank (2008, p. 12).

O que faz essa mulher ser sufocada pelas outras pessoas a sua volta e, mesmo assim, não sentir necessidade de lutar contra esse gesto que a abafa e a asfixia? O que a faz renunciar à sua própria liberdade de modo tão tranquilo? Essas dúvidas suscitaram a nossa atenção para essa fotografia (figura 4) ainda na leitura simbólica. As sensações de sufocamento e tranquilidade coexistem numa mesma imagem. Questionamos, assim, se o medo de fato não existe ou ele apenas foi cooptado pela consciência de que nenhuma luta poderia libertá-la. É como se essa mulher tivesse sido derrubada inteiramente pela batalha, considerando que não há mais razão para se armar, pois basta se entregar ao destino que a espera. Mas, e se houver saída? E se um elemento fosse capaz de reiterar a vontade de viver e de lutar pela existência?

Ponderamos sobre a característica de transformação interna e externa que emerge, nesse caso, do acordo entre a movimentação simbólica e o elemento visual da fotografia. Será que tal transformação pode ser a capacidade de tomar a alma e o olhar, fazendo com que um sorriso brote no rosto da mulher e refloresça a sua vivacidade? Poderia, ainda, essa transformação ser um elemento de encanto que se mostra na fotografia de natureza que, por sua vez, dá a ver imagens simbólicas? Se sim, esse fenômeno seria resultado da correlação intrínseca entre sujeito e natureza?

Dito de outra forma, não é a fotografia em si, com seus aspectos técnicos e icônicos que pode ocasionar uma transformação no sujeito, tanto no seu olhar mais político sobre o meio ambiente quanto no seu maravilhamento poético para a natureza. Isso porque é a imagem, dinamizada em fotografia, que aparece e mobiliza os sentidos mais profundos - como, por exemplo, a oportunidade de devolver a vida para essa mulher através dela mesma, pois a fotografia é apenas um pretexto para a imagem. Seria algo semelhante ao encantador de sonhos (figura 1), mas de um jeito que desperta o simbólico no mundo consciente e, assim, amanhece um ativismo profundo e repleto de sentido.

Considerações Finais

Com base na discussão teórica e na leitura simbólica das fotografias de Robert Frank, é possível compreender que, em se tratando das questões ambientais atreladas às fotografias, o sagrado se impõe para subverter as lógicas de destruição e colonização da natureza, bem como para transformar a monocultura do pensar em diversidade de saberes. Uma das formas possíveis para evitar que a monocultura do pensar se transforme numa monocultura do olhar, é prestar atenção nesse acordo entre imaginário e mundo concreto, que atua socialmente, mesmo que não seja algo palpável e objetificável, pois se trata de uma abordagem sensível e profunda.

Além disso, é necessário, principalmente, validar essas relações como formas legítimas de acesso ao conhecimento, de modo que as subjetividades e as sacralidades sejam tidas como fontes sábias – por exemplo, validar o sagrado presente no contato entre os peruanos e o milho, o maiz, abrindo espaço para outras visões além do agronegócio. Sobre a preocupação com as questões ambientais, uma vez tida como característica da fotografia de natureza, pensamos que ela apenas afeta as práticas humanas, como a fotografia e a luta em prol do meio ambiente, porque acontece um acordo entre o subsolo profundo e os indicadores socioambientais percebidos conscientemente. Não há como o fotojornalismo ambiental olhar somente para o ativismo, pois para que seja possível haver de fato uma transformação social, é preciso considerar as bases antropológicas do imaginário que guiam os afetos pelas causas de luta.

A comunicação do fotojornalismo se faz, de modo muito amplo, através de dois vetores: o tema e a linguagem. A linguagem fotográfica de um fotojornalismo que se ofereça mais à experiência simbólica e de um fotojornalismo que se imponha mais como ato político pode ser perfeitamente compartilhada. Tomemos como exemplo apenas um dos elementos da linguagem, o valor tonal. De fato, se uma escala tonal alta, com predominância de cinza claro e branco, pode favorecer a abordagem poética, uma escala tonal baixa, com predominância de sombras densas, pode destacar a gravidade do ponto de vista. No entanto, a experiência

simbólica não será mais intensa ou menos intensa porque a foto que a motiva vem com alto contraste ou baixo contraste, nem em função do basculamento da câmera ou de qualquer outro marcador técnico da linguagem. Por outro lado, os temas eleitos para a abordagem fotográfica podem apresentar substanciais diferenças na mobilização da experiência simbólica, ou seja, na sua potencialidade de perturbar o leitor. Essa perturbação, seja ela no sentido de adesão, de repulsa ou de sintonia, é sempre sinal de uma transformação interior, o mais explícito indicador da presença de uma imagem simbólica.

A destruição da natureza é tema do ativismo ambiental clássico e tem importância inegável na mobilização política, mas esta mobilização pode não acontecer caso não haja uma identificação do sujeito como partícipe da natureza – a agressão à natureza não será sentida como uma agressão à vida humana, à sua própria vida em última análise. Precisamos também de imagens capazes de nos reconectar à nossa natureza perdida, de nos fazer lembrar que somos parte do planeta e que nossa vocação é viver em união com ele e não o dominar.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, Lúcia (org.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016. p. 345-366.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Sob o nome de real**: imaginários no jornalismo e no cotidiano. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

BARROS, Ana Taís Martins. O que é o Sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 131-151, jan./abr. 2019.

BELMONTE, Roberto. **A construção do discurso da economia verde na revista Página 22**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANK, Robert. **Peru**. Gottingen: Steidl, 2008.

GIRARDI, Ilza M. T.; SCHWAAB, Reges; MASSIERER, Carine; LOOSE, Eloisa B. Caminhos e descaminhos do jornalismo ambiental. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campov. 34, n. 1, p. 132-152, 2012.

HAAS, Jonathan; CREAMER, Winifred; HUAMÁN MESÍA, Luis; GOLDSTEIN, David; REINHARD, Karl; VERGEL RODRÍGUEZ, Cindy. Evidence for maize (*Zea mays*) in the Late Archaic (3000-1800 B. C.) in the Norte Chico region of Peru. **PNAS**, Washington, v. 110, n. 13, p. 1945-4949, 2013.
LACERDA, Rayane; DOMINGUEZ, Carlos André. Fotojornalismo ambiental: a sustentabilidade do olhar. **Temática**, João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 66-82, fev. 2021.

LINARES, Federico Navarrete. Entre a cosmopolítica e a cosmo-história: tempos fabricados e deuses xamãs entre os astecas. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 86-108, 2016.

MONTELEONE, Joana. Os muitos milhos do Vale Sagrado dos Incas. **Brasil de Fato**. São Paulo, 23 ago. 2019. Coluna. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/08/23/os-muitos-milhos-do-vale-sagrado-dos-incas>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PALOMO, Roberto. O milho por trás dos incêndios na Amazônia peruana. **El País**: El periódico global, San Martín, Peru, 26 dez. 2019. Fotografia. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/19/album/1576771329_447602.html#foto_gal_4. Acesso em: 25 mar. 2021.

PEDRI, Marta Adriana. **A dinâmica do milho (*Zea mays* L.) nos agroecossistemas indígenas**. 2006. Dissertação (Mestrado em Agroecossistemas) – Faculdade de Ciências Agrárias, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

PIPERNO, Dolores; FLANNERY, Kevin. The earliest archaeological maize (*Zea mays* L.) from Highland Mexico: new accelerator mass spectrometry dates and their implications. **PNAS**, Washington, v. 98, n. 4, p. 2101-2103, 2001.

REGERT, Rodrigo; BAADE, Joel Haroldo; RIBEIRO, Arã Paraguassu; ZIEDE, Mariângela Kraemer Lenz. As civilizações pré-colombianas no continente americano. **Revista da UNIFEBE**, Brusque, v. 1, n. 18, p. 13-20, 2016.

SANTOS, Francisco. **O paradoxo da sustentabilidade ambiental na propaganda: trajetos de sentido e ciclos do imaginário**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SILVA, Thiago Lucas Alves da. O conflito entre o governo neoliberal de Alan García e os indígenas peruanos. **IDeAS – Interfaces em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 366-392, 2010.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotorjournalismo e os afetos como valores-notícia. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 14, n. 25, p. 143-162, jul./ago. 2018.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotorjournalismo e os afetos como valores-notícia. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba, PR. **Anais [...]**. Curitiba: INTERCOM, 2017. R12-856-1.

LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN PÚBLICA: Xul Solar and his portraits¹

PHOTOGRAPHY IN THE CONSTRUCTION OF A PUBLIC IMAGE: Xul Solar and his portraits

Sabrina Soledad Gil²

Resumen

El artículo indaga retratos fotográficos de Xul Solar, publicados en medios gráficos y organizados por su esposa en un álbum de recortes. Las fotografías, como construcción de una ilusión social, mediante el uso de convenciones visuales (Burke), permiten asistir a un componente visual de la figura de Xul, tal como esta se presenta en los medios de comunicación. El retrato es resultado de una interacción entre, al menos, dos fuerzas: la imagen que quiere producir quien retrata y la que quiere proyectar la persona retratada que, en este caso, al tratarse de un pintor, domina el lenguaje visual en el que se compone su imagen. Organizamos el material en series y trabajamos a partir de fichas que permiten la descomposición de la imagen en unidades mínimas (Becker, Mauad). Entendemos que su estudio permite observar aspectos de la producción de una figura de creador extravagante más conectado con dimensiones espirituales y metafísicas que con la realidad circundante..

Palabras clave: Xul Solar. Retrato. Análisis fotográfico. Medios gráficos.

Abstract

The article investigates portraits of Xul Solar published in the Argentinian press and organized by his wife in a newspaper clippings folder. The photographs, considered as constructions of social illusions through the usage of visual conventions (Burke), allow us to see a visual component of Xul Solar figure, just as it is presented in the

1. El presente artículo forma parte de una investigación financiada por el CONICET (Argentina), a través de una Beca Posdoctoral.

2. Dra. en Letras. Profesora y lic en Historia. Becaria posdoctoral de CONICET

media. The portrait is the result of an interaction between at least two forces: the image that the photographer wants to produce and the one that the portrayed wants to project, who, in this case, dominates the visual language in which he is portrayed, because he is a painter. We organized the material in series and analyzed them by files that allowed the decomposition of the image in minimum units (Becker, Mauad). We understand that its study allows us to observe aspects of the production of a figure of an extravagant creator, who is more connected with spiritual and metaphysical dimensions than with the surrounding reality.

Keywords: Xul Solar. Portrait. Photograph analysis. Print media.

La vinculación del multifacético artista argentino Xul Solar con publicaciones gráficas ha sido constante a lo largo de su vida. La más reciente exhibición individual de su obra, Xul Solar panactivista, curada por Cecilia Rabossi (2017) para el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 2017, propuso una sección denominada “Arte y literatura: amistades,” donde se incluyeron, entre otros materiales, viñetas realizadas para las revistas Destiempo (1936) y Anales de Buenos Aires (1936), un afiche para la revista Proa y documentos que expresan la variedad de sus colaboraciones escritas, incluyendo textos programáticos y literarios, traducciones y reseñas. Patricia Artundo (2006) destacó la importancia que Xul otorgó a los medios gráficos para posicionarse en el espacio público y estableció dos epicentros temporales: uno en torno a los años ‘20 y comienzos de los ‘30, en el marco del vanguardismo y otro durante el segundo gobierno peronista y algunos años posteriores, entre fines de los ‘40 y mediados de los ‘50. Estos son los momentos de mayor actividad pública de Xul en el campo artístico, con una apuesta por la visibilización que incluye exhibiciones de su obra plástica en muestras individuales y colectivas. Es notable que en el segundo recorte trazado por Artundo, Xul otorgó seis de las escasas diez entrevistas que concedió en su vida y publicó artículos de temas muy heterogéneos como colaborador en Mirador, Lyra y Publicidad argentina.

Durante su participación en Martín Fierro, donde -según la presentación de la propia revista- intervino como “pintor-escritor” (n° 08-09, 1924 en 1995, 61),

publicó un texto clave sobre Emilio Pettoruti (n° 10-11, 1924) e inició la difusión pública del neocriollo, idioma que inventó recogiendo estructuras de español y portugués para que funcione como lengua auxiliar de una gran Latinoamérica unida. Tras el cierre de la revista, Xul continuó vinculado a algunos de sus antiguos miembros y durante la década siguiente formalizó publicaciones en revistas dirigidas por aquellos. Entre los textos publicados en los '30, se destacan las únicas tres publicaciones enteramente en neocriollo que realizó a lo largo de su vida. La primera bajo el título "Poema," en el único número de la revista Imán, que Elvira de Alvear edita en París en 1931; reeditado en 1933 en Signo, en el marco de la propuesta "El violín de Ingres", en la que pintores escribieron y escritores pintaron. En 1931 en Azul, dirigida por Bartolomé Ronco y Pablo Rojas Paz publicó "Apuntes de neocriollo" y en 1936 en Destiempo, dirigida por Borges y Bioy Casares, "Visión sobre el trilineo."

En los mismos años publicó textos y traducciones sin firma en la Revista multicolor de los sábados del diario Crítica (en su mayoría a pedido de Borges, director del suplemento entre 1933 y 1934 junto a Ulises Petit de Murat). Por solicitud de su amigo, Xul tradujo a May Sinclair, Thomas Mann y Rudyard Kipling, produjo reseñas de libros y una versión libre de tres cuentos precolombinos. Como lector, adquirió y conservó revistas tan heterogéneas como Antropofagia o Verde y Dharma. Revista Teosófica o Gnosis. Revista mensual impersonal, y a lo largo de su vida organizó más de 30 carpetas de recortes de diarios y revistas distribuidos por temas, que se conservan en el archivo de la Fundación Pan-Klub.

El presente trabajo indaga una zona específica de la vinculación de Xul con medios gráficos: la publicación de sus retratos fotográficos. Entendemos la fotografía con Souza Martins (2013), como un dispositivo de comunicación signado por la contradicción y la unidad indisoluble entre verosímil e ilusión, o bien, entre evidencia y construcción. Por tanto, consideramos los retratos como resultado de una interacción entre fotógrafo y fotografiado donde intervienen, al menos, dos fuerzas: la imagen que quiere producir quien retrata y la que quiere -y puede- proyectar la persona retratada (poniendo en juego su autoimagen y ficciones subjetivas). Decimos que la interacción es, al menos, entre dos fuerzas pues el

retrato periodístico que nos ocupa, en palabras de Howard Becker (2015, p. 217), es “aquello que la naturaleza de la industria periodística le permite ser”. Es decir que también intervienen otros agentes no necesariamente presentes en el acto de producción de la imagen (periodistas, editores, publicistas, etc.). Asimismo, como ha señalado Dubois (1983), son igualmente constitutivos de la fotografía el gesto de la producción y el acto de la contemplación.

Nos concentramos en el rol del fotografiado como co-ayudante (SOUZA MARTINS, 2013) porque al tratarse de un pintor Xul no es un retratado inocente, sino alguien que domina el lenguaje visual en el que se compone su retrato. Aunque tampoco es responsable exclusivo de la figura que construye el medio gráfico. Ésta (como toda otra toma de posición pública) es resultado de un encuentro y ajuste entre decisiones del artista y determinaciones externas a él (BOURDIEU, 2005), sean su lugar en el campo, la coyuntura histórica, las perspectivas e intereses de los medios y los entrevistadores, etc. Por tanto, los retratos de Xul -y los artículos de referencia- forman parte de un doble movimiento: así como se ven condicionados por intereses del artista y por factores sociales externos a él y su producción, a la vez imponen condiciones a su recepción social y repercuten sobre el posicionamiento efectivo de Xul en los campos de producción cultural.

Artundo (2006) afirma que Xul utilizó la entrevista para medios gráficos como modo privilegiado para la proyección de su imagen pública. Este formato, además de propiciar un acceso a públicos variados, especializados o no, le habría facilitado “mostrarse a sí mismo como persona, informando aquello que le interesaba y en lo que ocupaba su tiempo creativo” (p. 09). Junto al contenido verbal, la entrevista gráfica despliega un rico material visual, en este caso constituido por retratos fotográficos y reproducciones de obras plásticas de Xul. Los retratos, considerados no como reflejo de una realidad social, sino como construcción de una ilusión social, mediante el uso de convenciones visuales (BURKE, 2005), permiten asistir a un componente visual de la figura de Xul, tal como esta se presenta en los medios de comunicación. Entendemos que permiten observar estrategias compartidas -entre él y los agentes de los medios intervinientes (fotógrafos, periodistas, editores, etc.)- de producción de una figura de creador extravagante más conectado con

dimensiones espirituales y metafísicas que con la realidad circundante. La importancia de esta imagen radica en su pregnancia para permear hasta nuestros días en lecturas e interpretaciones de su producción.

El estudio de los elementos que componen esta imagen no implica asumir que se trata de un artificio o una invención, pues, al contrario, no desconocemos que se trata de un pintor que, además, es astrólogo, iniciado en órdenes místicas, practicante de visiones metafísicas, inventor de lenguas y, en el decir de Borges: “versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos” (BORGES, 2013, p. 3). Pensamos que Xul desarrolla estrategias para posicionarse en el campo artístico y cultural desde que comienza a planear su regreso a Argentina en 1923 y busca impactar en el medio porteño, dar “un gran golpe”, como escribe a su padre (Múnich, 03/06/23, FPK-MXS)³ y para ello explota sus características singulares. Su intervención pública, sus tomas de posición y acciones no son libradas al azar, sino orientadas por su proyecto creador.

Para establecer un corpus de imágenes tomamos el Álbum de recortes: artículos y notas de arte 1920-1982,⁴ organizado por la esposa de Xul, Micaela Cadenas de Schulz Solari, conservado en la Fundación Pan-Klub - Museo Xul Solar. El Álbum es uno de los materiales que da cuenta de la intensa labor de difusión y consolidación de la obra y figura de Xul que llevó a cabo su esposa, tarea que no inició repentinamente tras la muerte del artista en 1963, sino que fue sostenida a lo largo de las décadas que compartieron. Las páginas del Álbum recorren desde las primeras reseñas periodísticas sobre la producción de Xul en los tempranos años '20 (la primera es de 1920) hasta homenajes y eventos póstumos. En los recortes de los '60 y '70 adquiere centralidad Jorge Luis Borges, quien colaboró en forma activa en la tarea de posicionamiento de Xul a través de conferencias y colaboraciones en catálogos.

3. Agradecemos al Museo Xul Solar y a la Fundación Pan Klub por habernos permitido tareas de relevamiento en su Archivo Documental. En adelante: FPK-MXS.

4. En adelante: Álbum.

Mediante el Álbum accedemos a una vista panorámica del progresivo desplazamiento de Xul en el campo artístico: la posición marginal de inicio, la vinculación con la vanguardia martinfierrista, la intensificación de su actividad pública en la segunda mitad de los '40 y principios de los '50 y, finalmente, el lugar de relevancia como exponente del arte argentino que comenzó a ocupar desde los '70. Por ejemplo, en la página 01 encontramos una nota sobre su primera exposición individual (realizada en Milán en 1920) titulada "Decadencia del arte en la época actual" (La Razón, 17/01/21, Álbum, 01), en cambio sobre el final leemos "Sesenta años después lo reconocen en París" (Somos, 26/06/77, Álbum, 95). Los recortes periodísticos que conforman el álbum no son sólo testimonio de su trayectoria desde margen al centro del campo artístico, sino de ciertos partícipes: agentes que intervienen en su representación como personaje extraño, difícil de comprender y clasificar y proveen claves de recepción de su producción.

El Álbum está compuesto por recortes de notas periodísticas pegadas sobre hojas oficio. Se trata de ciento cuatro artículos organizados en noventa y siete carillas abigarradas. En la mayoría, las referencias están incluidas en el recorte, en muchos están escritas a mano y algunos no tienen referencia. Prevalecen los diarios argentinos La Nación, La Razón y La Prensa, en menor medida, Crítica, El Mundo y, desde 1957, Clarín. Bajo el título escrito a mano "La prensa de Milán" (p. 01) se incluyen dos notas de diarios italianos sobre la exposición de Xul en esa ciudad en 1920. Más adelante hay otras tres notas de medios extranjeros, en este caso editados en Buenos Aires -Le Quotidien (p. 33), Buenos Aires Herald (p. 89) y Argentinisches tageblatt (p. 89)-. Respecto de las revistas, el material es más variado, con poca repetición de notas de un mismo medio. Figuran Lyra y Destiempo con textos escritos por Xul, Leoplán, Coche a la vista y El hogar con entrevistas y una heterogénea selección de La protesta, Martín Fierro, Crisol (texto de Pettoruti), Argentina Libre (firma de Jorge Romero Brest), La Fronda, La gaceta literaria (nota de Guillermo de Torre), Mundo argentino, La acción, Correo de Arte, El orden, Femirama, 2001, Periscopio, La opinión cultural, Plaza magazine, Crisis y Somos. Entre estas hay notas breves sin firma (reseñas de muestras y necrológicas), artículos más extensos firmados y, en el final del Álbum, textos sobre la actividad de Borges y Lita difundiendo la obra de Xul.

El material visual del Álbum está compuesto por veintidós fotografías en las que aparece Xul, entre ellas quince son retratos individuales y seis fotografías sociales tomadas en eventos públicos. Incluye, además, una fotografía de Xul junto a su esposa en el interior de su hogar, en una escena íntima frente al piano (es probable que haya sido agregada a la compilación sin que forme parte de un artículo periodístico). A su vez, hay seis fotos de Borges y de Lita en las actividades realizadas en homenaje a Xul luego de su fallecimiento. El Álbum contiene también cuarenta y dos reproducciones de obras plásticas de Xul, entre acuarelas, témperas y objetos. En la figura 1 se puede observar la diagramación de la página 35 con un recorte del diario La Nación del 24 de noviembre de 1963 (siete meses después del fallecimiento de Xul). Bajo el sugestivo título “Vigencia patafísica de un mago” incluye una foto del teclado de piano modificado y una del panajedrez. Dada la disposición fragmentaria del material en las páginas, en algunos casos es difícil establecer la correspondencia entre las imágenes y las notas de las que forman parte. Asimismo, no se registran créditos de las fotografías y, aunque muchos artículos reproduzcan retratos de una sesión de estudio con el fotógrafo Sergio Graciana, su nombre no es mencionado en ningún caso.

Si bien excede el marco de este trabajo sería interesante indagar sobre la figura del fotógrafo en el Álbum, como un modo de acceso a su construcción como categoría social. Sin nombre ni reconocimiento formal a su trabajo, los artículos desdibujan la relación entre retrato y autoría. Es revelador el artículo “Xul Solar, el hombre increíble”, firmado por Dora de la Torre (El Mundo, 20 de octubre de 1961, en el Álbum, p. 29), en el que no se incluye el nombre de quien toma las fotografías, ni en el cuerpo, ni en los créditos de la nota. No obstante, en el relato se desliza su presencia durante la visita a la casa/taller de Xul y su rol activo durante la entrevista. Más aún, gracias a la curiosidad de “el fotógrafo” el texto ofrece una de las autodefiniciones de Xul más potentes: “El fotógrafo pregunta: / -¿Qué es el señor? / -Pintor, utopista de profesión. ¿Su signo es Sagitario?... Si ha nacido en 1924 tiene ahora treinta y un años – el fotógrafo sonrío complacido” (p. 29). Sobre el final del artículo, de la Torre agrega: “Intuimos que nuestro hombre es también invencible. El fotógrafo consulta todavía su horóscopo. Ha quedado fascinado. No quiere irse. Creo que si no lo saco del hechizo se hubiera quedado allí, hasta el fin de los tiempos” (p. 29).

Ese fotógrafo fascinado, casi embrujado, hace un retrato de Xul que acompaña la nota, donde se lo ve junto a un esqueleto de madera de tamaño natural, presentado en el epígrafe como “su marioneta favorita, la muerte, hecha con palos de escoba tallados” (p. 29). La marioneta ocupa el centro de la foto y divide el espacio en dos, del lado izquierdo fuga la biblioteca de Xul, sobredimensionada al no incluir en el encuadre sus extremos (excepto el borde limitado por la pared del fondo) y a la izquierda, Xul de pie, de cuerpo entero, manipula la mano y la mandíbula del esqueleto, más alto que él. Si bien Xul dirige el rostro al obturador, su mirada se desvía fuera de cuadro hacia la derecha, como si se dirigiera a alguien de pie junto a la cámara.

Organizamos el material en series para relevar (y revelar) elementos constantes que eviten el riesgo de forzar conclusiones generales a partir de una singularidad (BECKER, 2015; BURKE, 2005). Para ello, en el marco de la serie general que podrían constituir los veintidós retratos fotográficos de Xul Solar publicados en medios gráficos entre 1920 y 1982 y compilados en el Álbum, conformamos tres subseries: a) siete retratos individuales publicados en vida, b) siete fotografías colectivas en las que aparece Xul, y c) ocho retratos individuales publicados luego de la muerte del artista (desde 1963 al cierre del Álbum en 1982). El armado de series permite observar soluciones técnicas comunes, repeticiones de elementos, recurrencias simbólicas y, como veremos, ausencias significativas, puesto que, como señala Ana Mauad (2005), el contenido de la imagen se estructura por una doble referencia: a sí misma y al conjunto de opciones posibles no asumidas.

Siguiendo también a Mauad (2005, p. 7), para el estudio de las subseries trabajamos a partir de fichas que permiten “descomponer la imagen fotográfica en unidades culturales”. No obstante, no distinguimos de modo estricto “la forma del contenido y la forma de la expresión” (MAUAD, 2005, p. 7), como ella sugiere, sino que los consideramos de manera integrada. Ello se debe en parte a las dificultades que supone describir el contenido sin valerse de la expresión, es decir las decisiones técnicas que constituyen el texto visual y, en parte, porque aún si hubiéramos querido discriminarlos a efectos analíticos, algunos elementos (como

la nitidez, el foco y la iluminación) no se pueden apreciar por la baja calidad de las imágenes (impresas en su mayoría en papel de diario en blanco y negro) y su manipulación posterior: recortadas y pegadas, sin conservación adecuada.⁵ Por estas condiciones también resulta difícil (incluso forzado) establecer ciertas características “originales” de la fotografía, en especial en relación con los límites precisos del encuadre, el formato y los bordes.

La metodología de fichaje posibilitó la sistematización de las características compartidas por las imágenes de una misma subserie y la comparación con las otras, sin desatender la singularidad de cada una y (cuando la compilación lo hace posible) la articulación con el contexto de referencia (tipo de medio, paratextos verbales y visuales, cuerpo de la nota, motivo, etc.). Elaboramos un sistema de fichas que incluye dos bloques de información descriptiva y un ítem de observaciones que, a grandes rasgos podrían generalizarse como crítica externa e interna de las fuentes o bien con Mauad, elementos internos y externos de la superficie del texto visual (MAUAD, 2005, p. 3).

El primer bloque recoge datos externos al texto visual y contiene: referencias del artículo o nota al que pertenece la imagen (título, bajada, autor/a, medio, fecha), epígrafe, si hay y presencia de otros paratextos visuales (obras plásticas de Xul, otras fotos, etc.). En la subserie de fotografías colectivas consigna también: motivo o evento de la nota y/o la foto, descripción y ubicación general de la imagen, identificación de Xul y nombres de otras personas presentes en la fotografía, en su mayoría identificadas mediante menciones en el epígrafe o el artículo. El segundo bloque es el principal según los intereses de nuestro trabajo y se orienta a la descomposición de la imagen acorde a su concordancia o no con convenciones del género pictórico: escenario, atributos de Xul, pose, indumentaria y aspectos técnicos no mencionados en los anteriores.

5. En algunos casos tuvimos posibilidad de acceder a las publicaciones originales a efectos de observar las fotografías e identificar la selección y reordenamiento del material realizado por Lita. No obstante, hasta el momento no hemos podido conseguir en archivos el total de los materiales.

Figura y fondo: Xul y su biblioteca en los retratos individuales

Las fotos individuales publicadas en vida de Xul y compiladas en el Álbum (subserie a, retratos individuales publicados en vida) forman parte de entrevistas y corresponden casi todas al segundo momento de fuerte presencia del artista en los medios (ARTUNDO, 2006), excepto una de 1929. El retrato fotográfico, lejos de ser una instantánea que captura a la persona en el aspecto y la actitud que pudiera tener en un momento dado, es un género visual que continúa y actualiza convenciones del género pictórico. Como tal, señala Burke (2005, p. 30): “las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico”.

Centramos la atención en los elementos internos de la imagen que provienen del género retrato –escenario, atributos, pose e indumentaria- y las constantes saltan a la vista, así como las ausencias y las marcadas diferencias con los retratos colectivos. Un elemento para destacar es el predominio visual de la biblioteca de Xul en la composición del espacio fotográfico: casi todas las fotos comparten la presencia dominante de su biblioteca, a veces acompañada por un escritorio y una silla o sillón de lectura y en otros casos, por un pizarrón con una carta astral trazada en tiza.

En correspondencia con lo anterior, en las fotos donde Xul porta algo en mano, se trata de un libro. El dato es relevante pues los atributos -objetos que porta el modelo, por lo general en sus manos- activan significados que refieren a la construcción simbólica del retratado, operan como “propiedades del sujeto” (BURKE, 2005, p. 31). Acorde a la tradición pictórica del género, pueden evocar roles sociales, temperamentos y valores, aportando signos claves de la composición visual, por ello es revelador observar las elecciones tomadas frente a todas las opciones posibles. En el primer retrato del Álbum (p. 01) Xul sostiene con las dos manos un libro cerrado, como si estuviera a punto de abrirlo o descansando de la lectura, en el siguiente (figura 2) apoya ambas manos sobre un libro abierto en la mesa, en actitud similar a la anterior (es probable que hayan sido tomadas en la misma sesión).

En una de las dos fotos que acompañan la entrevista para Coche a la vista (4/10/50, en el Álbum, p. 22), incluida en una nota sobre los vaticinios de la astrología, la quiromancia y la grafología para el “extraordinario volante,” Juan Manuel Fangio, Xul -con lentes- sostiene una tiza con la mano izquierda, en acción de escribir signos en la carta astral de Fangio ante la atenta mirada del entrevistador. Con la otra mano sostiene un libro abierto, ubicado a la altura de su pecho, que completa el cuadro de erudición y respaldo bibliográfico de los augurios astrológicos. De modo equivalente, el texto verbal de la nota refiere a Xul como “uno de los más notables astrólogos” y a su taller como “el estudio del reputado científico” (Álbum, p. 22).

En su estudio sobre la representación fotográfica de pintores argentinos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, María Isabel Baldasarre (2009) identifica la importancia visual de atributos como el pincel y la paleta, así como la elección de talleres o exposiciones como escenario en la construcción de la imagen pública de los pintores. Por mencionar algunas de las muchas fotos que estudia: Ernesto de la Cárcova y Pío Collivadino simulan pintar un Sin pan y sin trabajo y un Via Appia ya terminados y enmarcados (BALDASARRE, 2009, p. 50-51). Martín Malharro parece haber sido interrumpido en plena labor en su estudio atiborrado de cuadros, propios y ajenos, donde destaca El Corsario La Argentina (BALDASARRE, p. 52-53) y Ángel Della Valle sorprendido en medio de una clase en la que un grupo de alumnas reproducen fragmentos de La vuelta del malón (BALDASARRE, 2009, p. 56). Obras consagradas, instrumentos de la pintura, talleres, ropa de trabajo o indumentaria que exhiba la profesionalización (o la bohemia) artística aparecen como “clichés o topos asociados a lo que debía ser un personaje dedicado enteramente al cultivo de las bellas artes” (BALDASARRE, 2009, p. 48).

Si bien casi todas las fotos de Xul corresponden a décadas posteriores (lo que implicaría, en principio, considerar cambios en la configuración visual de los medios ilustrados, así como modificaciones en la constitución del artista como categoría social), el estudio de Baldasarre resulta relevante en la medida en que identifica los rasgos constitutivos de la fórmula visual utilizada para el posicionamiento público de artistas plásticos. En este sentido, los cuadros

consagrados (o conocidos) del pintor juegan un rol preponderante. Sobre ellos se suele recortar la figura del artista, como marco visual y simbólico de su retrato. Su presencia propone una asociación visual muy sencilla entre la persona retratada, la actividad a la que se dedica y el lugar que ocupa en el campo artístico (por ejemplo, si las estudiantes copian *La vuelta del malón* es porque se trata de una “obra maestra” digna de ser utilizada como material de estudio y aprendizaje). A diferencia de los clichés identificados por Baldassarre, el rasgo más notorio en la mayoría de los retratos de Xul es que su figura se recorta sobre un fondo de libros y el elemento dominante es su biblioteca, así como el atributo más recurrente es un libro.

En esta línea interpretativa, Peter Burke (2005) señala la necesidad de advertir las ausencias en una composición fotográfica; es decir, lo que podría tomarse del repertorio visual, pero se elige dejar afuera. En este caso es llamativa la falta de atributos asignados al rol social del pintor (pinceles, caballetes, pintura, etc). Como dijimos más arriba, por atributos entendemos elementos portados por la persona retratada. En todo el Álbum, solamente una foto muy pequeña (figura 4) contiene atributos propios de la representación social del artista plástico: una paleta en la mano izquierda y un pincel en la derecha. Es destacable que forma parte del artículo de *Coche a la vista* sobre Fangio en el que Xul es entrevistado como astrólogo, no como pintor. La foto se ubica en un borde inferior de página, el encuadre es muy cerrado, con un plano medio que deja afuera los extremos de la paleta y del cuadro que se supone que está pintando. El fondo lo constituye la biblioteca, sobre la que se apoya la acuarela *Cinco melodías*. Xul de $\frac{3}{4}$ de perfil, sostiene en alto el pincel muy fino como si hubiera hecho una pausa en la acción de pintar.

El carácter teatral de las dos fotos de *Coche a la vista* (figuras 3 y 4) es evidente: si en una sostiene la tiza con la izquierda para que el libro quede en primer plano, en la otra sostiene el pincel con la derecha. Asimismo, para escribir en el pizarrón requiere lentes, mientras que para pintar con un pincel finísimo no. La presencia de los lentes en la foto en la que traza la carta astral ratifica el contenido general de la entrevista, pues los anteojos por convención se asocian al

conocimiento y el estudio y, por tanto, a la representación visual de sabios, maestros o escritores. Al contrario, la foto en la que Xul aparece pintando no se corresponde con los epítetos de astrólogo y científico; diríamos con Barthes (1986) que no hay una relación de relevo entre texto verbal y visual. Por ello, el epígrafe cumple una función de anclaje para reorientar la imagen hacia el sentido general de la nota y dice: “Xul Solar en un rincón de su estudio junto a sus cuadros de gran valor pictórico. El astrólogo explica lo que profetizan los planetas respecto del formidable subcampeón del mundo Juan Manuel Fangio” (Álbum, 22). Es decir que en la única foto donde Xul aparece simulando pintar no vemos qué se supone que pinta y es presentado en forma verbal como astrólogo.

Los retratos parecen más orientados a la composición de la imagen de un escritor o experto en un área del conocimiento, sostenida en libros y bibliotecas, que a la de un pintor. También se puede vincular con la representación de los “maestros”, figuras consagradas que no requieren de la redundancia visual para ser presentados (vg. BALDASARRE, 2009). La fuerza visual de la biblioteca asfixia el componente pictórico en la representación visual de Xul, al punto que las acuarelas que se incorporan a los escenarios actúan como complemento visual, señalando una actividad a la que se dedica entre otras. Algunos cuadros parecen colocados artificialmente para la foto, apoyados sobre el escritorio o sobre un estante de la biblioteca, ocupante natural del espacio. En otros casos se ubican en un lugar marginal, en los laterales de la biblioteca, con vistas parciales de los bordes.

En el mismo sentido, en ninguna de las fotos viste indumentaria que pueda relacionarse con la faena de un pintor en su taller (delantales o camisolas), al contrario, la informalidad de las posiciones elegidas (sentado sobre el escritorio, con la silla de costado, en actividad, sea leyendo o hablando) contrasta con la prolijidad minuciosa del cabello y del traje. En las primeras fotos del Álbum (figura 2) lleva un atuendo oscuro compuesto de pantalón recto y casaca abotonada hasta el cuello, con vivos en la solapa, la botonera y los puños, más vinculado a las artes orientales que a la labor de un pintor. Respecto del gesto, en todas las fotos individuales compiladas en el Álbum se repite un detalle: la mirada hacia un punto fuera de la toma.

Los elementos recurrentes que identificamos en las fotografías -el predominio de la biblioteca en la composición de los escenarios, que parecen alojar temporariamente a las obras plásticas; la centralidad de los libros en la elección de atributos, en detrimento de pinceles y pinturas; la indumentaria formal y pulcra (así como el cabello), difícil de asociar al interior de un taller pictórico y las poses simulando acciones, con la mirada siempre fuera de cuadro- permiten esbozar algunas conclusiones. Los principios de legitimidad de la representación fotográfica de Xul provienen de cualidades de la cultura letrada, no de las bellas artes. Esto es doblemente interesante, porque hay una elección de no posicionarse (y no posicionarlo) en la tradición de las bellas artes y porque Xul se presenta como rupturista de la cultura letrada en la que anclan sus retratos: desde su participación en la vanguardista Martín Fierro, la instigación por un uso libre y creativo del idioma (RUBIONE, 1987), las traducciones extranjerizantes (PAGNI, 2018) y la invención lingüística que lo acompañó a lo largo de su vida (LINDSTROM 1982; SCHWARTZ, 2005).

Esta tensión entre una ruptura con la tradición letrada y un anclaje icónico en ella otorga mayor espesor a la extravagancia como rasgo característico de Xul. Desde un contrapunto visual entre biblioteca, acuarelas y cartas astrales, ese hombre que no mira la cámara, sino al más allá, hacia lo que el público lector no puede ver, resulta difícil de asir en un ámbito y un tiempo particulares y acaba fugando de la posibilidad de clasificación. Los epígrafes y títulos de las notas refuerzan esta imagen, presentándolo de las siguientes maneras: “El hombre que juega con las estrellas, aparece en esta foto disponiendo algunas combinaciones en el tablero de su científico juego astronómico” (LEOPLÁN, 1950, en Álbum, 15), en otra: “Xul Solar el notable astrólogo con el autor de esta nota” (Coche a la vista, 4/10/50, en Álbum, 22).; o bien, en la misma: “El astrólogo explica lo que profetizan los planetas” (p. 22). Como corolario, la reproducción de una acuarela lleva como epígrafe: “curioso cuadro, dibujado por el astrónomo” (Leoplán, 15). Vale señalar que en las diez entrevistas compiladas por Patricia Artundo (que incluyen las del Álbum) sólo dos contienen en el título alguna palabra vinculada a la pintura, “Xul Solar: pintor de símbolos efectivos” (El Hogar, 1953, en Álbum, 23) y “Xul Solar, peintre, astrologue et mystique croit a l'avenement du Royaume de Dieu” (Le

Quotidien, 1953, en Álbum, 27). Mientras que los ocho títulos restantes se centran en palabras como: cábala, paraíso, estrellas, astros, destinos, mago, hombre increíble. Se configura, entonces, una puesta visual y verbal de Xul como astrólogo (que además pinta), cuya tradición es la del letrado.

Arte, letras, ciencia y astrología se conjugan en su representación visual. Las fotos en las que no es retratado directamente, sino a través de sus objetos también apuntan a esa combinación. En ellas, la pintura aparece rodeada (y contenida) por otras creaciones de Xul: el panajedrez en primer lugar y también el teclado de piano modificado, máscaras zodiacales, la marioneta de la muerte y cartas astrales. Diversos y en diálogo constante, sus producciones e intereses heterogéneos parecen unidos desde una concepción del mundo como red de correspondencias simbólicas, que metaforiza un objeto en otro y transforma la creación en recreación (término utilizado por el mismo Xul, en Artundo (2006, p. 132).

Dicha combinación lo ubica en diálogo con una concepción premoderna del conocimiento en la que el problema no es entre un sujeto y un objeto, sino entre lo uno y lo múltiple. Fundamento de la experiencia mística, a la que Xul también se dedica, que sobrepasa el límite entre el saber humano, sensible y el divino. Xul personificaría la búsqueda de unión entre conocimiento y experiencia, no a la manera de la ciencia moderna, sino en los términos de la astrología, que -como señala Agamben (2007)- al estrechar en el destino de un único sujeto cielo y tierra, humano y divino posibilita la unidad que encontrará la ciencia.

Contrastes: fotografías individuales y colectivas

El Álbum compila siete fotografías colectivas en las que aparece Xul, publicadas en medios gráficos (subserie b). De conjunto, evocan el carácter dinámico de su participación en el vanguardismo de los '20. A pocos días de su regreso a Buenos Aires en 1924, comenzó a reunirse con el grupo de jóvenes que integraba Martín Fierro, en el número doble 12-13 de octubre de ese año, bajo el título "¿Quién es Martín Fierro?" fue incluido como parte del "núcleo activo" (MARTÍN FIERRO, 1995, p.87). La invención del neocriollo, como señaló Sarlo

(2002), lo ubicó en el seno de las preocupaciones del vanguardismo rioplatense en torno a la experimentación y la reflexión sobre la lengua y la identidad cultural. En abierta contradicción con una imagen del artista distanciado de la realidad y poco interesado por el impacto de sus proyectos, Xul imprimió una orientación latinoamericanista a los intereses dominantes de la revista, centrados en la identidad nacional.

Las imágenes que integran la subserie de fotografías colectivas son publicadas como testimonio de eventos sociales o artísticos (cenas organizadas por revistas e inauguraciones de muestras), vinculados de diversos modos con el vanguardismo. Una foto de 1926 de un banquete en homenaje a Güiraldes, publicada originalmente en *Martín Fierro* (n° 36, 12/12/26) y reproducida en 1961 en *La Prensa* (de allí la toma el *Álbum*, 29). Entre el numeroso grupo de personas, Xul se ubica atrás, de pie, junto a Gironde, Borges, Marechal y Norah Lange. Incluye también dos vistas de una cena en 1930 por la inauguración de la revista *La Argentina*, dirigida por Córdova Iturburu (p. 05), una imagen de un grupo de personas reunido en la primera exposición individual de Xul en Buenos Aires, simultánea a muestras de Elena Cid y Antonio Berni, en la Asociación Amigos del Arte en 1929 (p. 10), donde se distingue con claridad a Leopoldo Marechal; Xul conversando con Norah Borges junto a otras personas, en la apertura de una muestra de ambos, también en la sala de la Asociación en 1940. Finalmente, una foto de un grupo de personas frente a cuadros de Xul, acompañada de una mención a su exposición en Van Riel en 1953. Si bien, esta imagen pareciera la más alejada de las relaciones de Xul con el vanguardismo (incluso temporalmente), la sala es la misma que en sus primeros años alquilaba Amigos del Arte (vg. PACHECO, 2008) y, por tanto, escenario de las dos muestras (y las fotografías) mencionadas antes.

Como marca general, se trata de fotos de eventos de los que participan artistas, intelectuales y otras personas vinculadas al campo cultural, quienes posan acorde a convenciones regulares y visten de manera formal, adecuada a los espacios y contextos. Xul sólo se distingue del resto por su considerable altura; por lo demás, sus poses, gestos e indumentaria no salen de la norma: se repiten las mismas acciones, atuendos (trajes oscuros, camisas blancas, corbatas delgadas o moños,

etc.) y poses. En esta línea, es interesante la foto de la exposición conjunta de Norah Borges y Xul pues propone una composición casi simétrica y un paralelo entre él seguido por tres hombres y ella seguida por dos mujeres. La impronta de mayor espontaneidad de estas imágenes, así como su carácter colectivo que reduce el margen de negociación individual entre retratados y fotógrafo, hacen que las ficciones subjetivas, las ilusiones que quieran mostrar o construir Xul o el resto, tengan pocas posibilidades de verse reflejadas en la imagen, pues el control del escenario, la pose y los atributos es mucho menor.

La representación social de Xul en estas fotografías no se corresponde con la del astrólogo, místico, inclasificable y extravagante que observamos en la serie individual, sino con la figura de un productor cultural situado en convenciones, modas e intereses comunes al medio donde interviene. Más aún, las imágenes contradicen los relatos de contemporáneos sobre las extravagancias de su vestuario (el poncho blanco y celeste, por ejemplo) y la imagen construida en los retratos individuales con casaca de reminiscencias orientales a la que nos referimos en el apartado anterior. Si bien toda fotografía es más indicio de irrealidad que de realidad (SOUZA MARTINS, 2013), el contraste entre las colectivas y los retratos individuales acentúa el carácter de puesta en escena de los últimos, en cuanto a una prevalencia de estrategias más o menos conscientes y más o menos convenidas entre retratado y fotógrafo, en aras de la construcción de una imagen pública como personaje enigmático.

Los retratos póstumos de Xul publicados en medios gráficos (subserie c) confirmarían que, tras su muerte, cuando alcanza reconocimiento nacional e internacional como pintor, se ha consolidado la imagen del místico visionario sofocando al pintor y al escritor. En su mayoría consisten en un primer plano del rostro de Xul (a veces acompañado por las manos), recortado de manera antinatural sobre un fondo oscuro apenas más grande (figura 5). No hay escenarios ni atributos que orienten la configuración del sujeto representado. Su rostro flota sin referencias de tiempo y espacio, con la mirada fija en un punto fuera de la toma, visionando algo que no podemos ver. La mirada fuera de cuadro construye una realidad que no es ni la del espacio fotografiado, ni la del espectador de la imagen y

anuncia la existencia de un mundo que nos es vedado y que se revela ante los ojos del retratado: Xul, el místico visionario (figura 6).

Si bien se trata de fotografías que circulaban en vida de Xul, muchas de ellas tomadas en estudio por el fotógrafo Sergio Graciana y publicadas previamente, luego de la muerte del artista estas imágenes constituyen su tipo de retrato más difundido, por lo general con ligeras modificaciones respecto de las originales que tienden a cerrar más el plano sobre el rostro y a descontextualizarlo de referencias. La elección de estas fotos, entre otras posibles, da cuenta de la constancia con la que ha sido construida (y autoconstruida) la figura de Xul como un místico extravagante al que poco importa la realidad circundante. Estas operaciones sumadas a la fascinación que genera un personaje enigmático, admirado y señalado como un genio por referentes intelectuales de la talla de Borges, obnubilan la representación que podríamos construir en torno a su vínculo con Martín Fierro y obstaculizan otras perspectivas desde las cuales leer su producción. Puede resultar reveladora una consideración de Noé Jitrik (2009) en su epílogo del volumen *Rupturas* de la colección de *Historia crítica de la literatura argentina*: “La llegada de Jorge Luis Borges, portador del Ultraísmo, el regreso de Emilio Pettoruti cubista, el futurismo de Cúnsolo y Lacámara, los viajes de Gironde, las extravagancias de Xul Solar”. En la descripción de Jitrik, Pettoruti es cómodamente cubista, Cúnsolo y Lacámara futuristas y Borges ultraísta, mientras que la intervención de Xul en el vanguardismo se inscribe con el confuso “extravagancias”. En buena medida, la diferencia entre la presentación de Xul y la de otros vanguardistas en la formulación de Jitrik es consecuencia de operaciones del propio artista orientadas a la autoconstrucción de su imagen pública como personaje excéntrico y excepcional. Dicha imagen es impulsada también por otros productores culturales que le son contemporáneos (Borges, Macedonio Fernández y Marechal, por nombrar sólo algunos) y replicada en la prensa posterior, trabajos críticos y guiones curatoriales, por supuesto, en diálogo con acuarelas que abonan el sentido extravagante.

De este modo, operaciones de Solar como las que abordamos en este ensayo, de algunos de sus contemporáneos y de sectores dominantes de la crítica

de arte irradian a su representación como extravagante, inclasificable, ajeno a su época e imposible de asir en marcos de referencia e imposible de asir en marcos de referencia eficientes para otros artistas y escritores. Xul llega a ser conocido en el medio artístico de los '20 como mago. Además de artículos periodísticos y entrevistas que refieren a él con ese epíteto (vg. ARTUNDO, 2006) y de la conocida evocación que realiza Leopoldo Marechal en el astrólogo Schultze, su correspondencia muestra que Evar Méndez, por ejemplo, encabeza cartas que le dirige como “Querido e ilustre Mago” o “Ilustre y querido Mago” (Buenos Aires, 20/01/28; 01/¿28?, FPK-MXS).

Entre otros ejemplos se puede mencionar el relato de Pettoruti de su primer encuentro con Xul: “me pareció un muchacho encantador con su punta de extravagancia, puro como un niño” (apud ABÓS, 2004, p. 51). Tal vez el más significativo es la evocación de Xul en París en los '20 que realiza Francisco Luis Bernárdez:

Un muchacho argentino entre pintor y astrólogo [...] vestía un vasto poncho a rayas celestes y blancas que le daba un aspecto de gran bandera viviente y lo envolvía siempre en una nostálgica emoción rioplatense. [...] Ya entonces... sabía manifestarse libre, desinteresado, inasible, extraño, tierno y misterioso, tanto en su vida (siempre un poco secreta) como en su arte. (BERNÁRDEZ apud ABÓS, 2004, p. 48)

Se trata de un relato significativo porque Bernárdez y Xul no coinciden en los mismos años en Europa, por lo que su vívida semblanza o bien recoge testimonios de otros, como afirma Abós (2004), o bien es una construcción posterior permeada por una imagen previa.

Como toda fotografía, los retratos de Xul publicados en entrevistas, las imágenes colectivas tomadas en eventos culturales y las que seleccionan los medios para acompañar notas posteriores a su fallecimiento son, con Souza Martins (2013, p. 28): “retrato vivo de la cosa muerta” y al mismo tiempo se vuelven algo vivo por su capacidad de sustitución, su polisemia y su

7. Nos referimos a artículos periodísticos por el objeto de este trabajo, pero la afirmación puede extenderse ampliamente. Como ejemplo significativo, el ingreso a la muestra artística de 2017 a la que me referí en el inicio estaba compuesto por tres impresiones a gran escala de retratos de Xul tomados por Graciana.

imágenes con una supuesta realidad externa a ellas, su análisis como textos visuales complejos con leyes y convenciones propias, que se integran en redes de sentido con otros textos (visuales y verbales), nos permitió observar sobre qué elementos se apoya una imagen pública de Xul y, a su vez, aportar desde un estudio específico a la comprensión de los modos como la fotografía interviene en la constitución de la realidad social.

Referências

ABÓS, Álvaro. **Xul Solar**. Pintor del misterio. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ARTUNDO, Patricia A. Xul Solar: una imagen pública posible. *En*: XUL SOLAR, Alejandro. **Entrevistas, artículos y textos inéditos**. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 7-58.

BALDASARRE, María Isabel. La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada. *En*: MALOSETTI COSTA, Laura; GENE, Marcela (comp.). **Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 47-80.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986.

BECKER, Howard. **Para hablar de la sociedad**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Borges recuerda a Xul Solar**. Prólogos y conferencias 1949-1980. Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Fundación internacional Jorge Luis Borges, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 2005.

BURKE, Peter, **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.

DUBOIS, Philip. **El acto fotográfico**. Barcelona: Paidós, 1986.

JITRIK, Noé. Epílogo. *En*: MANZONI, Celina (comp.). **Rupturas**. Buenos Aires: Emecé, 2009. p. 713-715. (Colección Historia crítica de la literatura argentina).

LINDSTROM, Naomi. El utopismo lingüístico en poema de Xul Solar. **Texto Crítico**: Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Xalapa, Veracruz, v. 8, n. 24-25, p. 242-255, 1982.

MARTÍN FIERRO: periodico quincenal de arte y critica libre. Buenos Aires, AR: Fondo Nacional de las Artes (1924-1927), 1995 - Edición facsimilar.

PACHECO, Marcelo. Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942. *En*: ARTUNDO, Patricia; PACHECO, Marcelo. **Amigos del Arte 1924-1942**. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini, 2008. p. 179-203.

PAGNI, Andrea. Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción. *En*: MARINONE, Mónica; TINEO, Gabriela. **Latinoamérica entre lenguajes y lenguas**. Mar del Plata: EUDEM, 2018. p. 45-78.

RABOSSI, Cecilia. **Xul Solar panactivista**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 201

RUBIONE, Alfredo. Xul Solar. Utopía y Vanguardia. **Punto de Vista**: Revista de Cultura, Buenos Aires, AR, año 10, n. 29, p. 37-39, 1987.

SCHWARTZ, Jorge. Sílabas las estrellas compongan. *En*: ARTUNDO, Patricia; SCHWARTZ, Jorge; NELSON, Daniel E. **Xul Solar**. Visiones y revelaciones. Buenos Aires: MALBA; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 35-48.

SOUZA MARTINS, José. **Sociología da fotografia e da imagen**. São Paulo: Contexto, 2013.

DESINFORMAÇÃO E MITOLOGIA POLÍTICA: a presença de mitos em boatos desmentidos nas eleições brasileiras de 2018

*DISINFORMATION AND POLITICAL MYTHOLOGY:
the presence of myths in rumors disproved in the Brazilian elections of 2018*

Renan Colombo¹

Resumo

A partir de uma análise de conteúdo categorial temática e com base na tipologia de mitos políticos de Girardet (1987), este artigo investigou a presença de mitos políticos em 134 boatos desmentidos pelo Projeto Comprova durante a campanha eleitoral presidencial brasileira de 2018. Os resultados indicaram presença de elementos de mitologia política em dois a cada três boatos examinados, prevalência do tipo Complô, recorrência de boatos com temática conspiratória e contexto majoritariamente favorável à campanha do candidato Jair Bolsonaro.

Palavras-chave: Comunicação política; desinformação; eleições; mitologia política.

Abstract

Based on an analysis of thematic categorical content and based on Girardet's typology of political myths (1987), this article investigated the presence of political myths in 134 rumors disproved by the Comprova Project during the 2018 Brazilian presidential election campaign. The results indicated the presence of elements of political mythology in two out of three examined rumors, prevalence of the Plot type, recurrence of rumors with conspiracy themes and a context mostly favorable to the campaign of candidate Jair Bolsonaro.

Key-words: Political communication; misinformation; elections; political mythology.

1. Doutor em Ciências da Informação/Comunicação pela Universidade Fernando Pessoa (UFP), Portugal. Professor na Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR

Introdução

A ampla circulação de informações distorcidas ou falsas em ambiente digital é um fenômeno já globalmente consolidado, com forte incidência em contexto político. Após precedentes nas eleições britânica de 2015, estadunidenses de 2016 e francesas de 2017, o fenômeno, no ano seguinte, alcançou o Brasil, onde centenas de milhares de boatos relativos ao pleito em curso foram disseminados por plataformas populares cada vez mais populares para a obtenção de informações, como aplicativos de mensagens instantâneas e sites de redes sociais.

Também houve manifestações relevantes do problema em países como Índia, em que o fenômeno se relaciona ao uso de ferramentas de comunicação interpessoal, como o WhatsApp (REUTERS, 2019); e Portugal, onde 76% dos cidadãos se dizem preocupados com a desinformação digital (NEWMAN et al., 2020). O índice de preocupação dos portugueses é o segundo mais alto em uma relação de 40 países, atrás apenas, justamente, do indicador do Brasil, que alcança 84%. Há mais três países latino-americanos na lista: Chile (7º, com 65%); México (17º, com 60%) e Argentina (18ª, também com 60%) (idem).

O fenômeno, conceituado como desinformação, viabilizou-se por meio da configuração do ecossistema midiático inaugurada com a popularização da Internet e da cultura digital, na qual os cidadãos são ativos e preponderantes na criação e ordenação dos fluxos informativos de grande escala. Para além da outrora posição de consumidores mormente passivos, atuam agora como produtores, difusores e avalistas do conteúdo que circula pelas redes. Equiparam-se, pois, em diversos aspectos, aos meios de comunicação de massa, mas organizados em microestruturas descentralizadas, capilares e pretensamente igualitárias.

As implicações do fenômeno para a democracia são notáveis, como a degeneração do ambiente informativo no qual os eleitores formam as próprias convicções sobre questões diversas, entre elas o voto. Nesse sentido, a literatura relaciona os fenômenos de uso de redes sociais, desinformação e polarização ideológica, considerando que os três se articulam em múltiplos sentidos. “As mídias sociais impulsionam a polarização política e a prevalência da desinformação, que

Também estão se acentuando mutuamente e, ao mesmo tempo, minando a qualidade democrática” (TUCKER et al., 2018).

É diante desse cenário, pois, que jornalistas, empresas de comunicação e de tecnologia, organizações da sociedade civil e forças governamentais articulam ações de combate ao problema, na busca por contê-lo e, com isso, preservar preceitos do adequado funcionamento da ordem democrática que se encontram sob ameaça. Também é nesse contexto que pesquisas como esta se apresentam, de modo a esclarecer aspectos desse emergente fenômeno.

O volume de estudos sobre desinformação cresceu exponencialmente a partir de 2017. Dalessandro et al. (2020) identificam, pesquisando pelo termo “fake news” na base de dados Socopos, uma média de 2,5 artigos por ano sobre o tema entre 2005 e 2016. Entre 2017 e 2018, então, a produção somou 295 artigos, o que representa 90,76% do total de 325 artigos rastreados no recorte da pesquisa, de 2005 e 2018. Os estudos se concentram nas áreas de Ciências Sociais (218) e Ciência da Computação (72), e se relacionam a temas como redes sociais, Misinformation, pós-verdade, competência informacional, jornalismo e Internet. A desinformação se conecta a outro fenômeno corrente, também foco de amplo interesse científico, qual seja a mitologia política. Trata-se, numa palavra, da manifestação no campo político de narrativas assentadas sobre representações míticas de experiências humanas coletivas (CASSIRER, 1976).

A mitologia tem sido crescentemente estudada contexto da comunicação política e eleitoral. Bianco (2018) identifica – a partir de busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) – um conjunto de dez trabalhos que analisam o tema com esse enfoque, concentrados nas áreas de Comunicação, Sociologia e História (p.20). Nenhum, porém, tendo como foco a relação entre mitologia política e desinformação.

O entendimento sobre mitologia política que mais nos interessa é o de Girardet (1987), para quem, em síntese, o mito político é um fenômeno de caráter

não plenamente racional, de teor explicativo e mobilizador, que serve à função primordial de reestruturação mental do imaginário político. Isso se dá, segundo o autor, a partir da mobilização de quatro tipos regulares de mito: Complô, Era de ouro, Salvador e Unidade, que, respectivamente, ensejam as ideias de conspiração, nostalgia, messianismo e nacionalismo.

Ante o exposto, este estudo se volta a analisar a desinformação no pleito presidencial do Brasil em 2018 sob o prisma singular do emprego de estratégias assentadas na mitologia política. Assim, postulamos a seguinte questão: “De que modo informações distorcidas ou falsas se associaram a estratégias de mitologia política durante o ciclo eleitoral presidencial brasileiro de 2018?”.

Temos, como objetivo geral, identificar a incidência e a utilização de elementos de mitologia política na estruturação dos boatos analisados.

A pesquisa é desenvolvida tendo como corpus 134 boatos verificados e atestados como peças informativas distorcidas ou falsas pelo Projeto Comprova, operação colaborativa de 24 veículos de informação para⁴ checar boatos ao longo de 84 dias de campanha eleitoral em questão, realizadas entre agosto e outubro de 2018.

A metodologia empregada é a análise de conteúdo do tipo categorial temática, em abordagem quali-quantitativa. Há quatro etapas na pesquisa: análise do corpus a partir das quatro categorias extraídas de Girardet (1987); aplicação de Escala de Likert de modo a mensurar força da manifestação mitológica; extração da unidade temática prevalente em cada boato; e análise do contexto de menção a partidos e/ou agentes políticos nos boatos. As categorias que compõem a primeira e principal etapa de análise foram extraídas da tipologia de mito político de Girardet (1987), quais sejam (1) Complô, (2) Era de ouro, (3) Salvador e (4) Unidade.

1. Desinformação em ambiente digital

O termo fake news se consolidou como vocábulo popular para designar a circulação digital de boatos, rumores e informações inverídicas ou distorcidas a

partir de 2016, no contexto da eleição americana vencida por Donald Trump (VITORINO; RENAULT, 2019). Tandoc et al. (2018) sintetizam as conceituações do termo, analisando 34 artigos publicados entre 2003 e 2017, e concluem haver uma característica comum aos múltiplos empregos da expressão: a apropriação da aparência de notícia real, em aspectos de redação, ilustração fotográfica e exibição em websites, de forma a se esconder "sob um verniz de legitimidade" (p.147).

A despeito da popularidade, o termo fake news é rejeitado por parte majoritária dos estudos do campo, que entende que a expressão é imprecisa, frente à variedade de significados que designa; e que é crescentemente empregada como argumento de ataque ao Jornalismo (VOSOUGHI et al., 2018, p.1146). Nesse sentido, adotamos a expressão rumor, livremente traduzido por nós como boato. O termo é entendido a partir da definição de Müller (2016), que sintetiza diversas proposições e chega à seguinte definição: "boato é um caso de testemunho genuíno sem confirmação oficial, cuja fonte original foi perdida ou nunca existiu" (p.435).

Um segundo atributo fundamental do fenômeno, que diferencia sua ocorrência contemporânea de precedentes históricos, é a ambientação digital e a consequente velocidade de propagação, especialmente em Sites de Redes Sociais, como Facebook e Twitter; e ferramentas online de comunicação interpessoal, como o aplicativo WhatsApp. "Embora a existência de notícias falsas não seja nova, a velocidade com que se propagam e o alcance global da tecnologia que pode divulgá-las são sem precedentes" (BURKHARDT, 2017, p.7).

Por fim, a terceira característica básica do fenômeno é o emprego de estratégias para dotar o discurso de alta carga emocional, com vistas a atrair atenção e despertar empatia e adesão (BAKIR; MCSTAY, 2018), como parte de um processo de "economia da emoção", voltado a gerar receitas a partir de audiência online (p.1).

Do ponto de vista do contexto em que manifestam, Bakir; McStay (2018) diagnosticam que o fenômeno é resultado da conjugação de cinco características

Do ecossistema de mídia digital: declínio financeiro das empresas de notícias; crescimento do ciclo imediatista da notícia; rápida circulação de desinformação a partir de conteúdos gerados por usuários e propagandistas; crescimento da natureza emocional do discurso online; e crescente número de pessoas gerando receita a partir de algoritmos e motores de busca (p.4).

Wardle; Derakhshan (2017) inserem o fenômeno da circulação digital de boatos em uma cadeia denominada "espectro da desordem da informação" e composta por três categorias: Informação incorreta (informação falsa compartilhada sem causar danos); Desinformação (informação falsa conscientemente compartilhada com intenção de causar danos); e Má informação (informação genuína compartilhada com a intenção de causar dano) (p.20). Eles também propõem uma tipologia composta por sete categorias de desordem da informação, aqui apresentadas em ordem alfabética: Conteúdo Enganador, Conteúdo Fabricado, Conteúdo Impostor, Falsa Conexão, Falso Contexto, Manipulação de Contexto e Sátira/Paródia (p.17).

Diante disso, entendemos boato como mensagens sem confirmação nem fonte original conhecida que se disseminam rapidamente em ambiente digital, sobretudo em Sites de Redes Sociais (SRSs), intencionalmente construídas com informações falsas e/ou distorcidas, e com conteúdos dotados de alto teor emocional. Integram uma cadeia de desordem da informação constituída por mensagens de diferentes formatos e variados recursos de deturpação da autenticidade que, em comum, ensejam elevado apelo emocional, com vistas a gerar adesão, sobretudo política (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017; BAKIR; MCSTAY, 2018; BURKHARDT, 2017; BURSHEIN, 2017; SILVEIRA, 2019; MÜLLER, 2016; RECUERO, 2009; TANDOC et al., 2018; VOSOUGHI et al., 2018; WARDLE; DERAKHSHAN, 2017).

O crescimento da desinformação tem provocado reações de distintos setores da sociedade, que articulam estratégias diversas de enfrentamento ao problema, como ações de checagem de fatos. Trata-se de um conjunto de práticas de apuração e esclarecimento de informações públicas suspeitas de incorreção

(Nieminen; Rapeli, 2019; Graves, 2018; Mantzarlis, 2018). A checagem de fatos contempla três categorias: checagem de fatos, voltada à investigação posterior de declarações públicas relevantes; desmascaramento, que trata da averiguação de boatos populares; e verificação, responsável pela averiguação de material, geralmente produzido por cidadãos comuns, antes da publicação de um conteúdo nele baseado (MANTZARLIS, 2018).

3. Mitologia política

O mito é um fenômeno de natureza plural e manifestações multiformes. Interessa-nos, em especial, compreendê-lo em contexto político; antes, porém, é preciso assimilá-lo em sua natureza geral. Girardet (1987) e Miguel (1997) identificam duas noções dominantes no estudo da mitologia: nas áreas de antropologia e história das religiões, e semiótica.

No primeiro caso, o mito é interpretado a partir de sua definição e de sua função social, sobretudo por meio de manifestações em sociedades arcaicas e primitivas. Cassirer (1976) identifica, nessa perspectiva, quatro correntes principais: a) uma espécie de ciência primitiva; b) uma forma de Filosofia selvagem; c) uma expressão de patologia linguística; e d) um fenômeno com raízes psicanalíticas (pp.44-45). A partir disso, ele delimita o mito como uma estrutura complexa e paradoxal de pensamento, destinada a representar, de modo simbólico, experiências coletivas do homem. (pp.61; 63). Análoga ao conto e à fábula, é uma narrativa tribal de poder explicativo, organizada de forma lógica, mas não plenamente racional.

Sob a perspectiva semiótica, o mito é, especialmente a partir de Barthes (2001), percebido como uma deformação de linguagem que se presta à apropriação ideológica (pp.134; 143). De forma condensada, para Miguel (1998), o que essa corrente teórica busca descrever é o processo de mistificação. Conforme lasbeck (2017), a fala mítica é "produto de uma segunda inscrição que se sobrepõe à natureza das coisas".

No campo político, por sua vez, a primeira tentativa sólida de delimitar o mito foi feita por Georges Sorel, de orientação marxista, na primeira década do século XX. Sorel (1993) expandiu a ideia de mito para além do âmbito das sociedades primitivas, como, até então, era corrente no campo científico (p.27). Em síntese, ele apresenta uma noção de mito funcional e utilitarista, que é não apenas conveniente, mas mesmo necessário, para o sucesso da luta política. No caso específico, expõe o mito da revolução proletária marxista, a que chama de greve geral, como o elemento propulsor indispensável para o triunfo da causa.

O panorama estabelecido por Sorel foi empregado e ampliado por autores subsequentes. Miguel (1998) nota dois movimentos de deslocamento: o primeiro foi o de estender o alcance do mito do foro específico da revolução proletária para discursos políticos diversos. O segundo foi a redução da amplitude do mito político que está presente em Sorel, deixando de abarcar apenas grandes atos históricos – como a revolução proletária – e passando a ser observado e apreendido em gestos políticos menores, mesmo corriqueiros.

É exatamente nesse contexto que se encontra a obra de Girardet (1987), que constitui a base da principal categoria analítica de nossa pesquisa empírica. Há alguns aspectos centrais no entendimento de Girardet (1987) sobre mitos. O primeiro é, em consonância às noções antropológicas, o caráter não racional do fenômeno. Outro aspecto relevante é a ocorrência desse episódio em ideologias de matizes diversas – nisso, por conseguinte, alija-se do juízo semiológico barthesiano, que via no espectro da direita o campo hegemônico dessas manifestações (p.12). Mais um traço fundamental desse fenômeno, para Girardet (1987), é a natureza complexa, versátil e fluída da mitologia política. Por fim, outro atributo relevante do mito político para Girardet (1987) é, por mais paradoxal que possa parecer ante a volatilidade recém-descrita, a presença de certa lógica regular em todo discurso mítico. "Se o mito é polimorfo, se constitui uma realidade ambígua e movente, ele reencontra o equivalente de uma coerência nas regras de que parece depender o desenrolar de sua caminhada" (p.17). É do resultado desse trabalho, então, que emergem os quatro conjuntos de mitologias políticas definidos pelo autor: Complô, Era de ouro, Salvador e Unidade.

(O primeiro mito de que Girardet trata é o do Complô, que, de modo geral, propaga narrativas conspiracionistas que descrevem como organizações secretas, que atuam de modo análogo a seitas, conjuram sigilosamente em planos de tomada de poder e estabelecimento de um regime político e social hegemônico (pp.34-36). Exemplos históricos de mitos dessa natureza são o jesuítico e o maçônico.

A segunda tipologia de mito político determinada por Girardet (1987) é a da Era de ouro, que, em resumo, consiste no artifício de acionar vieses nostálgicos como estratégia de mitigação de um presente entendido como decadente e vislumbre de um futuro redentor, paradoxalmente assentado sobre bases do passado. Trata-se do mito mais comum e recorrente, entre todos os descritos pelo autor, segundo o próprio autor (p.98).

A terceira categoria de mitos descrita por Girardet (1987) é a do Salvador. Trata-se, em síntese, de um processo de aplicação de atributos de heroísmo a figuras políticas ordinárias. Configura-se, portanto, um fenômeno análogo ao do messianismo, de certo modo o mesmo do qual trataram Carlyle (apud CASSIRER, 1976) e Campbell (1988).

A última categoria de mitos descrita por Girardet (1987) é a da Unidade, que reúne narrativas míticas centradas na ideia de uma coletividade unida, coesa e harmoniosa. O símbolo mais bem elaborado desse tipo de mitologia é o conceito de nação (pp.157/158), embora o ideal religioso também aluda a essa forma de disposição social.

4. Método

Esta pesquisa utiliza a técnica de pesquisa de análise de conteúdo, que, de modo resumido, volta-se a analisar mensagens de forma a, por meio de inferências e apoiada em categorias analíticas específicas, produzir conhecimento (FONSECA JÚNIOR, 2006). Valemo-nos de uma vertente específica da técnica, qual seja a categorial temática, caracterizada por "operações de desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos" (BARDIN, 1977,

p.153). A abordagem empregada é quali quantitativa, que integra as abordagens quantitativa, derivada do formalismo estatístico; e qualitativa (FONSECA JÚNIOR, 2011, p.285).

O corpus da análise é constituído por 134 boatos desmentidos pelo Projeto Comprova, operação de checagem de fato, via técnica de desmascaramento, que reuniu 24 veículos de informação atuando colaborativamente na investigação de boatos relativos às eleições presidenciais de 2018. A coleta foi realizada em duas etapas: primeiro, catalogamos os boatos desmentidos pelo Comprova entre agosto e outubro de 2018, excetuadas as sátiras. Em seguida, localizamos os boatos – em número de 134 – em versão integral em páginas diversas da Internet, sobretudo sites e perfis, páginas ou grupos em Sites de Redes Sociais (SRSs), seja em versão original ou replicada. Desse modo, a análise se centrou sobre os próprios boatos, tendo os relatórios de verificação do Projeto Comprova servido como critério para a seleção do corpus.

A base analítica que utilizamos é a textual, por meio do exame de textos publicados em formatos e plataformas diversas – como websites, postagens de redes sociais variadas e legendas de fotografias – e da transcrição do áudio dos conteúdos sonoros ou audiovisuais. Não há, no corpus, materiais unicamente imagéticos e, portanto, incapazes de serem decodificados textualmente. Desse modo, lançamos mão do que Bauer (2002) entende ser o procedimento mais tradicional da análise de conteúdo, qual seja o exame de conteúdos em formato textual.

A análise empírica está organizada em quatro fases. A primeira é o exame do conjunto de 134 boatos a partir das quatro categorias de análise extraídas de Giradet (1987): Complô, Era de ouro, Salvador e Unidade. A segunda é a aplicação de uma Escala de Likert de modo a mensurar a força da manifestação mitológica nos boatos – a partir disso, a sequência da análise é restrita ao conjunto de boatos com manifestação de força alta ou altíssima. A terceira é a extração da unidade temática prevalente em cada boato, a partir de um trabalho indutivo. A quarta, por fim, é a análise do contexto político de cada boato, com vistas a identificar a

favorabilidade do contexto em que partidos e/ou agentes políticos são mencionados.

As quatro categorias de análise principais foram extraídas da já apresentada e discutida revisão de literatura sobre mitologia política de Girardet (1987), assentada em quatro tipos de mitos: Complô, Era de ouro, Salvador e Unidade. A identificação de elementos característicos de cada uma das categorias mitológicas nos boatos se dá por meio de dois componentes, tal qual propõe Bardin (1977): código, via manifestação sígnica explícita, qual seja por meio de palavras; e significação, via descrição e/ou alusão a elementos característicos de cada narrativa mítica política específica. Assim, cada categoria é composta por quatro subcategorias, sendo uma do tipo código, formada por palavras que correspondem à(s) ideia(s) central(is) de cada mitologia; e três do tipo significação, constituídas por elementos narrativos diversos que descrevem e/ou aludem às mitologias em questão.

Quadro 1: Categorias de análise de mito político baseadas em Girardet (1987)

CATEGORIA	COMPONENTE: CÓDIGO	COMPONENTE: SIGNIFICAÇÃO
Mito do Complô	(C1) Palavras que designam conspiração ou ideias análogas	(S1.1) Descrição de e/ou alusão a plano conspiratório/ameaçador em contexto político, social ou moral real
		(S1.2) Descrição de e/ou alusão a organização secreta ou pouco conhecida
		(S1.3) Discurso narrativo de denúncia e/ou contracoplô
Mito da Era de ouro	(C2) Palavras que designam nostalgia ou ideias análogas	(S2.1) Discurso narrativo de teor nostálgico e/ou reacionário
		(S2.2) Descrição de e/ou alusão à ideia de “tempo presente” (realidade perturbada e requerente de regeneração)
		(S2.3) Descrição de e/ou alusão à ideia de “tempo de antes” (idealização de passado nobre e/ou feliz)

Mito do Salvador	(C3) Palavras que designam heroísmo, messianismo ou ideias análogas	(S3.1) Descrição de e/ou alusão a personagem(ns) com traços biográficos heroicos
		(S3.2) Descrição de e/ou alusão a personagem correspondente a arquétipo heroico (velho sábio, jovem guerreiro, legislador ou profeta)
		(S3.3) Descrição de e/ou alusão à crise de legitimidade de poderes constituídos que demanda correção
Mito da Unidade	(C4) Palavras que designam união, nacionalismo, ufanismo ou ideias análogas	(S4.1) Descrição de e/ou alusão a personagem(ns) com traços biográficos de perfil integrador, nacionalista, ufanista e afins
		(S4.2) Discurso narrativo crítico à ideia de sociedade conflituosa
		(S4.3) Discurso narrativo elogioso à ideia de nação e afins

Fonte: o autor

Apresentamos, também, a escala de Likert que usamos para classificar os boatos de acordo com a força da manifestação mitológica.

Quadro 2: Força da manifestação mitológica (Escala de Likert)

INCIDÊNCIA DE SUBCATEGORIAS	FORÇA DA MANIFESTAÇÃO MITOLÓGICA
0	Nula
1	Baixa
2	Média
3	Alta
4	Altíssima

Fonte: o autor

Desse modo, avançamos à análise do conteúdo e a seus resultados.

5. Resultados

5.1 Geral

A análise mostrou incidência de manifestação mitológica de força alta (presença de três subcategorias de uma ou mais categorias no boato examinado) e altíssima (presença de quatro subcategorias) em 84 dos 134 boatos analisados, o que corresponde a 62,68% do total. Isso indica que aproximadamente dois em cada três boatos têm expressiva manifestação de narrativas mitológicas.

Por outro lado, 50 boatos apresentaram manifestações mitológicas de força nula (ausência de qualquer subcategoria de uma ou mais categorias no boato examinado), baixa (presença de uma subcategoria) e média (presença de duas subcategorias). Esse conjunto de boatos foi excluído das próximas etapas de análise, que, portanto, concentram-se nos boatos cuja força das manifestações mitológicas foi alta ou altíssima.

Os dados indicaram 107 manifestações mitológicas de força alta e altíssima nos 84 boatos analisados, sendo que as ocorrências se distribuíram da seguinte forma: 68 boatos com um único tipo de mito (80,95%); 11 boatos com presença combinada de dois tipos de mito (13,09%); 4 boatos com presença combinada de três tipos de mito (4,77%); e 1 boato com presença combinada de quatro tipos de mito (1,19%).

Em relação aos tipos específicos de mitos definidos por Girardet (1987), que constituem nossa categoria analítica de maior interesse, a pesquisa indicou prevalência da categoria Complô (69 casos, correspondentes a 64,49% do total), seguida por Salvador (19 casos; 17,76%); Unidade (18 casos; 16,82%); e Era de ouro (1 caso; 0,93%).

5.2 Mito do Complô

Os boatos assentados sobre a mitologia do Complô podem ser classificados, o ponto de vista temático, em dois grupos principais: os que versavam sobre uma

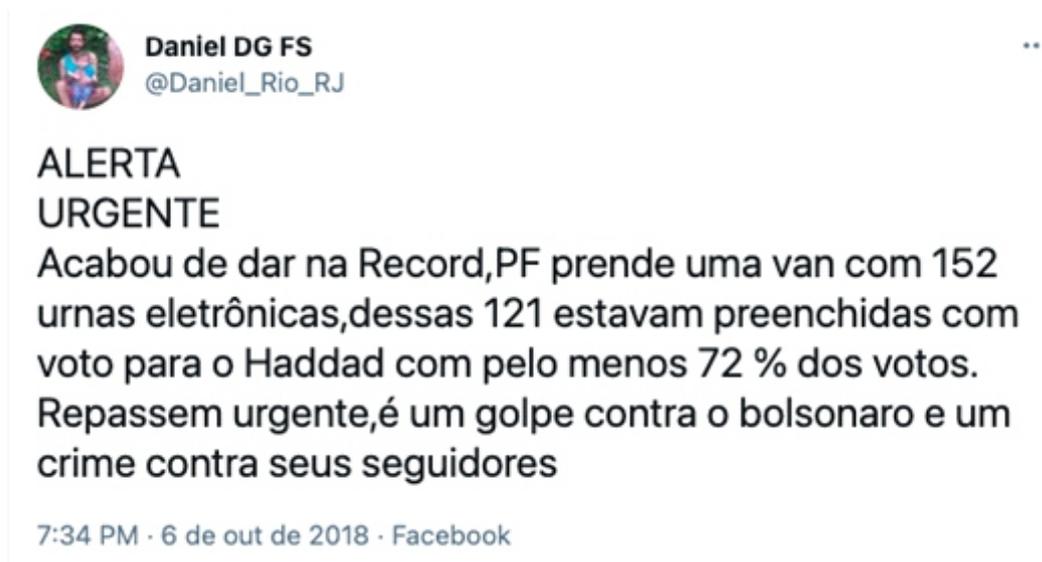
Conspiração propriamente dita, com conluio envolvendo pessoas e/ou instituições para alcançar um objetivo oculto (Grupo 1); e os que descreviam um projeto e/ou plano pouco ou nada conhecido, sem necessariamente configurar uma trama plena e integralmente conspiratória (Grupo 2). O primeiro tipo foi dominante, com frequência de 51 casos (correspondentes a 73,91% da categoria). O segundo se manifestou em 18 casos (26,09%).

De forma mais específica, identificamos a presença de 13 temas diferentes no conjunto dos 69 boatos assentados sobre a mitologia do Complô, nesta ordem: complô para fraude de eleições/urnas eletrônicas (Tema 1; 17 casos, correspondentes a 24,63% da categoria); projeto e/ou plano pouco e/ou nada conhecido de PT/Fernando Haddad (Tema 2; 16 casos; 23,19%); complô relativo ao ataque e/ou novo ataque a Jair Bolsonaro (Tema 3; 9 casos; 13,04%); complô para prejudicar campanha de Jair Bolsonaro (Tema 4; 8 casos; 11,59%); complô de governos de Lula/PT para prática de corrupção (Tema 5; 5 casos; 7,25%); complô para crime eleitoral do PT (Tema 6; 3 casos; 5,79%); complô para fraude de pesquisas eleitorais (Tema 7; 3 casos; 4,34%); complô político internacional (Tema 8; 3 casos; 4,34%); plano/projeto de governo secreto/pouco conhecido de Jair Bolsonaro ou General Mourão (Tema 9; 3 casos; 4,34%); complô para crime eleitoral de Jair Bolsonaro (Tema 10; 2 casos; 2,89%); plano/projeto de governo secreto/pouco conhecido de Ciro Gomes (Tema 11; 2 casos; 2,89%); complô para acobertar crime ambiental de marido de Marina Silva (Tema 12; 1 caso; 1,44%); e denúncia de complô para prender Lula (Tema 13; 1 caso; 1,44%);/

Classificamos, doravante, os 69 boatos dessa categoria no que diz respeito ao partido e/ou agente político explicitamente citado(s). A análise aponta que 59 boatos (correspondentes a 85,51% da categoria) contêm menções desse tipo, face a 10 boatos que não fazem tais citações (14,49%). Os dados mostram que apenas o conjunto PSL/Jair Bolsonaro/General Mourão teve menções a si em contexto favorável e/ou benéfico. Isso ocorreu em 20 dos 27 boatos que os citam. No caso de todos os demais partidos e/ou agentes políticos – PT/Fernando Haddad/Luiz Inácio Lula da Silva; Ciro Gomes; Marina Silva; e João Amoêdo – as menções ocorrem exclusivamente em contexto desfavorável e/ou prejudicial.

Por fim, analisamos, de modo mais detalhado e a fim de exemplificação, um boato dessa categoria, cujo título do relatório de checagem é “É boato que urnas tenham sido apreendidas no Amazonas já preenchidas com votos para Haddad” e cuja reprodução está abaixo, a partir de uma mensagem postada no Site de Rede Social (SRS) Twitter.

Figura 1: Reprodução integral de boato classificado da categoria Complô



Crédito: reprodução da internet

Classificamos a peça no Grupo 1 (boatos que versam sobre uma conspiração propriamente dita, com conluio envolvendo pessoas e/ou instituições para alcançar um objetivo oculto) dado que a mensagem alude a um episódio concreto de fraude em urnas eletrônicas. De modo detalhado: atribui à prisão à Polícia Federal, por meio da sigla “PF”; referencia o conteúdo como tendo sido publicado em uma emissora de televisão, “Record”; afirma que o candidato beneficiado pela suposta fraude é Fernando Haddad, do PT, ao mesmo em que afirma se tratar de

“um golpe” contra Bolsonaro; e motiva o receptor a compartilhar a mensagem, adotando tom mobilizador.

5.3 Mito do Salvador

Classificamos os boatos da categoria Salvador, do ponto de vista temático, em dois grupos principais: heroificação de candidato (Grupo 1; 16 casos, correspondentes a 84,21% da categoria) e heroificação de entidades/pessoas externas ao pleito (Grupo 2; 3 casos; 15,79%).

De modo específico, identificamos oito grupos temáticos: heroificação de Jair Bolsonaro via exaltação de virtudes/projetos (Tema 1; 9 casos, correspondentes a 42,10% da categoria), heroificação de Jair Bolsonaro via apelo de político temido/perseguido (Tema 2; 3 casos; 15,79%), heroificação de Jair Bolsonaro via apoio popular (Tema 3; 2 casos; 10,52%), heroificação de Fernando Haddad via apoio popular (Tema 4; 1 caso; 5,26%), heroificação de Luiz Inácio Lula da Silva via apelo de político temido/perseguido (Tema 5; 1; 5,26%), heroificação de cidadão comum via exaltação de virtudes (Tema 6; 1; 5,26%), heroificação do governo americano em ação contra corrupção (Tema 7; 1; 5,26%) e heroificação do Exército Brasileiro em ação contra fraude eleitoral (Tema 8; 1; 5,26%).

Finalmente, identificamos menção a agentes políticos em 16 boatos, com a seguinte frequência: Jair Bolsonaro (14 boatos, correspondentes a 73,68% da categoria), Luiz Inácio Lula da Silva (1 boato; 5,26%) e Fernando Haddad (1 boato; 5,26%). Em todos os casos, as citações aos candidatos ocorrem de forma positiva, por meio de um processo de exaltação de virtudes, projetos ou popularidade.

O boato que escolhemos para exemplificar a manifestação dessa categoria, reproduzido a seguir, tem o seguinte título do relatório de checagem: “Datena não gravou vídeo em apoio a Bolsonaro”. Refere-se a um vídeo do jornalista e apresentador de televisão José Luiz Datena editado para parecer um ato de elogioso ao candidato. O vídeo suprime trechos em que Datena menciona o

candidato que efetivamente apoia, Geraldo Alckmin, e foi compartilhado acompanhado da descrição “Datena apoia Bolsonaro.”.

Figura 2: Reprodução integral de boato classificado da categoria Salvador



Crédito: Reprodução da Internet

Como se trata de um conteúdo em vídeo, reproduzimos a transcrição do material, sobre a qual a análise foi feita: “É um cara [sic] que eu confio de verdade, mesmo. É um cara que, é... trabalha com você. É um cara que luta por você. É um cara que erra com você e aprende com você a corrigir os erros. Ele é um sujeito igualzinho a você; por isso, eu confio nele. No meio dessa classe política que tá [sic] aí, ele se sobressai exatamente pela humildade que ele tem e pela forma de ele ser. O cara vai fazer campanha política, ele entra na fila de avião de carreira. O cara tem pares de sapato que ele não troca faz duzentos anos. Significa que a gente tá [sic] precisando disso na política brasileira: gente com honestidade, com simplicidade,

gente como você; porque a maioria desses caras que está por aí não te representa absolutamente. Ele, não; ele é um de vocês, que tá [sic] na política batalhando há tanto tempo. Então, como eu confio nele, confie também”

O boato, como se vê, caracteriza-se como integrante da categoria Salvador ante a série de elogios que faz ao candidato, centrados, essencialmente, em aspectos da personalidade dele.

5.4 Mito da Unidade

Os boatos da categoria Unidade foram, de modo amplo, agrupados em dois conjuntos temáticos: boatos com discurso de teor nacionalista/patriótico e afins (Grupo 1; 14 casos, correspondentes a 82,35% da categoria), e boatos com alusão a candidato de perfil integrador (Grupo 2; 3 casos; 17,65%).

Em recorte específico, o agrupamento se deu em cinco categorias: discurso de teor nacionalista/patriótico (Tema 1; 12 casos, correspondentes a 70,59% da categoria), candidato com perfil integrador (Jair Bolsonaro) (Tema 2; 2 casos; 11,76%), discurso mobilizador (Tema 3; 2 casos; 11,76%), candidato com perfil integrador (Lula) (Tema 4; 1 caso; 5,88%) e discurso de quebra de unidade (Tema 5; 1 caso; 5,88%).

Por fim, analisamos as menções a partidos e/ou agentes políticos presentes nos boatos dessa mitologia. Identificamos 23 menções, sendo 21 a agentes políticos (Jair Bolsonaro [12], Luiz Inácio Lula da Silva [5], Fernando Haddad [2], Aécio Neves [1], Ciro Gomes [1] e Dilma Rousseff [1]) e 1 a partido (PT [1]). Em relação ao contexto de citação, Bolsonaro tem 11 casos de menção favorável e um desfavorável; Lula, por sua vez, tem 1 caso favorável e 4 desfavoráveis. Todos os demais políticos mencionados, mencionados têm apenas menções a si em contexto desfavorável. O PT, por sua vez, tem menção em contexto neutro.

Para representar esse grupo de boatos, analisamos o boato cujo título do relatório de checagem é “É montagem notícia que diz que Bolsonaro vai mudar

imagem da padroeira do Brasil”, reproduzido abaixo.

Figura 3: Reprodução integral de boato classificado da categoria Unidade



Crédito: Reprodução da Internet

O boato, como se vê, simula uma notícia do jornal Folha de S. Paulo, por meio do uso de um cabeçalho na página análogo ao verdadeiro. A mensagem delata um suposto plano de Jair Bolsonaro de alterar a padroeira do Brasil, uma santa católica, a partir de decisão tomada em conjunto com um pastor evangélico. A peça se enquadra na categoria Unidade ao mencionar um símbolo da cultura nacional, evocando ideias nacionalistas/patrióticas.

6. Conclusão

Concluimos, a partir de nossos resultados, que a correlação entre desinformação e mitologia política foi, nos parâmetros de nossa pesquisa,

significativa, tendo a Mitologia se manifestado com força alta ou altíssima em 62,68% dos boatos analisados – aproximadamente dois a cada três boatos examinados. Trata-se, pois, de um resultado apto a demonstrar a incidência de um objeto sobre outros, o que, como nossa análise de estado da arte demonstrou, não é prática recorrente no campo. Ademais, indica que o fenômeno da desinformação não necessariamente constitui um fim em si, mas pode se configurar como estratégia para outros propósitos – no caso estudado nesta pesquisa, mitificar mensagens políticas.

Também concluímos que foi predominante nos boatos em questão a presença de elementos de mitologia política estruturados em enredos conspiratórios, dada a prevalência de boatos da categoria Complô. Houve, de modo mais exato, destacado caráter de denúncia nesse conjunto de boatos, posto que a maioria continha esse elemento narrativo, que esteve voltado, sobretudo, a supor fraude no curso das eleições. Alinhamos, assim, o estudo aos trabalhos que têm por objeto o exame de teorias conspiratórias, já reconhecidas pela literatura como um dos âmbitos mais profícuos na disseminação de desinformação em ambiente digital.

Ficou evidente, ainda, que, para além das características descritas em literatura, a manifestação de cada mitologia está condicionada ao contexto em que ocorre. Neste estudo, isso ficou claro ante a evidência de que uma candidatura em específico – no caso, a de Jair Bolsonaro, candidato que representa o espectro ideológico da direita – foi mencionada predominantemente em contextos que lhe eram convenientes e mesmo favoráveis, no que destoou de todos os candidatos adversários. Por um lado, tal achado alinha o estudo às pesquisas que reconhecem a direita como pólo político preferencial para a difusão de conteúdo de desinformação; por outro, reforça o debate em torno da eventual existência de um espectro mais afeito à associação a mitos políticos, no que entendemos ser uma questão em aberto.

Ressaltamos, finalmente, que nosso estudo tratou de um objeto há pouco estabelecido no campo, a desinformação digital; e o fez a partir de uma perspectiva

igualmente parcamente explorada, a relação com a mitologia política. Assim, os resultados, a despeito de serem relativizados e analisados somente à luz das condicionantes específicas de nossa pesquisa, representam um estímulo para que novos estudos, com abordagens igualmente originais, possam ser empreendidos, de modo a acrescentar não apenas necessárias, mas urgentes camadas explicativas aos novos fenômenos comunicacionais que caracterizam a vida pública.

Referências

- ALLCOTT, Hunt.; GENTZKOW, Matthew. Social media e fake news in the 2016 election. **Journal of Economic Perspectives**, Nashville, v. 31, n. 2, p. 211-236, 2017.
- BAKIR, Vian; MCSTAY, Andrew. Fake news e the economy of emotions: problems, causes, solutions. **Digital Journalism, Bangor**, v. 6, n. 2, p. 154-175, 2018.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 189-217.
- BIANCO, Erica Cristina Verderio. **Mitos na política brasileira: a construção da identidade de marca de candidatos à Presidência da República em 2018**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- BURKHARDT, Joanna M. History of fake news. *Combatting Fake News in the Digital Age*. **Library Technology Reports**. v. 53, n. 8, 2017.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- CASSIRER, Ernst. **O Mito do Estado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- DALESSANDRO, Rafael Cacciolari; CASTANHA, Rafael Gutierrez; VERONEZ JUNIOR, Wilson Roberto. A produção científica relacionada a fake news: uma análise bibliométrica na base de dados Scopus. **Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 1-16, 2020.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; Barros, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2006.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRAVES, Lucas. Boundaries Not Drawn: mapping the institutional roots of the global fact-checking movement. **Journalism Studies**, [s.l.], v. 19, n. 5, p. 613-631, 2018.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Barthes: o mito, a moda e a mídia. In: GUERRA, Maria José; CONTANI, Miguel. (org.). **Barthes 100: ideias e reflexões**. Londrina, 2017.

MANTZARLIS, Alexios. Verificação dos fatos. In: IRETON, Cherilyn; POSETTI, Julie (ed.). **Jornalismo, fake news & desinformação: manual para educação e treinamento em jornalismo**. Unesco, 2018.

MIGUEL, Luís Felipe. **Em busca da harmonia perdida: mito e discurso político (uma análise a partir da campanha eleitoral brasileira de 1994)**. 1997. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MÜLLER, Felipe de Mattos. Definindo boato. **Veritas**. Porto Alegre, v. 61, n. 2, p. 425-436, 2016.

NEWMAN, Nic et al. **Reuters Digital News Report 2020**. Reuters Institute for the Study of Journalism, 2020. Disponível em:
https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf.
Acesso em: 25 jan 2021

NIEMINEN, Sakari; RAPELI, Lauri. Fighting misperceptions e doubting journalists objectivity: a review of fact-checking literature. **Political Studies Review**, Los Angeles, v. 17, n. 3, p. 296-309, 2019.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais Na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009

REUTERS. **WhatsApp lança serviço para combater fake news durante eleições na Índia**. Disponível em <http://exame.com/tecnologia/whatsapp-lanca-servico-para-combater-fake-news-durante-eleicoes-na-india>. Acesso em: 25 jan 2021.

SILVA, Juremir Machado da. Fake news, a novidade das velhas falsificações. In: FILGUEIRA, João; Santos, Silvio (org.). **As fake news e a nova Ordem (des)informativa na era da pós-verdade**. Coimbra: Coimbra University Press, 2019.

SOREL, Georges. **Reflexões sobre a violência**. Petrópolis: Vozes, 1993

TANDOC, Edson C.; WEI LIM, Zheng; LING, Richard. Defining 'fake news': a typology of scholarly definitions. **Digital Journalism**, London, v. 6, n. 2, p. 137-153, 2017.

TUCKER, Joshua A.; GUESS, Andrew; BARBERA, Pablo; VACCARI, Cristian; SIEGEL, Alexandra; SANOVICH, Sergey; STUKAL, Denis; NYHAN, Brendan Gerald R. Policy. social media, political polarization, e political disinformation: a review of the scientific literature. **SSRN Electronic Journal**, p. 1-95, 2018. Doi: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3144139>

VITORINO, Maíra Moraes; Renault, David. A irrupção da Fake News no Brasil: uma cartografia da expressão. **Revista Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 42, n. 1, p. 229-259, 2019.

VOSOUGHI, Soroush; Roy, Deb; Aral, Sinan. The spread of true e false news online. **Science**, London, v. 35, n. 6380, p. 1146-1151, 2018.

WARDLE, Claire; DERAKHSHAN, Hossain. Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research e policy making. Estrasburgo: Conselho da Europa, 2017. 109 p.

OUTRAS FACES DA BANALIDADE DO MAL

OTHER FACES OF THE BANALITY OF EVIL

Muriel Emídio Pessoa Amaral¹

Resumo

A proposta desse ensaio é de perceber como os valores oferecidos por Hannah Arendt acerca da banalidade do mal ainda se tornam presentes, tendo como recorte cena da campanha eleitoral no Brasil de 2018. Arendt acreditou que o mal seria banal a partir do momento em que sujeitos abdicam da qualidade de pensar e refletir e passariam a reproduzir atividades previamente estabelecidas, bem como não teriam a dimensão dos seus comportamentos no cenário político. A imagem do ensaio pretende elucidar que o mal continua banal e com vigor suficientemente forte para ser reverberado em outros cenários, enquanto perspectiva iconográfica.

Palavras chave: Banalidade do mal. Imagem. Política.

Abstract

The proposal of this essay is to understand how the values offered by Hannah Arendt about the banality of evil are still present, using as clipping the 2018 election campaign in Brazil. Arendt believed that the evil would be banal from the moment in which subjects abdicate the quality of thinking and reflecting and would reproduce previously established activities, as well as having no dimension of their behavior in the political scenario. The images are intended to elucidate that the evil remains banal and strong enough to be reverberated in different settings, while an iconological analysis.

Keywords: Banality of evil. Images. Politics.

1. Professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru), com pós-doutorado pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Notas introdutórias

Imagem 1



Fonte: Jack (2018)

A imagem acima retrata dois homens em aceno nazista durante o ano de 2018 no litoral brasileiro e, a partir, da imagem, é possível desenhar outras faces da banalidade do mal. A obra *Eichmann em Jerusalém – relatos sobre a banalidade do mal*, de Hannah Arendt (1999), acompanhou os estudos dela sobre a ação política e o espaço público. Além disso, ela apresenta outra face do mal, considerado por ela como sendo o mal banal. Após o livro, que foi a cobertura jornalística do julgamento de Adolf Eichmann realizada a pedido da revista *New Yorker*, Arendt

percebeu que o mal pode ser compreendido como sendo banal por ser sintoma da ausência de reflexão e criticidade no espaço político por sujeitos convencionais e essa reflexão marcou grande parte das produções dela.

Eichmann foi um dos oficiais do regime nazista e atendeu de modo exemplar às ordens que lhes foram solicitadas. Ele não foi julgado em Nuremberg, tribunal que julgou parte dos integrantes do Partido Nazista, e conseguiu se asilar na Argentina, de onde foi sequestrado em 1960 pelo estado de Israel e julgado por crime contra o povo judeu, sendo preso e executado, em 1962, por enforcamento. Nos dias que antecederam ao episódio, ele fora considerado, principalmente pela comunidade judia, praticamente como um animal pela agressividade e estupidez devido às atrocidades que desempenhou enquanto responsável pelo sistema da logísticas dos trens que conduziu milhões de pessoas à morte na Europa. A expectativa de encontrar um sujeito descompensado e hostil fez que Eichmann depusesse de dentro de uma gaiola de vidro para que pudesse conter quaisquer ameaças aos presentes.

No entanto, no decorrer da fala dele, Arendt não percebeu qualquer nuance de uma agressividade bestial, mas um sujeito dotado de discursos rasos e superficiais e de atitudes desprovidas de criticidade e reflexão; Eichmann era medíocre. Ambicioso por reconhecimento profissional, ele almejava ocupar altos cargos no partido e no governo, todavia, não conseguiu tal feito. Arendt se atentou à existência de um sujeito anódino, esforçado e dedicado ao trabalho que desempenhava e não muito mais que isso. Pela visão de Arendt, o funcionário não era exatamente uma figura atroz, mas ficaria difícil de não considerá-lo um palhaço, como a própria Arendt (1999) concluiu, justamente por ser uma figura limitada. Para a autora, Eichmann não conseguia enxergar, muito menos pensar, para além da reprodução dos próprios comportamentos e das atividades laborais. Não raro, em algumas passagens do julgamento, o oficial afirmou que não se sentia responsável pelo holocausto, tampouco, culpado; segundo ele próprio, apenas cumpria ordens de superiores e nem tinha ódio aos judeus ou a outros grupos exterminados. Assim, Arendt (1999) afirmou que a banalidade do mal se torna próspera pela prática irreflexiva de sujeitos convencionais, enquanto uma analogia

da autora, o mal seria como fungo na pedra, pois conseguiria se alastrar rapidamente sobre a superfície.

Esta ideia vai permear a tessitura do texto ao considerar que a imagem selecionada, que é de autoria desconhecida e possivelmente produzida por algum fotógrafo amador, servirá para expressar a perpetuação da banalidade do mal na contemporaneidade, tendo como recorte o período eleitoral de 2018 no Brasil, momento em que houve a promoção das paixões fora dos esquadros da política e a polaridade entre partidos na disputa. Estender a mão em menção ao cumprimento nazista evidencia que a banalidade do mal ainda permanece viva e com vigor entre sujeitos convencionais. As redes sociais e ambientes virtuais não caracterizam exatamente o espaço público e político desenhado por Arendt, todavia expressam e abrem a possibilidade de reflexão sobre os afetos e os engajamentos que promovem a cultura de ódio e destruição da ação política.

A escolha da imagem para trabalhar a hipótese aventada vai ao encontro do posicionamento de Finchelstein (2020). O autor considera que o totalitarismo praticado pelo fascismo e nazismo do século XX foram movimentos referentes às práticas desenvolvidas de antissemitismo, racismo e intolerâncias, além da crença de uma fantasia de superioridade de determinados grupos. Assim, denominar os movimentos contemporâneos de intolerância como totalitários ou fascistas pode incorrer a equívocos historiográficos que condizem àquele momento da história. Por outro lado, como aponta Finchelstein (2020), há aspectos fascistas que ainda se encontram em circulação, também no Brasil na gestão de Jair Bolsonaro, que se assemelham às práticas autoritárias como a adoração a uma figura central no governo que adota, em grande medida, ações populistas, a prática de cerceamento da liberdade de imprensa e o empreendimento da violência como modo de gestão.

Outras faces da banalidade do mal

Enquanto uma construção iconográfica (KOSSOY, 1989), ou seja, uma posição poética a partir de elementos visuais, a imagem em questão apresenta uma cena pública, aparentemente litorânea, com duas figuras masculinas centrais. Um dos

homens retratados na imagem está descontraído dentro de trajes informais e chinelos na saudação nazista enquanto o outro senhor retratado veste uma camiseta com a estampa do então candidato e hoje presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, reconhecido publicamente por apresentar discursos conservadores e favoráveis a regimes de exceção, como foi o caso da ditadura civil-militar brasileira entre os anos de 1964 a 1985. Descobrir a autoria da imagem requer uma força que não é objetivo da pesquisa, assim como reconhecer por quais perfis de redes sociais a imagem circulou. Entretanto, a elaboração do gesto e o registro da imagem apresentam valores sintomáticos que estão em circulação no espaço público.

A imagem selecionada, enquanto movimento iconológico, isto é, um discurso desenvolvido a partir³ “[...] do momento histórico retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém num plano além daquele que é dado pelo verismo iconográfico.” (KOSSOY, 1989, p. 65) denuncia o descaso à dor e ao sofrimento acerca de um movimento manchado pelo horror, a admiração por uma figura pública que apresenta traços antipolíticos (AMARAL, 2020) e a banalidade do mal por reproduzir um gesto associado à violência e à destruição da ação política, além de oferecer sentido às políticas de ódio.

O aceno de um dos homens na imagem em tela era praticado em reverência ao nazismo alemão e a apologia ao nazismo é crime no Brasil desde 1989. De acordo com a lei 7.716/89, como prevê, no artigo 20, há pena de privação de reclusão e multa às práticas, induções e incitação ao preconceito de cor, etnia, raça, religião ou procedência nacional. O primeiro parágrafo desse mesmo artigo também relata que é crime a divulgação do nazismo sob vários aspectos. Segundo a letra da lei, também caracteriza crime “Fabricar, comercializar, distribuir ou veicular, símbolos, emblemas, ornamentos, distintivos ou propaganda que utilizem a cruz suástica ou gamada, para fins de divulgação do nazismo. Pena - reclusão de dois a cinco anos e multa” (BRASIL, 1989). Assim, os sujeitos retratados na imagem legitimam e promovem práticas criminais no espaço público ao fazer apologia à poética nazista.

Sob esse contexto que o registro imagético será analisado com base no entendimento de Arendt sobre mal e ação política. Arendt (1983) percebeu na política uma forma de participação da vida pública na busca de estratégias que prezam o bem-comum, assim, ela trouxe à tona referências da Antiguidade, reconhecendo na pólis grega uma condição primordial para o exercício e organização política por acreditar que a política poderia ser praticada apenas por homens livres a partir da sua qualidade de comunicação e visibilidade. O pensamento da autora baseou-se na formação política como estratégia de formação do espaço público e das demandas da pólis. Sob esse olhar, as atividades laborais não seriam suficientemente fortes para conceber pertencimento social, o que gerou, inclusive, críticas ao pensamento clássico marxista. O trabalho, bem como outras atividades privadas, diz respeito ao âmbito da vida zoé, ou seja, a vida desprovida de relevância pública.

Sob a ótica da autora, a política é uma referência constante na explicação de outros fenômenos como a educação e a felicidade, por exemplo. Arendt (2018) acredita que a felicidade esteja envolvida com as questões políticas e não com as questões privadas que dizem respeito ao universo restrito, narcísico ou individualizante. A felicidade é possível, sob a ótica da autora, na promoção de ações públicas e políticas que beneficiam o desenvolvimento de cenários em comum, o que afasta as possibilidades segmentadas de benefício a determinados grupos ou promovam a anulação ou afastamento de indivíduos ou grupos no espaço público. A intenção não é de anular as emoções e os afetos como elementos pertencentes à política, uma vez que, como aponta Marcus (2000), as emoções pautam os direcionamentos políticos e organizam os afetos, a memória e a movimentação do espaço público. Por outro lado, a questão é reconhecer quais as qualidades efetivas que são em circulação enquanto demonstração de políticas de ódios que prezam pelo esfacelamento da ação política.

O conceito de política empreendido por ela também será frutífero para acompanhar os rumos que as práticas da política partidária traçaram no Brasil. A polarização partidária, a ascensão de discursos reacionários e o surgimento de pautas travestidas de políticas, mas que não o são verdadeiramente, como as

manifestações de combate à corrupção em 2015, se misturarem no cenário público e estremeceram de modo considerável as ações políticas e o modo de compreendê-las como ação em conjunto. As manifestações populares de 2015 surgiram supostamente contra corrupção, entretanto, ficaram limitadas à oposição ao PT e aos esquemas de corrupção envolvendo o partido. Os indícios de corrupção de outros partidos foram negligenciados pelas manifestações. Estes movimentos abriram as portas para discursos e práticas que são sintomas da ausência de reflexão e criticidade política.

A política na concepção arendtiana é tecida sobre paradigmas de liberdade e visibilidade entre sujeitos que gozam plenamente destes conceitos pela possibilidade de comunicação e interação entre seus pares e contribui para a visibilidade mútua de todos aqueles que compartilham o espaço público. Mesmo não sendo sinônimo, nem mesmo no entendimento de Arendt, política não tem o mesmo sentido que liberdade, todavia, para ela, não há como compreender ambos os termos de modo isolado ou distinto. A sugestão de organização da polis cabe a qualquer sujeito, desde que sejam comungadas as possibilidades de promoção de visibilidade, de diálogo e de comunicação. A tentativa de anular esse espaço de debate, segundo a autora, configura noções contundentes de violência e do esfacelamento do cenário público de discussão.

Para Arendt, os regimes totalitários e autoritários não poderiam ser considerados ações políticas pela intenção de aniquilar discursos e práticas que seriam contrárias ao regime vigente como aconteceu durante a Alemanha nazista. Mesmo havendo a intenção de organização em conjunto, a política para Arendt não quer dizer que todos devem pensar igualmente; muito pelo contrário, para ela, a legitimidade do espaço político acontece pela diversidade e pluralidade de pensamentos e ações. A diferença é importante e saudável, mas não deve ser enredo para a anulação da pluralidade ou pretexto para a promoção de violência.

A ideia da autora pode ser empreendida para analisar o cenário político brasileiro a partir das manifestações de 2013, quando se iniciaram a polarização partidária e as movimentações ideológicas. Como apresenta Avritzer (2016), os

movimentos daquela época começaram sob a ordem de protesto contra o aumento da passagem do transporte público e teve forte participação da classe média e, ao longo dos dias de manifestações, foram apropriados por partidos políticos, grupos de ideologias contrárias ao Partido dos Trabalhadores (PT) e uma série de organizações que, de certa forma, deturparam a intenção primordial das manifestações.

O descontentamento quanto ao governo da então presidente petista Dilma Rousseff não permaneceu restrito apenas aos governos PT, tampouco a insatisfação restringiu-se apenas ao desgosto disseminado pela classe média. A cultura de descontentamento foi fomentada pelos meios de comunicação e tornou-se um código moral com mais ênfase a partir daquele ano; para o autor “a corrupção vista sob a ótica de uma agenda despolitizada que nega a relação entre corrupção e organização do sistema político e atribui a corrupção ao governo do PT” (AVRITZER, 2016, p. 59). Ou seja, aponta que a sociedade reconheceu que os sinais de corrupção estariam intimamente mais ligados ao PT que aos outros partidos, uma visão muito turva sobre corrupção e sobre a realidade política brasileira.

De fato, houve a insatisfação com o governo de Dilma Rousseff, ainda mais quanto a medidas impopulares como assuntos previdenciários e os indícios de participação de petistas em esquemas de corrupção nas gestões dela e como nas gestões de Luiz Inácio Lula da Silva, entretanto, àquela altura sem comprovações consistentes da existência de crimes. Ao invés de haver o desenvolvimento dos pressupostos do pensamento de Arendt (2018) acerca das melhores saídas para espaço político, houve a intenção de eliminar e aniquilar signos e referências que remetiam aos governos petistas, bem como qualquer traço que envolvesse qualquer ideologia fora do esquadrão reacionário e conservador de direita. Propor o diálogo no espaço público não é perdoar ou negligenciar a participação do partido nos esquemas de corrupção, mas compreender quais seriam as melhores alternativas para a solução do problema, sem a necessidade do fomento da violência.

A partir das manifestações de 2013, que se estenderam para insatisfação com o governo Dilma; e depois nas movimentações supostamente contra a corrupção que começaram em 2015, foram suscitados fantasmas que pareciam adormecidos no inconsciente coletivo como a figura de comunistas e a predileção de regimes ditatoriais como possibilidade de gerenciamento da gestão pública.

A eleição de Jair Bolsonaro atendeu a essas necessidades, além de ser disruptiva, como apontam Moura e Corbellini (2019). De acordo com os autores, a ascensão de Bolsonaro marcou os processos litúrgicos de campanha e suscitou afetos que não se enquadravam ao modo de compreensão da ação política ao trazer Arendt para o debate. Os autores apontam que o sucesso bolsonarista não aconteceu apenas pela crítica ao PT, mas também pelo descrédito do PSDB e de outros partidos envolvidos em esquemas de corrupção, ou seja:

Jair Bolsonaro soube se posicionar para ser esse postulante. Apresentou-se como um inimigo visceral do PT e como um político “diferente de tudo o que está aí”, e sustentou um discurso politicamente incorreto e de enfrentamento contra a “bandidagem”, além de uma defesa conservadora dos valores da família cristã (...) Sua vitória não foi a afirmação de um projeto, de uma biografia, ou de um conjunto de propostas. Mas uma reação em cadeia, a explosão de uma energia quase atômica. A propulsão foram os eleitores indignados (MOURA; CORBELLINI, 2019, p. 57).

Com a insatisfação da população, paralelamente ao fomento midiático, uma qualidade de sujeito é trazida à tona, como evidencia Ab'Sáber, um sujeito: “antipetista por tradição e anticomunista por natureza arcaica brasileira mais antiga – um homem de adesão ao poder por fantasia de proteção patriarcal e agregada, fruto familiar do atraso brasileiro no processo da produção social moderna” (AB'SÁBER, 2015, p. 35).

A obsessão por eliminar traços petistas, comunistas ou de ideologia da esquerda faz que Ab'Sáber acreditasse na formação de alucinoses que se configuraram como um delírio moralista para combater esses fantasmas

produzidos. Este comportamento abriu portas para contemplação da intervenção militar e o desejo por regimes autoritários no Brasil, um retrocesso no cenário político associado ao ódio ou, na mesma medida, de fomento do ódio à própria democracia, como alega Rancière (2014). O autor relaciona o ódio à democracia pelos movimentos arcaicos que ainda insistem em perpetuar-se no cenário público como, por exemplo, o presidencialismo de coalização que visa a formação de alianças e estratégias, algumas vezes obscuras, para a manutenção das estruturas de poder e eficácia da permanência na gestão. A imagem em tela pode ser observada como sintoma dessa condição por que o aceno nazista é um aval para a destruição do espaço político e da manutenção da ação política. São sujeitos convencionais que trazem suas paixões como força motriz para o espaço público.

A ideia de sintoma perpassa o pensamento de Georges Didi-Huberman (2017) ao considerar que as representações audiovisuais configuram o rompimento dos sentidos e a necessidade de reflexão a partir da leitura do acontecimento em cena. Pelo mesmo estudo desenvolvido pelo autor que é possível refletir também a presença de povos figurantes, considerados tangenciais à narrativa proposta. Ao longo de vários anos, os figurantes constantemente apresentaram baixo valor cênico, todavia, segundo o autor, principalmente pelas obras de Serguei Einstein, esse cenário se alterou e há a intenção “[...] devolver aos figurantes, que são ao cinema aquilo que o povo é à história, os seus rostos, os seus gestos, as suas palavras e a sua capacidade de agir.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 26).

A proposta de Didi Huberman foi de refletir sobre a importância que os povos figurantes, considerados silenciados ou esquecidos, conquistaram nas produções cinematográficas. Por outro lado, a ideia de Didi-Huberman em interface às considerações de Arendt sobre a banalidade do mal trouxe à tona não apenas os povos figurantes a par do silenciamento implantado pelo viés do poder vieram à tona, mas também aqueles que promovem a irreflexão política enquanto debate público. A polarização semeada nas disputas eleitorais ainda em 2014 fomentou movimentos que fogem das raias da ação política apresentada por Arendt que versa sobre a necessidade de diálogo e pluralidade de discursos. Destarte, os afetos que circularam desde aquele ano se organizaram em

movimentos em que foram promovidas as nuances de política de ódio em 2018, sem o pudor de escondê-las.

A decepção com as representações democráticas fortalece a necessidade de escolha de um líder que se traveste de signos democráticos, entretanto, quando despido, se apresenta com traços populistas e antipolíticos. A intenção de promover esse líder como representante da horda vai ao encontro do desejo dos sujeitos pela carência de representatividade. A eleição desse líder não necessariamente atravessa pressupostos da política, mas movimentos da paixão que enfraquecem as instituições democráticas e o espaço público de debate.

A paixão desenvolvida no espaço público que promoveu a polaridade e o fomento do ódio não está envolvida com a pulsão de vida que expande o sujeito para a busca do desejo enquanto satisfação moral sugerido por Sigmund Freud (2001). A pulsão de vida apresentada por Freud organiza a vida do sujeito pela libido enquanto mecanismos e estratégias para a manutenção e investimento na vida. Por outro lado, como apresentam Kiffer e Giorgi (2019), não há como desconsiderar o desenvolvimento dos afetos e sentimentos no espaço público, entretanto, segundo os autores, há o desenvolvimento de políticas de ódio que são produzidas e reproduzidas em espaços virtuais que promovem o engajamento afetivo e, assim, fragilizam a ação política, além de servir de argumento para se argumentar para selecionar quais vidas são dignas de permanecerem vivas ou serem destinadas à morte (BUTLER, 2006).

Para além do posicionamento de Ab'Sáber (2015), na esteira do pensamento arendtiano, a paixão desenvolvida no Brasil no período em questão fomenta a destruição do espaço político em nome de prazeres mitigados que não engrandecem a condição pública. Reduzir a política ao espaço das paixões privadas ou que desenvolvem políticas de ódio é também um gesto de violência e infrutífero para o debate público e político. Por esse viés que o mal desenhado por Arendt é banal por ser empreendido no sentido de ser praticado por sujeitos convencionais que se abdicam da qualidade de pensar e refletir sobre as próprias atitudes e também sobre o espaço político, seja pelo empenho na destruição do espaço de

discussão ou pelo desenvolvimento de paixões privadas no cenário político, como traz a imagem a ser verificada. Referenciar ao modo nazista estendendo a mão acima da cabeça em adoração a uma figura política é deslegitimar o espaço público e fazer dele amostra de um cenário perverso povoado pela fragmentação da ação de pensar e refletir em concerto.

A proposta de resgatar o conceito de banalidade do mal proposto por Hannah Arendt para reconhecê-lo em uma imagem contemporânea produzida durante a campanha eleitoral no Brasil elucida a perspectiva de acreditar que o mal não é manifestação ontológica, tampouco proveniente de condições biológicas ou hereditárias e também não é edificado por sujeitos perversos e abomináveis que promovem cenas sanguinárias e horripilantes. Na contramão daquilo que a autora uma vez chegou a acreditar acerca do mal radical, a própria Arendt reformula sua tese e passa a confiar no mal como sendo banal. Em *Origens do totalitarismo*, amparada por Kant, Arendt (2013) acreditou que o mal poderia ser radical. De acordo com o preceito kantiano, o mal está relacionado com a aversão moral em função do bem. Ou seja, a prática do bem ou do mal é condição do livre-arbítrio do sujeito, escolhas que são feitas a par ou não da lei moral; desse modo, as atitudes alheias à questão moral seriam condições do mal e as atitudes do bem estariam em sintonia com a moral. Por ser sintoma das possibilidades de escolha advindas do livre arbítrio. Assim, o mal é um afeto humano e não uma manifestação animalesca alheia à vida humana; e a opção pelo mal traria malefícios não apenas aos sujeitos que o praticam, mas culminaria na destruição total da condição humana e, por isso, o mal seria radical.

Arendt, dentro dessa perspectiva, considerou que os regimes totalitários seriam expressões consistentes da qualidade do mal radical, sendo que os sujeitos se tornam apenas peças dentro de um sistema que se encontra em mera atividade, o que ocasiona a perda da própria identidade e dos próprios valores enquanto agentes políticos. Assim, os dirigentes organizariam a vida desses sujeitos, inclusive interfeririam em aspectos privados que não dizem respeito ao público e político como, por exemplo, a ordem familiar e as questões do trabalho. Essa situação também esmorece a pluralidade da vida e a diversidade do sentido da condição

humana. A ascensão de movimentos totalitários não engrandece a diversidade de pensamentos e ações políticos, muito pelo contrário, refrata a vida a movimentos que promovem o isolamento da vida em conjunto. As movimentações no cenário político brasileiro, ao menos por enquanto, não se enquadram exatamente em movimentos totalitários, entretanto, apresentam noções acentuadas da necessidade de não estabelecer diálogo por não prezar a pluralidade, além de promoverem a retração do espaço público e político.

A consequência dessa qualidade é a aniquilação da vida e do próprio estabelecimento de diálogos, os sujeitos tornam-se superficiais e insensíveis ao mal. Essa possibilidade, para a autora, e podemos tomar como base a condição brasileira durante o período de campanha eleitoral, é o que entorpece a sociedade e faz dela uma conjugação de sujeitos letárgicos e seduzidos pelos discursos dos dirigentes e suas ideologias. Essa perspectiva desenvolvida por Arendt (2013) considera que a sociedade não seja culpada pela prosperidade do mal, mas responsável pela ascensão de governantes que adotam essa postura. O desenvolvimento do mal não é algo apartado dos valores que são reverberados na sociedade, mas enquanto afetos que são compartilhados e promovem sentido quando reproduzidos.

A sociedade que se configura sob essa moral, denominada por ela por sociedade de massa, diz respeito à perda da qualidade política de caminhar em conjunto e propor soluções em nome do bem-estar público. Esta qualidade de sociedade promove o isolamento entre indivíduos, a fantasia de proteção, o extermínio da diferença e da pluralidade de pensamento, algo não muito distante da alusão simbólica proferida pelos senhores da imagem em questão. Como apresenta Arendt (1983), dentro da sociedade de massa se perde o mundo. Pelo posicionamento de Arendt, o mundo seria a construção elaborada pelo homem que tem como propósito a instrumentalização da condição humana e produção de sentido que é construída pelo movimento organizado da sociedade, além de ser toda a pluralidade e diversidade de discursos e representações que podem ser contemplados.

A destruição do mundo apresenta como resultado a formação das massas desprovidas de criticidade e de reflexão na qualidade de pensar, por isso a fotografia analisada torna-se sintoma dessa condição, uma espécie de crise que não é simbolizada. Pelo olhar de Arendt (1983), as relações de trabalho também contribuíram para o desenvolvimento da sociedade de massa. Na contemporaneidade, ela acredita na derrota do homo faber, o sujeito que instrumentaliza o mundo pelo exercício da obra e pela produção de bens duráveis, que perdeu forças para o animal laborans, o sujeito que reconhece na sua atividade laboral possibilidade de pertencimento público e de liberdade, elementos que enfraquecem a ação política. A atividade laboral que seria apenas a condição da permanência da vida metabólica passa a ser considerada aspecto de visibilidade e aparência pública, o que contribui ainda mais para a atomização de indivíduos e a fragmentação do espaço público. Na repaginação das poéticas contemporâneas, o mal banal não é apenas configurado pela crença nas atividades laborais praticadas por um funcionário obediente, mas suas demonstrações ultrapassaram as raias do trabalho e podem ser acompanhadas em praça pública ao sol a pino sem qualquer demonstração de pudor em condições casuais do dia-a-dia.

A consequência dessa realidade culmina em atos que prezam pela fragmentação do espaço político de discussão, uma vez que a sociedade não preza pelo senso comum, isto é, a qualidade de pensar junto (não necessariamente igual) e nas melhores possibilidade da vida em conjunto. Essa situação favorece que as paixões invadam o espaço político e tornam-se códigos morais de sociabilidade e comunicação e a política passa a ser mimetizada por ações irreflexivas.

O descrédito na política e a atomização de sujeitos garantem o desenvolvimento da banalidade do mal, pessoas que não necessariamente têm a índole perversa, mas sujeitos que se comportam no exercício da destruição da condição humana e do espaço político pela ausência de pensar. Eichmann não tinha aversão aos judeus ou aos demais grupos exterminados, até mesmo foi criado na companhia de uma família judia e, em alguns momentos, chegou a negociar com seus superiores a saída de judeus dos campos de concentração. Entretanto, a ressonância de valores fora da concepção política passa a se tornar

normais e essa estranha normalidade abre caminhos para práticas perversas. Os senhores da imagem não seriam pessoas atrozés, mas sujeitos comuns que não conseguem ter o calibre de repercussão sobre estender a mão em alusão nazista pode repercutir no espaço público. Entretanto, é quase impossível imaginar que não sabiam o que estavam fazendo em nome de uma ideologia.

Há outras percepções que Arendt percebeu sobre o mal. Além de não ser ontológico, o mal não é o oposto de bem, não são dois lados da mesma moeda. Sob essa perspectiva, em reflexão ao pensamento de Arendt, Grespan aponta que “[...] invertem-se os padrões, as definições de 'normalidade' e exceções. A 'doença', tão execrada, na verdade, é a regra de funcionamento do sistema [...] o 'mal' não se coloca fora do sistema, nem este do 'mal'” (GRESPLAN, 2013, p. 172). O bem e o mal não são duas condições que se encontram diametralmente conflitantes; o mal é resultado da inversão de valores e sintoma da ausência de reflexão. Esse modo de pensar edifica e consolida de modo mais expressivo que o mal praticado pelos sujeitos da fotografia não é proveniente de pessoas más ou boas, mas de pessoas que não pensam politicamente.

A proposta desse ensaio não é de equipar os sujeitos da fotografia em análise ao mesmo patamar do funcionário nazista. A campanha eleitoral brasileira não se assemelha ao horror da Segunda Guerra, todavia, fica evidente a necessidade de perceber como a reprodução dos atos sem a devida reflexão implica na promoção de violência e degradação do espaço público. A fotografia em tela é um sintoma da fragmentação do espaço público. Essas considerações tornam-se frutíferas para reconhecer que o vigor da banalidade do mal ainda persiste na sociedade contemporânea. A despeito das práticas dos sujeitos retratados na imagem serem consideradas crimes, há a esquiva da qualidade de pensar e refletir sobre o fenômeno para além das paixões suscitadas. O desconhecimento dos códigos legislativos e a ausência de bom senso despertam afetos destemperados ao espaço público e político. As práticas do nazismo trouxeram à tona uma das expressões mais agudas do horror, da guerra, do extermínio da condição humana na primeira metade do século XX. Por outro lado, renegar a história dos fatos e transformá-la em paixão é um gesto da violência banal que procura se normalizar nos espaços públicos.

Considerações Finais

Os sujeitos retratados na imagem são desconhecidos que habitam alguma cidade brasileira, mas que sintomatizam a banalidade do mal na contemporaneidade. Se Arendt imaginou a banalidade do mal pela debilidade da ação política, na atualidade esta condição permanece nas ruas e nos espaços públicos sem qualquer pudor de demonstração. A proposta do ensaio foi de avaliar a imagem para perceber que os valores do mal banal são reverberados pela ausência de pensamento político a partir das paixões que promovem o ódio político no espaço público.

Por outro lado, os homens da imagem possivelmente não são sujeitos abomináveis ou sanguinários, mas evidenciam a ausência de reflexão política ao promoverem a política de ódio. Sujeitos que no espaço público simulam a reverência nazista fortalecem e perpetuam a qualidade da banalidade do mal na sociedade de modo irreflexivo e, assim, são responsáveis pelos seus atos.

A imagem em questão é sintoma do cenário político em que o Brasil atravessa na contemporaneidade, pois sintomatiza e sugere o aniquilamento do espaço público e da ação política. Erradicar o mal do mundo é impossível, todavia, há estratégias e possibilidades de reduzir sua assunção quando o exercício de reflexão e pensamento a partir das referências desenhadas enquanto propostas públicas.

Referências

AB'SÁBER, Tales. **Dilma e o ódio político**. São Paulo: Hedra, 2015.

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Montagens doentes e perversas: a informação no governo Bolsonaro durante a pandemia do novo coronavírus. **Mediaciones Sociales**, Madrid, v. 19, p. e70289, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5209/meso.70289>

ARENDR, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983. ARENDR, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

ARENDR, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

ARENDR, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Rio de Janeiro: Companhia do Bolso, 2013.

AVRITZER, Leonardo. **Impasses da democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

BRASIL. **Lei Nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989**. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Brasília, DF: Presidência da República, 1989. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm. Acesso: 19 ago. 2021.

BUTLER, Judith. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. London: Verso, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos expostos, povos. **Vista: Revista de Cultura Visual**, Braga, PT, n. 1, p. 16-32, 2017.

FINCHELSTEIN, Federico. **A brief history of fascist lies**. Oakland: University of California Press, 2020.

FREUD, Sigmund ¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud). *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. v. 22, p. 179-180.

GRESPLAN, Jorge. Hannah Arendt e a “banalidade do mal”. *In*: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (org.). **Pensamento alemão no século XX**. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 153-174.

JACK, Bob. **Hitler estaria numa dúvida [...]**. Saint-Tropez, France, 2 out. 2018. Twitter: @bobjackk. Disponível em: <https://twitter.com/bobjackk/status/1047122490345050112> Acesso em: 15 abr. 2019.

KIFFER, Ana; GIORGI, Gabriel. **Ódios políticos e política do ódio**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARCUS, George E. Emotions in politics. **Annual Review of Political Science**, San Mateo, CA, n. 3, p. 221-250, 2000.

MOURA, Maurício; CORBELLINI, Juliano. **A eleição disruptiva: por que Bolsonaro venceu**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

INFLUÊNCIAS DAS PRODUÇÕES TELEVISIVAS PARA A EXPERIÊNCIA TURÍSTICA: o caso do Carnaval de Torres Vedras, Portugal

INFLUENCES OF TELEVISION PRODUCTIONS ON THE TOURIST EXPERIENCE: the case of the Torres Vedras Carnival, Portugal

Ana Paula dos Santos Carvalho ¹
Jesús Manuel López-Bonilla ²
António Sérgio Araújo de Almeida ³

Resumo

A pesquisa sobre os efeitos audiovisuais na experiência turística está muito focada nos comportamentos dos turistas. São ainda escassos os estudos sobre o papel da televisão no turismo e as estratégias económicas emancipadoras para o desenvolvimento local. Este estudo interpreta os efeitos das produções televisivas na experiência da visita ao Carnaval de Torres Vedras (Portugal), através da pesquisa de campo, análise documental e inquérito aos visitantes. O principal objetivo foi identificar um conjunto de fatores e atributos que possam contribuir para a afirmação turística e emancipação comunitária. Os resultados apontam para uma resposta positiva, ou seja, é possível que os efeitos das produções televisivas contribuam para a afirmação turística do Carnaval de Torres Vedras.

Palavras-chave: Produções televisivas. Experiência turística. Emancipação comunitária. Afirmação turística.

Abstract

The research on audiovisual effects on the tourist experience is mainly focused on tourist's behaviors. Studies on the role of television in tourism and on the emancipatory economic strategies for local development are still scarce. This study

1. Doutoranda em Turismo pela Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar (ESTM)

2. Doutor. Professor Catedrático, Universidade de Sevilha, Sevilha, Espanha.

3. Professor Doutor do Centro de Investigação, Desenvolvimento e Inovação em Turismo – Politécnico de Leiria - IPLeia

interprets the effects and attributes of television productions on the experience of visiting Torres Vedras Carnival (Portugal), through field research, documentary analysis and visitors' survey. The main objective is to identify a set of factors that can contribute to touristic affirmation and community emancipation. The results suggest a positive response, therefore, it's possible that the effects of television productions may contribute to the touristic affirmation of Torres Vedras Carnival.

Keywords: Television productions. Tourist experience. Community emancipation. Touristic affirmation.

1. Introdução

Este artigo tem por objeto de estudo o Carnaval de Torres Vedras (Portugal), os seus visitantes, a comunidade local, as atrações e as práticas carnavalescas. O Carnaval de Torres Vedras⁴ afirmou-se no decorrer do Séc. XX, consistindo numa performance urbana que decorre nas ruas da cidade durante seis dias consecutivos. A partir da década de 80 assume o papel simbólico de identidade local e representativo da Região Oeste, sendo a imagem de marca de Torres Vedras (RAPOSO, 2003). A memória e os costumes transmitidos de geração em geração, a história e as tradições, os aspetos identitários, a apropriação da comunidade como principal fonte de atração ou a livre e espontânea participação do público, foram alguns dos fatores que estiveram na base da sua inscrição no inventário nacional do património cultural imaterial⁴.

São considerados no estudo os efeitos das produções televisivas e a sua inter-relação com a comunidade na possível contribuição para a afirmação turística do destino. Neste âmbito, fazemos uma abordagem sobre a motivação e desejo para a visita, para a satisfação da experiência e os comportamentos adotados durante o evento. Para conhecer a influência da televisão na afirmação de um destino turístico é necessário conhecer as suas dimensões no espaço de consumo e na produção de significados (SOUZA, 2021). No estudo sobre o impacto económico e mediático do Carnaval de Torres Vedras os resultados de Dias et al. (2016), apontam para uma hegemonia mediática, consequência da sua relevância em nível

4. [https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carnaval-em-torres-vedras/ \(09-03-2022\)](https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carnaval-em-torres-vedras/ (09-03-2022))

5. [https://dre.pt/dre/detalhe/anuncio/6-2021-153796371 \(02-03-2022\)](https://dre.pt/dre/detalhe/anuncio/6-2021-153796371 (02-03-2022))

nacional que lhe confere o título de “o mais português de Portugal”. Para o estudo foram monitorizados “mais de 1.100 meios de imprensa, 1.000 meios online, 18 canais de televisão e 4 estações de rádio, no período compreendido entre 2013 e 2015” (DIAS et al., 2016, p. 100). A permanência dos media durante todo o tempo em que o evento decorre, confere ligações emotivas entre o Carnaval e a cidade de Torres Vedras que ficam na memória das pessoas quando se referem a esta cidade portuguesa localizada a cerca de 25 quilómetros a Norte de Lisboa.

Por outro lado, os resultados alcançados apontam para um melhor desempenho da promoção, tendo em conta que “o valor de uma notícia positiva é sempre maior do que o valor de uma publicidade” (DIAS et al., 2016, p. 101). Na análise ao desempenho dos meios que mais destacaram o Carnaval de Torres Vedras, “a televisão e as plataformas online foram as que mais publicaram informação sobre o evento” (DIAS et al., 2016, p. 106-110). A projeção de imagens na televisão suscita interesse e conduz à procura de novas experiências dos locais visionados (COSMELLI, 1997). Perante as novas realidades do turismo, a experiência partilhada entre turistas e comunidades locais é um atributo determinante na escolha dos destinos. Um elemento fundamental da experiência turística reside na relação do turista consigo próprio, na relação com os outros e na relação com o espaço (AMIROU, 2007). Conceitos como autenticidade e identidade comunitária contribuem para a satisfação e aumentam a experiência turística.

Com a pandemia de COVID-19 a causar estragos sem precedentes na indústria global do turismo (GÖSSLING; SCOTT; HALL, 2020), os resultados de Yang et al. (2021) confirmam que embora a pandemia não tenha destruído as atrações turísticas, a experiência emocional dos turistas no local em tempo real é menor. Assim, os destinos turísticos não se podem focar apenas na captação de turistas mas ter em atenção a recuperação da experiência turística. A satisfação do turista é um fator determinante no sucesso do marketing de destino (CHI; QU, 2008; DELLA CORTE et al., 2015; PRAYAG; RYAN, 2012). Para uma melhor compreensão dos atributos das produções televisivas na experiência turística e o papel da televisão na afirmação turística de um destino, Urry e Larsen (2012) refere que o turista adapta-se ao consumo emocional em detrimento do consumo racional. No

seguimento desta orientação, o nosso primeiro objetivo de estudo foi validar um modelo que posicionasse as produções televisivas na inter-relação entre atratividade e experiência turística. Em segundo, analisar a influência da televisão na adoção de comportamentos que facilitem a atividade turística. Terceiro, estabelecer uma relação entre a influência da televisão para a visita e a satisfação no local na perspectiva do turista.

Os resultados apontam para uma relação positiva entre a imagem mediática do Carnaval de Torres e a afirmação turística do destino. O estudo contribui para reforçar o conhecimento sobre a apropriação simbólica da televisão na transmissão da realidade, sentida pelos telespetadores como verdadeira. Observa-se ainda a contribuição da televisão para a adoção de práticas e comportamentos que servem a experiência turística.

2. Revisão da literatura

2.1 Contribuição das produções televisivas para a afirmação turística

Analisando em primeiro lugar o papel da televisão Pinheiro (2017) refere que as estratégias de marketing através das produções de conteúdos são passíveis de moldar comportamentos e estimular a procura turística. Neste contexto, a história da televisão confunde-se com a história da sociedade, os indivíduos alteram o seu modo de vida e as suas práticas fazendo emergindo novos paradigmas sociais e económicos (KELLNER, 2001). Para compreender como os turistas vivem as suas experiências nos locais de filmagem, os resultados de Carvalho, Gosling e Almeida (2018) observam que os turistas demonstram comportamentos que se distinguem na influência das personagens e nos locais de filmes. A televisão reinventa-se com programas de entretenimento e de promoção turística fazendo disparar as audiências. (CARVALHO; GOSLING; ALMEIDA, 2018).

Em Portugal, os canais de televisão abertos (RTP, SIC e TVI), ocupam mais de metade desse espaço. Na inter-relação sobre os efeitos da televisão e o turismo “os meios de comunicação projetam imagens que sob o olhar do turista constrói um

espaço⁶ de ilusão que fornece a base para a seleção e avaliação de potenciais locais a visitar” (URRY; LARSEN, 2012, p. 7). Apesar da percepção da experiência ser definida como uma ocorrência pessoal com forte componente emocional (HOLBROOK; HIRSCHMAN, 1982), a televisão perpetua na memória coletiva emoções ambíguas entre os locais desejados e os locais visitados que no imaginário coletivo resultam na diferenciação dos destinos. Este resultado pode ser observado no Carnaval de Torres Vedras na medida em que se constitui como um símbolo identitário e mediático na combinação dos efeitos de atração de milhares de pessoas que todos os anos ocorrem a esta cidade.

Apesar de Portugal não ser um país tradicionalmente carnavalesco, o Carnaval de Torres Vedras e a sua projeção mediática ao longo dos anos destacam-se dos restantes pelas práticas e manifestações representadas nas figuras típicas ligadas à história e tradições locais, à crítica política e social, envolvendo toda a população, autóctones e visitantes (PAULO, 2015). A combinação dos efeitos do papel mediador da televisão na atratividade e na experiência turística, resultam em expectativas que são influenciadas pelas imagens, fornecendo preferências que permanecem na memória (LARSEN, 2007).

Uma das razões que leva os indivíduos a visitar um local como turistas reside no efeito das expectativas que não vivem no seu local de origem (URRY; LARSEN, 2012). Por outro lado, a projeção de imagens ao facilitar a experiência, reveste-se de um carácter pedagógico que impressiona os turistas (COSMELLI, 1997). Através da televisão os indivíduos estabelecem “laços emocionais com a cultura popular, importantes na construção de identidades, na educação e na formação de opiniões” (CASHMORE, 1998, p. 101). Pine e Gilmore (1999) classificam as experiências, em entretenimento, educação, estética e evasão, sendo que o grau de participação dos turistas pode ser ativo ou passivo e a relação de absorção ou imersão. Por outro lado, se a televisão influencia a compreensão e as percepções dos telespetadores na relação com o destino, ajudam a construir expectativas na relação com o que podem viver enquanto turistas (KIM, 2014). Segundo Beni (2004), “a

6. CAEM/Media Monitor - dados retirados da YUMI Analytics Desktop

espaço e no tempo, prepara-se intelectual e emocionalmente para viver o imprevisto, o único, o diferente, o desconhecido” (BENI, 2004, p. 295-296). Ou seja, é possível que a televisão promova a orientação para a visita e aumente o efeito da experiência. Surgem assim duas hipóteses a ter em linha de conta:

Hipótese 1a: O desejo para a visita aumenta com as produções televisivas.

Hipótese 1b: As produções televisivas influenciam o desejo de conhecer novos locais.

2.2 Efeitos do turismo na emancipação comunitária

Envolver o turista nas comunidades autóctones é um fator determinante para a experiência. Segundo Beni (2004), a intensificação da experiência pode comparar-se a uma espécie de metamorfose em que a experiência existencial se reparte em estímulos a partir do imaginário turístico. A verdadeira experiência turística segundo Almeida (2012), não deriva só da combinação de um conjunto de experiências, mas também do significado que os turistas atribuem aos benefícios e às emoções que essas experiências oferecem. No atual contexto da globalização e padronização dos serviços (RYAN, 2011; SALVADOR, 2012), conhecer a natureza da experiência turística torna-se a chave para o futuro da indústria do turismo. Afirmar a identidade local é cada vez mais um trunfo e um eixo forte nas políticas de desenvolvimento local e regional (ROCA; MOURÃO, 2001).

Os turistas procuram a diferenciação, o genuíno, único e autêntico, com o propósito de conhecerem, aprenderem e se enriquecerem com algo de novo ao mesmo tempo que vivem momentos de lazer. A apropriação simbólica da realidade é considerada por Almeida (2018), como um efeito em que as imagens projetadas pelas comunidades locais patenteiam a sua autoestima coletiva e provocam um desejo de visita. Embora as características ambientais, culturais e sociais sejam elementos constitutivos e diferenciadores dos locais, é a sua identidade que confere a originalidade e a singularidade e que os distingue dos outros. O turista tem um olhar aprofundado sobre a realidade quando se encontra noutra comunidade que não a sua (URRY; LARSEN, 2012).

É por isso possível que as produções televisivas acentuem a identidade e autenticidade, sendo assim oportuno equacionar duas hipóteses:

Hipótese 2a: A percepção de autenticidade aumenta com as produções televisivas.

Hipótese 2b: As produções televisivas influenciam a satisfação turística.

Nesta nova Era de experiências, o aumento do consumo de serviços de turismo obrigou a uma estratégia de diferenciação (PINE; GILMORE, 2002). Os turistas procuram cada vez mais atividades onde possam envolver os cinco sentidos, considerado por Beni (2004), como a transição da economia dos serviços na economia da experiência. O sujeito é agente, interpreta, simboliza e “segue os seus próprios interesses no local, tornando a experiência pessoal e única” (CROZIER, 2010, p. 67). Como os indivíduos não partilham dos mesmos valores ou compreensões do mundo, da mesma forma a apropriação simbólica da autenticidade não é recebida da mesma maneira, “a autenticidade é um conceito socialmente construído e o seu significado socialmente negociável” (COHEN, 1979, p. 179). Se a atratividade de um destino depende do seu grau de diferenciação, Castells (1996, 1997, 1998) refere que o processo de construção de significados tem por base um conjunto de atributos culturais, tangíveis e intangíveis que se relacionam entre si e Cosmelli (1997, p. 19) sustenta que são “um somatório de atributos que atraem o turista”. Nesta perspectiva é de equacionar duas hipóteses:

Hipótese 3a: A atratividade dos locais aumenta com as produções televisivas.

Hipótese 3b: As produções televisivas influenciam a afirmação turística do destino.

3 Metodologia de análise

3.1 Amostragem e coleta de dados

Com a crescente atenção voltada para a indústria cultural e criativa, Ali, Ryu e Hussain (2016) afirmam que o turismo cultural e criativo demonstra criticamente a “economia da experiência”, no incentivo de negócios que proporcionam aos turistas experiências memoráveis e novas atrações (ALI; RYU; HUSSAIN, 2016, p. 12). Recentemente, com a globalização e o aumento da concorrência, os destinos turísticos têm vindo a enfrentar mudanças na captação de novos visitantes, tanto

na criação de valor em ambientes dinâmicos como na criação de destinos competitivos (LIU, 2018).

O presente estudo foi concretizado com o objetivo de determinar os fatores e atributos que fazem do Carnaval de Torres Vedras a imagem de marca da cidade e da Região Oeste. A presente investigação integra vários estudos empíricos realizados em paralelo, cada um deles com um método diferente e objetivos específicos. Primeiro, além da revisão da literatura e do apoio noutras investigações semelhantes, foi feita a recolha de testemunhos orais de grupos carnavalescos e figurantes que contribuem para a atividade cultural, social e económica do Carnaval de Torres Vedras. Este levantamento permitiu comparar a evolução social e histórica do Carnaval de Torres Vedras e a sua representatividade nos media ao longo dos anos, bem como os efeitos dessa visibilidade no impacto social e identitário local.

A procura de informação em jornais e revistas permitiu ter uma noção da divulgação do Carnaval de Torres Vedras e do seu impacto a nível local, regional, nacional e internacional. Segundo foram realizadas visitas ao Carnaval de Torres Vedras 2019, durante o fim de semana, durante o dia e durante a noite, contribuindo para uma melhor seleção da informação mais relevante para o estudo através da observação participante. Terceiro para aumentar a precisão e garantir a qualidade dos dados, foram utilizadas outras técnicas, como entrevistas individuais em profundidade a costureiras que confeccionam os fatos de máscaras, locais de venda de ingressos, lojas de venda e aluguer de máscaras, restaurantes, alojamentos e serviço de transportes.

Por fim foram aplicados inquéritos por questionário para examinar as hipóteses propostas. Para implementar esta metodologia e minimizar a subjetividade da interpretação, foram sendo retirados apontamentos escritos e fotográficos durante as visitas. Após as entrevistas individuais efetuadas, procedeu-se à gravação dos dados e passagem para suporte informático para ser considerada uma fonte de informação válida. Na elaboração do inquérito por questionário, foi considerado como universo de estudo o Concelho de Torres

Vedras. Em paralelo com a construção do questionário e para minimizar os erros que pudessem ser produzidos, quer na determinação do tamanho da amostra, quer na sua composição ou no método de seleção dos seus elementos, fôram realizadas várias visitas prévias à cidade durante os meses de Dezembro, Janeiro e Fevereiro.

O inquérito por questionário foi distribuído via online aos contatos estabelecidos com os grupos carnavalescos. O seu preenchimento ficou disponível após o evento terminar, entre Março e Abril de 2019. Para acautelar situações de erros por omissão, no envio foi esclarecido o âmbito da investigação, feito o alerta para o anonimato dos dados e a importância do preenchimento de todas as respostas. Para isso utilizou-se o método de resposta obrigatória, tendo sido disponibilizado o contato dos investigadores para qualquer dúvida ou informação necessária. No total foram preenchidos 205 questionários, apenas dois não foram validados. Obtendo-se 203 questionários válidos para tratamento e análise.

3.2 Medidas e técnicas utilizadas

O tratamento e análise dos dados foram feitos através das ferramentas da Microsoft (Office Excel) e Google Forms. Primeiro os dados foram codificados, foram calculadas estatísticas matemático descritivas (percentagens, médias, frequências relativas). Seguiu--se a análise das estatísticas para fundamentar as conclusões e os resultados das hipóteses. Foi utilizada a técnica de análise de conteúdo, útil na fase de pré-inquérito na análise das questões abertas (VALA, 1996). Com esta técnica interpretamos a informação obtida, através da análise da frequência com que os indivíduos repetem o evento; análise avaliativa das características e atributos do Carnaval de Torres Vedras e análise associativa entre o evento e a transmissão televisiva.

Os itens do questionário foram desenvolvidos com base em teorias relevantes e estudos anteriores. Foi utilizada a teoria da ação refletida para abordar as dimensões do comportamento e contribuir para medir os itens da atitude e

norma subjetiva adaptados da pesquisa de Fishbein e Ajzen (1975) desenvolvida com o objetivo de compreender a relação entre as crenças, as atitudes, as intenções e o comportamento. Utilizamos a teoria Push e Pull investigada por Dann (1977, 1981), para a compreensão dos construtos sobre as motivações subjacentes ao comportamento turístico (KLENOSKY, 2002). Para determinar os fatores sobre as expectativas e a satisfação turística foram utilizados os resultados sobre o ciclo turístico adotado do trabalho de Blanco et al. (2003). Mediram-se os construtos “Desejo para a visita” e “Autenticidade percebida”, sendo que o construto “Satisfação turística” variou entre 1 (insatisfeito) a 5 (muito satisfeito), os construtos “Atratividade dos locais” e “Conhecer novos locais”, 1 (discordo totalmente) a 5 (concordo totalmente) e para o construto “Afirmiação turística do destino” definimos 1 (nenhuma importância) a 5 (Indispensável). As informações sociodemográficas dos visitantes são mostradas na Tabela 1.

Tabela 1 - Perfil dos visitantes do Carnaval de Torres Vedras 2019

Itens	N	%	Itens	N	%
Gênero			Local de residência		
Masculino	66	32.5	Concelho de Torres Vedras	100	49.3
Feminino	137	67.5	Outros locais	103	50.7
Idade			Educação		
< 20	24	12.5	Básico	4	2.0
21-30	30	15.3	Secundário	53	26.1
31-40	72	34.8	Universidade	146	71.9
41-50	51	24.3			
> 50	26	13.1	Rendimento mensal (EUR)		
Estado civil			< 500	15	8.5
Casado	72	46.2	501-1000	81	45.8
Solteiro	66	42.3	1001-2000	61	34.5
Total	65	11.5	> 2000	46	22.6

Fonte: Elaboração própria

3.3 Estrutura e hipóteses de pesquisa

Na agregação das diferentes fontes de informação e documentação foi estabelecido um modelo de análise que se apresenta na Fig. 1, para responder aos objetivos do estudo. Em primeiro lugar, pretendeu-se conhecer o perfil do visitante, a influência da televisão na visita e nos comportamentos. Em segundo lugar apurar se a relação que estabelecem com a festividade, a associação ao local e à comunidade é mediada pela televisão. Ou seja, se a televisão aumenta a partilha e interação entre a comunidade e o visitante. Em terceiro lugar, unir os elementos de referência da assunção identitária do Carnaval de Torres Vedras e identificar os fatores de atratividade do destino. Na matriz apresentada na Tabela 2, estão representados os construtos e fatores que serviram de análise ao estudo.

4. Resultados

Na análise de resultados no primeiro indicador sobre o perfil sócio demográfico dos visitantes apresentado na Tabela 1, os visitantes são residentes na proximidade de Torres Vedras, maioritariamente do sexo feminino, com idade compreendida entre os 30 e os 50 anos e com formação superior. Sobre a confirmação das hipóteses, no primeiro indicador, o desejo para a visita, os resultados obtidos na Fig. 2, mostram que a maioria dos inquiridos (62.0%) faz a visita pelo evento em si e pela animação e divertimento (19.2%) o que não confirma a Hipótese 1a.

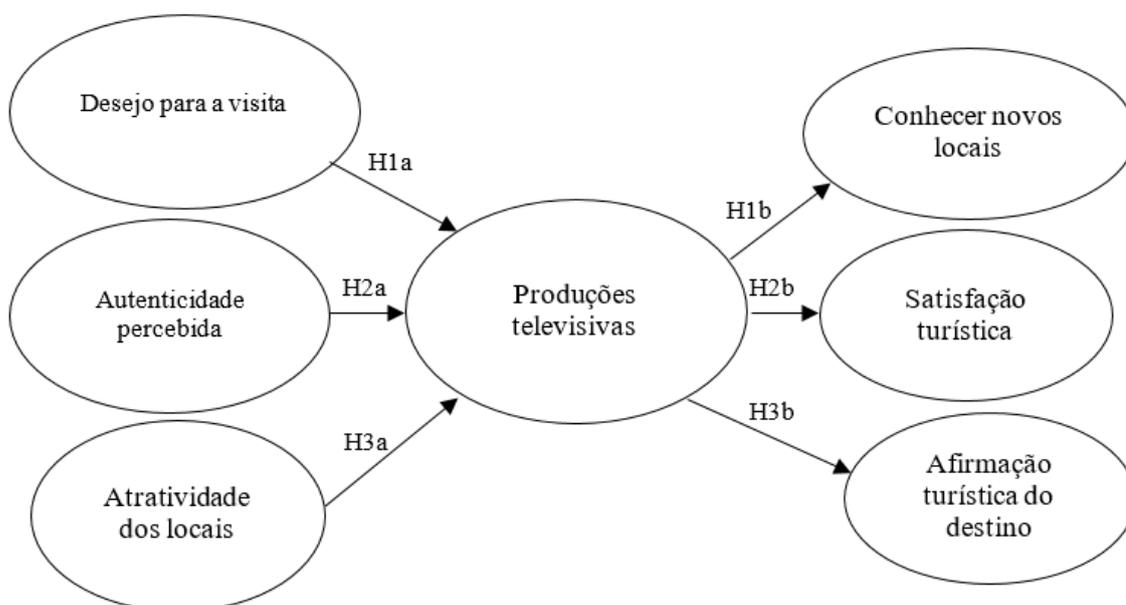
Tabela 2 - Matriz de análise

Construtos e fatores	
Desejo para a visita	Já tinha ouvido falar Aproveito para visitar os amigos e/ou família Vou passear com a família Tenho negócios no local
Autenticidade percebida	Por ser diferente dos outros Os participantes apelam aos visitantes para se divertirem Há muita animação e todos se divertem Gosto de conhecer locais diferentes

Atratividade dos locais	Quero conhecer um sítio onde nunca fui É um bom momento para fazer negócios Vou porque estou de férias
Produções televisivas	A televisão mostra locais interessantes para visitar Desejo conhecer mais um local quando o vejo na televisão
Conhecer novos locais	Porque já vi na televisão Porque está na moda Gosto de conhecer locais onde nunca fui
Satisfação turística	Pretende regressar ao local As expetativas foram concretizadas Recomendo o Carnaval de Torres Vedras
Afirmação turística do destino	Tempo de permanência no local Motivo da visita Local de residência Repetição da visita

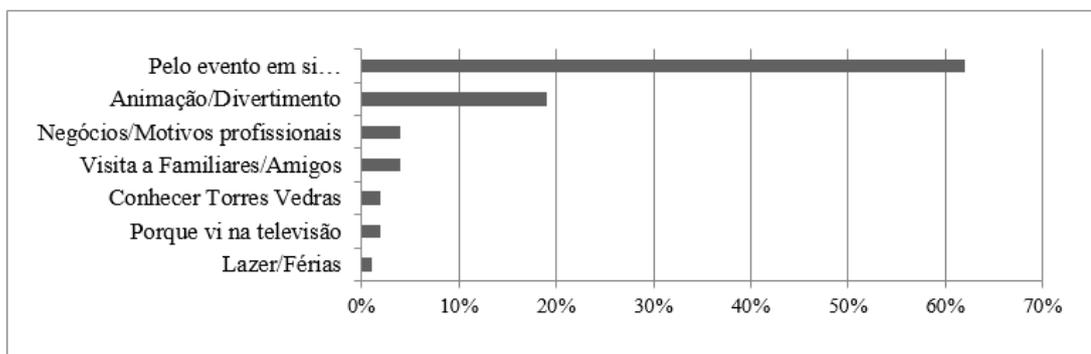
Fonte: Elaboração própria

Figura 1. Modelo de Análise



Fonte: Elaboração própria

Figura 2. Desejo para a visita



Legenda: % - Frequência relativa

Fonte: Elaboração própria

Contudo, parece existir uma relação positiva entre o observável na televisão e os comportamentos adquiridos durante o evento o que pode confirmar a Hipótese 1b. Conforme se mostra na Tabela 3 a maioria dos inquiridos (61.1%) refere desejar conhecer mais um local quando o vê na televisão. Quanto ao aumento da percepção da autenticidade observável nas produções televisivas, a Hipótese 2a não se confirma, considerando a existência de muitos residentes no local do evento, dos quais 75.7% repete o evento todos os anos o que pode induzir uma forte relação associada à comunidade local. Sobre os efeitos das produções televisivas na experiência vivida, confirmamos a Hipótese 2b tendo em conta os resultados obtidos pelos inquiridos no desejo de imitar os comportamentos observáveis na televisão.

Sobre se os locais observados na televisão aumentam a atratividade do evento, a Hipótese 3a não se confirma dado que os resultados mostram que o desejo da visita é pelo evento em si. Por fim, confirma-se a Hipótese 3b, pois as produções televisivas influenciam a afirmação turística de um destino conforme mostram os resultados obtidos na Tabela 2 sobre a importância que os inquiridos atribuem à televisão.

Sobre se os locais observados na televisão aumentam a atratividade do evento, a Hipótese 3a não se confirma dado que os resultados mostram que o

desejo da visita é pelo evento em si. Por fim, confirma-se a Hipótese 3b, pois as produções televisivas influenciam a afirmação turística de um destino conforme mostram os resultados obtidos na Tabela 2 sobre a importância que os inquiridos atribuem à televisão.

Tabela 3 - Matriz de análise

Itens	N = 203				
	1	2	3	4	5
A televisão mostra locais interessantes para visitar.	2,5%	3,0%	10,8%	59,6%	24,1%
Gosto de conhecer locais diferentes.	0,5%	1,0%	51,7%	45,3%	46,8%
A televisão retrata a realidade cultural do país.	4,9%	13,3%	21,7%	46,8%	13,3%
Eu confio na minha intuição para escolher um local a visitar.	0,0%	2,5%	5,9%	60,1%	31,5%
A televisão dedica muito tempo aos eventos.	4,4%	14,3%	28,6%	38,9%	13,8%
Desejo conhecer mais um local quando o vejo na televisão.	2,0%	3,4%	13,8%	61,1%	19,7%

Legenda: 1 – Discordo totalmente; 5 – Concordo totalmente

Fonte: Elaboração própria

5. Conclusões

Partindo do objetivo central do estudo em conhecer as influências das produções televisivas entre o Carnaval de Torres Vedras e a experiência turística. No geral verificou-se que a televisão é útil na interpretação dos telespetadores na revelação de novos destinos para visitar. Nas relações mútuas entre o que os inquiridos referem ter observado na televisão e a sedução para a visita, os resultados obtidos confirmam uma relação direta entre televisão e turismo. Contudo, não se encontrou uma relação direta entre as produções televisivas do carnaval e a motivação dos visitantes uma vez que a maioria dos inquiridos vive na proximidade do evento. Quanto às expectativas dos visitantes, verificou-se que estes referem o desejo de se divertirem e participar conforme se mostra na televisão. Com esta investigação, concluiu-se existir uma relação direta entre os comportamentos observáveis na televisão e os comportamentos repercutidos

durante o evento, influenciando a experiência vivida e contribuindo para a afetividade com a comunidade.

Especificamente, a identificação cultural com a comunidade está relacionada com as vivências que os visitantes experienciam na apropriação simbólica “carnavalesca”. Em suma, a afirmação do Carnaval de Torres Vedras deve-se à grande projeção mediática feita ao longo dos anos com especial destaque para as produções televisivas na última década e que muito contribuiu para transformar o evento num fenómeno de massas (DIAS et al., 2016). De facto, o carnaval transforma completamente a cidade e tem um forte impacto na economia local e regional, não só na restauração e na hotelaria, mas também para os residentes, que vendem produtos artesanais, alimentação e bebidas, arrendam casas, quartos e garagens.

5.1 Contribuição do estudo

Combinando os resultados do estudo, a primeira contribuição é observar os efeitos positivos das produções televisivas no impulso da afirmação de um destino turístico. Segundo, os efeitos gerados nos comportamentos alicerçados em orientações “pedagógicas” sob as orientações da televisão têm uma relação direta na educação não formal/informal na atividade turística.

O estudo combina conceitos de dinâmica social que induzem a uma subvalorização da televisão enquanto instrumento de utilidade pública para o sucesso na captação de visitantes. Terceiro, a televisão constrói imagens diferenciadas da oferta turística onde se incluem outros produtos da Região Oeste. Os resultados demonstram importantes oportunidades para a organização do Carnaval de Torres Vedras considerar em futuras edições quanto à captação de visitantes e à capacidade de carga do local onde o evento se realiza. Ao enfrentar uma concorrência em constante mudança, a combinação entre história e tradição pode conferir ao evento vantagens estratégicas de competitividade.

5.2 Limitações e futuras linhas de investigação

Apesar das contribuições conceituais do estudo, existem limitações que devem ser observadas em estudos posteriores. Primeiro, os dados recolhidos não tiveram em conta a informação das empresas culturais e criativas intervenientes nas festividades. Além disso, a população para a seleção da amostra pode ter sofrido viés na recolha de inquéritos por via online. Assim, para reduzir possíveis efeitos de “contágio de familiaridade” entre participantes residentes e não residentes sugere-se que os inquéritos sejam administrados presencialmente durante o evento. Testar hipóteses com uma única fonte é outra questão a observar futuramente, sugerindo-se que em pesquisas posteriores se incluam, por exemplo, as redes sociais para observar outros efeitos e configurações alternativas. Vale a pena assinalar que as pesquisas com testemunhos orais podem ser afetadas pelo estado emocional e pela maior ou menor perceção dos entrevistados (LIU, 2018). Terceiro, futuros estudos podem comparar a influência dos valores culturais dos turistas (por exemplo, individualismo versus coletivismo), e determinar os efeitos na experiência de uma marca de destino através das redes sociais (HWANG; SEO, 2016) e se essa marca é percebida como credível (JIMENEZ-BARRETO et al., 2020; TANG, 2017; ZHOU; LU; WANG, 2016). Por fim, sugere-se que futuros estudos possam explorar o marketing territorial e o potencial no desenvolvimento do destino turístico da marca Carnaval de Torres Vedras.

Referências

ALI, Faizan; RYU, Kisang; HUSSAIN, Kashif. Influence of experiences on memories, satisfaction and behavioral intentions: a study of creative tourism. **Journal of Travel & Tourism Marketing** Binghamton, NY, v. 33, n. 1, p. 85–100, 2016. DOI:<https://doi.org/10.1080/10548408.2015.1038418>

ALMEIDA, António S. A. Comunidades turísticas e actores intermediários – a experiência como contributo para a sustentabilidade. *In*: PEREIRA, José Dantas Lima; VIEITES, Manuel Francisco, LOPES, Marcelino de Sousa (coord.). **Teatro e intervenção social**. Chaves, PT: Intervenção, 2012. p. 97-110. ISBN:[978-989.97571-1-0](https://doi.org/10.1080/10548408.2015.1038418)

ALMEIDA, António S. A. Decomposição identitária e intensificação da experiência turística – entre a emancipação local e a integração internacional. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, PT, v. 5, n. 2, p. 409 – 425, 2018. DOI:<https://doi.org/10.21814/rlec.359>

ALMEIDA, Paulo; ALMEIDA, António S. A. **Introdução à gestão de animação turística**. 2. ed. Lisboa: Lidel, 2017. ISBN: [978-989-752-264-2](https://www.isbn.pt/ISBN/978-989-752-264-2)

AMIROU, Rachid. **Imaginário turístico e sociabilidades de viagem**. Porto: APTUR – estratégias criativas, 2007.

BENI, Mário. Turismo: da economia de serviços à economia da experiência. **Turismo (Itajaí): Visão e Acção**, Itajaí, SC, v. 6, n. 3, p. 295-306, 2004.

BLANCO, José M. C., DIAZ, Antonio C., DAUDER, Dau G.; SAEZ, Alfredo M. Aproximación psicossocial a la motivación turística: variables implicadas en la elección de Madrid como destino. **Estudios Turísticos** Madrid, ES, v. 158, p. 5–41, 2003.

CARVALHO, Ana Paula; GOSLING, Marlusa Sevilha; ALMEIDA, António Sérgio Araújo. Influências de séries televisivas na afirmação de Destinos Turísticos—o caso da série Borgen. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 14, n. 25, p. 278-307, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n25p278>

CASHMORE, Ellis. **E a televisão se fez!** São Paulo: Summus, 1998.

CASTELLS, Manuel. **The information age: economy, society and culture**. The rise of the network society. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. v. 1. DOI:[10.2307/591145](https://doi.org/10.2307/591145).

CASTELLS, Manuel. **The information age: economy, society and culture**. The power of identity. Cambridge, MA: Blackwell, 1997. v. 2. DOI:[10.2307/591145](https://doi.org/10.2307/591145).

CASTELLS, Manuel. **The information age: economy, society and culture**. The power of identity. End of millennium. Cambridge, MA: Blackwell, 1998. v. 3. DOI:[10.2307/591145](https://doi.org/10.2307/591145).

CHI, Christina Geng-Qing; QU, Hailin. Examining the structural relationships of destination image, tourist satisfaction and destination loyalty: an integrated approach. **Tourism Management**, Guildford, v. 29, n. 4, p. 624-636, 2008. DOI:<https://doi.org/10.1016/j.tourman.2007.06.007>

COHEN, Erik. A phenomenology of tourist experiences. **Sociology**, Oxford, v. 13, p. 179-201, 1979. DOI:[10.1177/003803857901300203](https://doi.org/10.1177/003803857901300203)

COSMELLI, José Manuel. **Teoria da atratividade turística**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1997.

CROZIER, Julia M. How do iconic heritage tourist attractions remain relevant to their audience? *In*: INTERNATIONAL CONGRESS ON TOURISM, 2010, Porto, Portugal. **Paper presented** [...]. Porto: ISCET, 2010.

DANN, Graham. Anomie, Ego-Enhancement and Tourims. **Annals of Tourism Research**, Nottingham, UK, v. 4, n. 4, p. 184-194, 1977. DOI: [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(77\)90037-8](https://doi.org/10.1016/0160-7383(77)90037-8)

DANN, Graham. Tourist motivation an appraisal. **Annals of Tourism Research**, Nottingham, UK, v. 8, n. 2, p. 187-219, 1981. DOI:[https://doi.org/10.1016/0160-7383\(81\)90082-7](https://doi.org/10.1016/0160-7383(81)90082-7)

DELLA CORTE, Valentina; SCIARELLI, Mauro; CASCELLA, Clelia; DEL GAUDIO, Giovana. Customer satisfaction in tourist destination: the case of tourism offer in the city of Naples. **Journal of Investment and Management**, Rochester, NY, v. 4, n. 1, 2015, p. 39–50, 2015. DOI:[10.11648/j.jim.s.2015040101.16](https://doi.org/10.11648/j.jim.s.2015040101.16)

DIAS, Francisco; RAMOS, Dulcinea; MARTINS, Rui; OLIVEIRA, Uriel. **Estudo de impacto económico e mediático do carnaval de Torres Vedras**. Leiria: Centro de Investigação Aplicada em Turismo/ Instituto Politécnico de Leiria, 2016. ISBN: [978-989-8398-28-4](https://doi.org/10.1016/0160-7383(77)90037-8)

FISHBEIN, Martin A.; AJZEN, Icek. **Belief, attitude, intention, and behavior: an introduction to theory and research**. Reading, MA: Addison-Wesley, 1975.

GÖSSLING, Stefan; SCOTT, Daniel; HALL, Michael C. Pandemics, tourism and global change: a rapid assessment of COVID-19. **Journal of Sustainable Tourism**, Clevedon, GB, v. 29, n. 1, p. 1-20, 2020. DOI:<https://doi.org/10.1080/09669582.2020.1758708>

HOLBROOK, Morris B.; HIRSCHMAN, Elizabeth C. The experiential aspects of consumption: consumer fantasies, feelings, and fun. **Journal of Consumer Research**, Gainesville, v. 9, n. 2, 1982, pp. 132–140. DOI:<https://doi.org/10.1086/208906>

HWANG, Johye; SEO, Soobin. A critical review of research on customer experience management: theoretical, methodological and cultural perspectives. **International Journal of Contemporary Hospitality Management**, Bradford, v. 28, n. 10, p. 2218–2246, 2016. DOI:<https://doi.org/10.1108/IJCHM-04-2015-0192>

JIMENEZ-BARRETO, Jano; RUBIO, Natalia; CAMPO, Sara; MOLINILLO, Sebastián. Linking the online destination brand experience and brand credibility with tourists' behavioral intentions toward a destination. **Tourism Management**, Guildford, v. 79, p. 104-101, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2020.104101>

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KIM, Jong-Hyeong; BRENT Ritchie, J. R. Cross-cultural validation of a memorable tourism experience scale (mtes). **Journal of Travel Research**, Thousand Oaks, v. 53, n. 3, p. 323–335, 2014. DOI:<https://doi.org/10.1177/0047287513496468>

KLENOSKY, David B. The “pull” of tourism destinations: a means-end investigation. **Journal of Travel Research**, Thousand Oaks, v. 40, n. 4, p. 396-403, 2002.

LARSEN, Svein. Aspects of a psychology of the tourist experience. **Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism**, Stavanger, v. 7, n. 1, p. 7-18, 2007. DOI:<https://doi.org/10.1080/15022250701226014>

LIU, Chih-Hsing S. Examining social capital, organizational learning and knowledge transfer in cultural and creation industries of practice. **Tourism Management**, Guildford, v. 64, p. 258–270, 2018. DOI: [10.1016/j.tourman.2017.09.001](https://doi.org/10.1016/j.tourman.2017.09.001)

PAULO, Micael J. H. **Carnaval de Torres Vedras: história e identidade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura) - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015.

PINE, Joseph B.; GILMORE, James H. **La economía de la experiencia: el trabajo es teatro y cada empresa un escenario**. Barcelona: Ediciones Granica, 2002.

PINHEIRO, Gonçalo S. **O mercado da produção de conteúdos para televisão: estudo do caso português**. 2017. Dissertação (Mestrado em Gestão) - Universidade Católica Portuguesa, Porto Business School, 2017. URL:<http://hdl.handle.net/10400.14/23568>

PRAYAG, Girish; RYAN, Chris. Antecedents of tourists' loyalty to mauritius: the role and influence of destination image, place attachment, personal involvement, and satisfaction. **Journal of Travel Research**, Thousand Oaks, v. 51, n. 3, p. 342–356, 2012.

RAPOSO, Paulo. Imagens do carnaval de Torres Vedras: processos da objetivação da cultura. *In*: TURRES veteras III – atas da história contemporânea. Torres Vedras: Câmara Municipal, Setor da Cultura do Instituto de Estudos Regionais e Municipalismo “Alexandre Herculano”, 2003. p. 201-208.

ROCA, Zoran; MOURÃO, Jorge Carvalho. Identidade local, globalização e desenvolvimento rural: à procura de verificação empírica. *In*: CONGRESSO DE ESTUDOS RURAIS - Mundo Rural e Património, 1., 2001, Vila Real, Portugal. **Anais [...]**. Vila Real: UTAD, 2001. CD-ROM.

RYAN, Chris. Ways of conceptualizing the tourist experience: a review of literature. *In*: STONE, Philip R.; SHARPLEY, Richard. **Tourist experience – contemporary perspectives**. Canada: Routledge, 2011. Chap. 1, p. 9-20. DOI: <https://doi.org/10.1080/02508281.2010.11081617>

SALVADOR, Vânia. **Experiência turística - expectativas e vivências metamórficas no desenvolvimento pessoal do turista**: o caso do comboio histórico a vapor no alto douro vinhateiro. 2012 Dissertação (Mestrado em Gestão e Sustentabilidade no Turismo) – Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, 2012. URI: <http://hdl.handle.net/10400.8/646>

SOUZA, Gabriel. Um olhar diacrônico sobre a televisão brasileira. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria, RS, v. 25, n. 2, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5902/2316882X55240>

SU, Lujun, HUANG; Songshan; HUANG, Jue. Effects of destination social responsibility and tourism impacts on residents' support for tourism and perceived quality of life. **Journal of Hospitality & Tourism Research**, New York, v. 42, n. 7, p. 1039–1057, 2018.

TANG, Linghui. Mine your customers or mine your business: the moderating role of culture in online word-of-mouth reviews. **Journal of International Marketing**, Thousand Oaks, v. 25, n. 2, p. 88–110, 2017.

URRY, John; LARSEN, Jonas. **The tourist gaze 3.0**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2012. DOI: <https://dx.doi.org/10.4135/9781446251904>

VALA, Jorge. A análise de conteúdo. *In*: SILVA, Augusto; PINTO, José (org.). **Metodologia das ciências sociais**. Porto: Afrontamento, 1996. p. 101-128.

YANG, Yang, RUAN, Qian, HUANG, Songshan, LAN, Tian, WANG, Ying. Impact of the covid-19 outbreak on tourists' real-time on-site emotional experience in reopened tourism destinations. **Journal of Hospitality and Tourism Management**, Guildford, v. 48, p. 390–394, 2021.

ZHOU, Tao; LU, Yaobin; WANG, Bin. Examining online consumers' initial trust building from an elaboration likely hood model perspective. **Information Systems Frontiers**, Switzerland, v. 18, n. 2, p. 265–275, 2016. DOI: https://ideas.repec.org/a/spr/infosf/v18y2016i2d10.1007_s10796-014-9530-5.html DOI: [10.1007/s10796-014-9530-5](https://doi.org/10.1007/s10796-014-9530-5)

ENTRE DOCUMENTO E ARTE EXPERIMENTAL: as fotografias do bumba meu boi de juçatuba

*BETWEEN DOCUMENT AND EXPERIMENTAL ART:
photographs of bumba meu boi de juçatuba*

*ENTRE DOCUMENTO Y ARTE EXPERIMENTAL:
fotografías de bumba meu boi de juçatuba*

Amanda Maurício Pereira Leite¹
Marcus Elicius dos Santos Garcez²

Resumo

O Bumba Meu Boi é uma das maiores festas populares do Brasil, sendo possível encontrá-la em todas as regiões do país. Considerando a dimensão e importância desse folguedo, propomos neste trabalho analisar imagens do ensaio visual sobre o Bumba Meu Boi de Juçatuba/MA, a partir de diferentes estilos, como documental, contemporâneo e experimental. Voltamos nosso olhar para fotografias da brincadeira que vão além de documento e fonte de informação, analisamos imagens que possuem valor de memória e valor artístico, a partir de experimentações fotográficas proporcionadas pela arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Bumba Meu Boi. Narrativa. Cartografia.

Abstract

Bumba Meu Boi is one of the largest popular festivals in Brazil, being possible to find in all regions of the country. Considering the size and importance of this folguedo, we propose in this work to analyze images of the visual essay on Bumba Meu Boi de

1. Doutora em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

2. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, pela Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Juçatuba/MA, from different styles, such as documentary, contemporary and experimental. We look at the photographs of the game that go beyond document and source of information, we analyze images that have memory value and artistic value, from photographic experiments provided by contemporary art.

Keywords: Photography. Bumba My Ox Meu Boi - Bumba Ox Dance. Narrative. Cartography.

Resumen

Bumba Meu Boi es uno de los festivales populares más grandes de Brasil, siendo posible encontrarlo en todas las regiones del país. Teniendo en cuenta el tamaño y la importancia de este folgado, proponemos en este trabajo analizar imágenes del ensayo visual sobre bumba Meu Boi de Juçatuba/MA, de diferentes estilos, como documental, contemporáneo y experimental. Dirigimos nuestra mirada a fotografías del juego que van más allá del documento y la fuente de información, analizamos imágenes que tienen valor de memoria y valor artístico, a partir de experimentos fotográficos proporcionados por el arte contemporáneo.

Palabras clave: Fotografía. Bumba Mi Buey. Narrativa. Cartografía.

Introdução

Uma das festas mais populares do Maranhão, o Bumba Meu Boi é uma importante tradição cultural, símbolo de resistência e ferramenta comunicacional de comunidades, onde são colocados em evidência o cotidiano, religiosidade e dificuldades, por meio de narrativas visuais (couro do boi, indumentárias) e sonoras (toadas).

É ainda uma das principais atrações turísticas do Maranhão e do São João do Nordeste, atraindo anualmente milhares de turistas para São Luís/MA e movimentando uma cadeia produtiva em torno do Bumba Meu Boi. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011), o estado conta com mais de 450 grupos.

Historicamente, o auto do Bumba Meu Boi conta sobre três personagens principais: Pai Francisco, Catirina e o boi Barroso. Escravos em uma fazenda, Pai Francisco era casado com Catirina e era o responsável por cuidar do rebanho de uma fazenda. Em um certo dia, sua esposa, grávida, conta que estava com desejo de comer língua de boi, mas não qualquer boi. Catirina queria a língua do boi Barroso, o boi preferido do dono da fazenda.

Desesperado, pai Francisco decide matar o boi para saciar o desejo de sua esposa. Logo, o dono da fazenda dá por falta de seu preferido e descobre que pai Francisco o matou, mandando seus capatazes e índios atrás do negro, que já havia fugido. Capturado, nego Chico precisava arranjar uma forma de ressuscitar o animal, ou perderia a vida. Então, foi em busca de médicos, curandeiros, pajés para tentar reaver a vida do boi precioso.

O boi renasce, pai Francisco está a salvo, todos começam a vibrar de alegria, a festa então começa para comemorar o urro do boi, representado em diversas toadas de Bumba Meu Boi no Maranhão, como a toada Novilho Brasileiro, do Bumba Meu Boi de Pindaré, consideradas uma das toadas mais marcantes do boi maranhense: “Lá vem meu boi urrando, / subindo o vaquejador, / deu um urro na porteira, / meu vaqueiro se espantou, / o gado da fazenda / com isso se levantou. / Urrou, urrou, urrou, urrou / meu novilho brasileiro / que a natureza criou”.

Em Juçatuba, povoado do município de São José de Ribamar (região metropolitana de São Luís/MA) a brincadeira é realizada há mais de 100 anos, com a formação de diversos grupos ao longo desse tempo, como forma de promessa para São João. Atualmente, a comunidade possui um grupo fundado desde 1979, com o nome de Bumba Meu Boi de Juçatuba, ou Batalhão de Prata.

Considerando a importância histórica, cultural e artística que o folguedo possui para Juçatuba, Maranhão e Brasil, neste trabalho vamos analisar imagens de um ensaio visual do Bumba Meu Boi de Juçatuba/MA, a partir de diferentes estilos, como documental, contemporâneo e experimental. Além disso, propomos dar visibilidade às características do folguedo realizado na comunidade.

Hoje, para além de documento e fonte de informação, as imagens possuem valor de memória e valor artístico, a partir de experimentações fotográficas proporcionados pela arte contemporânea, que é caracterizada pela liberdade de possibilidades narrativas e pela proposta de fazer o leitor assumir uma atitude mais ativa diante das imagens fotográficas.

O desejo do ser humano de documentar o cotidiano e tradições não é algo recente. Desde os tempos antigos, partes da história foram deixadas por meio de pinturas rupestres, esculturas e outros objetos, que remetem às mais diversas situações vivenciadas pela humanidade.

Com o aperfeiçoamento das tecnologias, esse registro foi sendo cada vez mais preciso e necessário. A fotografia é uma dessas ferramentas. Por meio delas, ao longo dos anos, foi construído uma importante coleção de imagens sobre a sociedade, contendo uma diversidade de informações sobre a cultura, fatos históricos, guerras, comunidades tradicionais, retratos de famílias, entre outros usos possibilitados por essa técnica.

Cabe ressaltar que este trabalho deriva da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOMS), da Universidade Federal do Tocantins (UFT), intitulado “Narrativas e cultura: a festa do Bumba Meu Boi de Juçatuba”. Além disso, é resultado também de pesquisas realizadas ao longo de mobilidade acadêmica nacional na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no âmbito do projeto PROCAD-Amazônia.

O Bumba Meu Boi de Juçatuba

O Bumba Meu Boi de Juçatuba vem do povoado Juçatuba, localizado na zona rural de São José de Ribamar, município da região metropolitana de São Luís (MA). A comunidade foi autoreconhecida em 2007, como terra de remanescente de quilombos, através da Fundação Cultural Palmares, órgão do governo federal.

uma das mais de mil comunidades quilombolas localizadas na Amazônia Legal, de Cartografia Social Brasileira.³

Sua história ainda é imprecisa, sendo disponível apenas em pesquisas recentes e através de relatos de moradores. De acordo com Karla Pitombeira (2012), o local foi inicialmente ocupado por três famílias que começaram a construção da comunidade, sendo eles: Garcês, Monroe e Cascaes. Os moradores mais antigos dizem que os Garcês teriam sido escravos fugidos de Portugal, que teriam chegado ao local em uma embarcação, fazendo do local um quilombo. O sobrenome Monroe seria de um padre, vindo da Inglaterra que ali se estabeleceu, após se apaixonar por uma nativa do local. Anos mais tarde, os Cascaes também chegaram ao local, compondo assim as principais famílias que residem em Juçatuba.

Hoje, mais de 1.500 pessoas vivem na comunidade, segundo a Associação de Moradores, em sua maioria em situação de vulnerabilidade social. Ao longo de muito tempo os habitantes sobreviveram da agricultura para subsistência e geração de renda.

Entre as tradições locais, o Bumba Meu Boi de Juçatuba é uma das principais, realizado ao longo de décadas e reunindo idosos, adultos, jovens, crianças, homens e mulheres, apresentando nos circuitos dos arraiais de São Luís toadas (músicas) que exaltam Nossa Senhora Mãe dos Homens (padroeira local), retratam a realidade dos moradores e até criticam o cenário político brasileiro.

No Maranhão, há cinco sotaques (estilos) mais conhecidos: matraca, zabumba, baixada, costa de mão e orquestra. O Boi de Juçatuba está no grupo dos Bois de matraca, caracterizado pelo instrumento de percussão matraca, feito de dois pedaços de madeira rústicos, batidos uma contra a outra, obedecendo um ritmo vibrante e contagiante. Fazem parte desse estilo também pandeirões,

3. Mais informações sobre a Amazônia Legal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cindra/amazonia-legal/mais-informacoes-sobre-a-amazonia-legal>

tambores-onças e maracás. A atual formação do Boi de Juçatuba seria de 1979, segundo moradores locais, sendo iniciado por Aroldo, morador do bairro São Cristóvão, em São Luís, e depois repassado a Zé Vitório, morador da comunidade. Naquela época, os recursos eram escassos, o que fazia os moradores venderem seus plantios, carvão, pedras e madeira para arrecadar recursos para comprar suas roupas e instrumentos para brincar.

É difícil mensurar quantas pessoas participam do Bumba Meu Boi de Juçatuba, mas estima-se que cerca de 150 pessoas da comunidade compõem a brincadeira a cada dia de apresentação nos arraiais, entre eles temos o boi, burrinha, pai Francisco, caboclos de pena, caboclos de fita/rajados, índias, matraqueiros, pandeiros, amo/cantador, tambor-onça, além de integrantes da diretoria.

O boi é uma das figuras mais importantes da brincadeira, recebendo maior atenção por parte dos espectadores. A sua representação, carcaça/capoeira, é feita de madeiras leves, como buriti ou jeniparana. Sua cabeça é feita também de materiais semelhantes, recebendo um par de chifres enfeitados, olhos e na testa uma estrela, flor, São João, entre outros.

Na comunidade, dois bois dançam nas apresentações pelos arraiais no período junino. Um terceiro é usado para os ensaios e para o rito de morte do boi, como forma de preservar os principais. O miolo do boi é um brincante que vem por baixo da estrutura, que dá vida ao boi, que anima, que baila com ele. Normalmente é exercido por homens.

A burrinha é um personagem caricato da brincadeira. De acordo com o IPHAN (2011), tem a função de vigilância, de manter o espaço necessário da rota para a brincadeira acontecer. Sua armação é feita de buriti, com o centro aberto para inserção do miolo e uma barra de tecido.

Já o pai Francisco, conhecido também como Nego Chico, é o escravo da fazenda que tenta roubar e matar boi para saciar o desejo de mãe Catirina, sua

esposa, de comer a língua do animal. Traja roupas coloridas e brilhantes, com uma máscara de pano, peruca e um facão.

Os caboclos de pena são considerados um dos mais belos da brincadeira por conta de sua indumentária que é repleta de penas de ema coloridas, com perneira, joelheira, bracelete, tanga e um cocar de cerca de um metro e meio de diâmetro. Sua dança é das mais exigem esforço físico, dançando em formato de cordão ao redor do boi, com saltos e rodopios.

Caboclos de fita/rajado, ou vaqueiro (REIS, 1980), chamam atenção pelos chapéus com longas fitas coloridas, suas camisas amarelas e calças azuis. Dançam na parte externa da roda, após os caboclos de pena.

As índias estão presentes nos mais diversos grupos de Bumba Meu Boi. Dançam em cordão ou fila, com passos cadenciados, comandados por uma das integrantes. Suas roupas são confeccionadas com penas de ema.

Os matraqueiros e pandeireiros são os principais responsáveis pelos sons do sotaque de matraca. Portam dois pedaços de madeira de variados tamanhos e um pandeirão de meio metro de diâmetro, coberto de couro de cabra ou nylon, que juntos fazem um som característico. O amo, corresponde à figura do cantador, porta um maracá e um apito que simboliza sua autoridade diante do batalhão, ordenando o início e o fim das toadas. É o responsável pelo guarnicê (início da brincadeira) e pela despedida.

O folguedo é composto, principalmente, por integrantes de Juçatuba. A preparação inicia bem cedo, logo nos primeiros dias de janeiro, com a confecção do couro dos bois e indumentárias. Já os ensaios têm início no quarto ou quinto mês do ano em que a festa irá acontecer e geralmente são realizados nos finais de semana.

A temporada começa com o batizado do boi, na igreja local, após o dia de Santo Antônio. A partir de então, o boi percorre diversos arraiais de São Luís e São José de Ribamar até o dia 30 de junho, onde participa do maior encontro de Bois de

Matraca do Maranhão, no bairro do João Paulo. No mês de agosto acontece a morte do boi em Juçatuba, reunindo muitas pessoas para prestigiar a festa que encerra a temporada.

Ensaio visual: uma proposta de experimentação

Em nossa pesquisa, utilizamos os conhecimentos da cartografia como metodologia de pesquisa em Comunicação. Ao contrário das metodologias mais tradicionais, a cartografia está ligada à experimentação como método, não algo que possa ser aplicado. Surge na introdução do livro de Deleuze e Guattari (2000), como um dos princípios do rizoma, que é caracterizado como algo que “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (2000, p. 4).

A cartografia é um método contrário ao percurso das metodologias tradicionais, pois privilegia o percurso de pesquisa, os efeitos do processo no pesquisador com o objeto e o conhecimento gerado. Para Kastrup (2015), sua construção pode envolver o estabelecimento de pistas que ajudem a descrever, discutir e coletivizar a experiência do cartógrafo.

O conhecimento da cartografia auxiliou na visualização do percurso da festa do Bumba Meu Boi ao longo da região norte/nordeste, principalmente, demonstrando tanto o caminho realizado pelo pesquisador ao longo do trabalho de campo em Juçatuba, quanto à trajetória feita pelo Bumba Meu Boi e suas derivações ao longo dos séculos.

Nesse sentido, o ensaio visual é um dos dados que remetem à experiência cartográfica, no qual buscamos dar visibilidade às narrativas e à cultura do Bumba Meu Boi no interior do estado do Maranhão. Um processo muito singular que pode encontrar eco entre outros leitores e lugares.

Impedidos pela pandemia da Covid-19 para a realização de novas fotografias, utilizamos registros fotográficos realizados ao longo de pesquisa de

campo, no período de agosto de 2018, junto à comunidade de Juçatuba, para compor o capítulo visual e refletir sobre como a imagem fotográfica pode ter um papel de memória, preservação e de despertar novas narrativas sobre o Bumba Meu Boi de Juçatuba

Figura 1 Capa do capítulo visual da dissertação

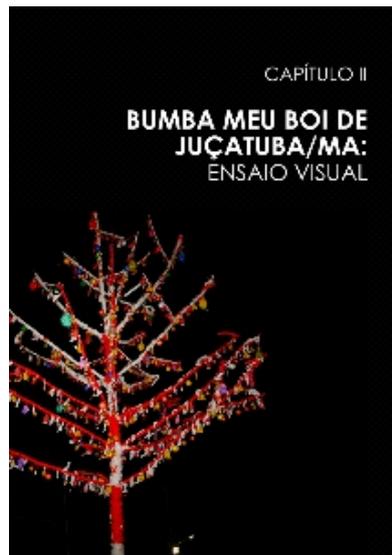


Figura 2 e 3 Colagem sobre o Bumba Meu Boi de Juçatuba



As imagens fotográficas constituíram um elemento fundamental na dissertação, compondo um capítulo visual, no qual a narrativa imagética é a principal fonte de leitura sobre o Boi. Isso quer dizer que devemos compreender a fotografia também como um tipo de texto, uma construção cultural, que também pode ser lida.

Para Mauad (2005, p. 139), a noção da fotografia deve ser trabalhada de forma crítica:

A noção de série ou coleção. Evidencia-se na produção contemporânea como a fotografia para ser trabalhada de forma crítica não pode ficar limitada a um simples exemplar. A noção de exemplo foi superada pela dinâmica da série que estabelece contatos diferenciados com distintos suportes da cultura material.

A série ou coleção fotográfica, assim, se constitui como uma continuidade que nos permite ler uma narrativa através da sucessão de registros, que não necessariamente precisa de outros textos para ser entendida. Assim como uma palavra necessita de outras palavras para se construir um contexto, uma única fotografia precisa de outras para formar uma narrativa mais coesa e menos dispersa.

A coleção é resultado de um jogo de expressão formado a partir de uma relação entre o produtor (fotógrafo), o leitor e o texto visual. De acordo com Mauad (2005) todo produto cultural envolve a produção e um fotógrafo que manipula as técnicas e escolhe o olhar para aquele registro, um leitor que interpreta o material do fotógrafo e um texto visual socialmente aceito, composto de sentido.

Fotografia entre fonte de informação e memória

“Fotografar é atribuir importância”, como disse Sontag (2004, posição 357). Ou seja, não há temas que não possam ser fotografados. A partir do registro, determinados momentos tornam-se relevantes, chegando até a serem valorados em maior grau de importância.

É a partir das fotografias que se inicia um processo de conhecimento do mundo, por meio de fragmentos recortados da realidade (KOSSOY, 1989). Ao longo dos anos, foram construídas importantes coleções de imagens sobre as sociedades, contendo uma diversidade de informações.

Por conta da complexidade e da diversidade da vida em sociedade, composta por elementos visuais, gestuais, verbais e sonoros, a fotografia se tornou uma aliada nas pesquisas de campo. O que as palavras não podem expressar com tanta precisão, as imagens trazem com riqueza de detalhes, além de permitir a visualização de momentos despercebidos até para os pesquisadores durante as visitas técnicas.

Segundo Kossoy (1989), as imagens fotográficas produzidas com finalidade documental sempre vão ser uma fonte de informação e conhecimento, pois carregam em si diversos símbolos que remetem a um presente já vivido. Assim, não podem ser reduzidas a meras ilustrações do texto escrito. As imagens formam um inventário de informações relacionadas ao fragmento retirado do espaço/tempo, constituindo-se como um artefato, uma fonte histórica.

Nesse caso, a imagem fotográfica como um documento é vista como um índice, como um registro de uma materialidade passada, no qual os elementos que compõem a imagem, como pessoas e objetos nos indicam determinados fatos passados, como infraestrutura, monumentos, alguns costumes e roupas. A imagem também pode ser um monumento, ou seja, quando é um símbolo, em que a sociedade toma aquela imagem para a posteridade (MAUAD, 1996). Enquanto fonte de informação a fotografia pode ser compreendida também como documento e monumento.

Enquanto documento, a fotografia remete a uma aproximação do fato, uma mimese, um espelho do real. Desde seu surgimento, a concepção de mimese, para Dubois (1993), esteve ligada à fotografia pelo efeito de realidade que exprime, em virtude da semelhança existente entre a imagem fotográfica e seu referente, o fato acontecido.

Na vasta história da fotografia houveram momentos em que foram ligadas a ela a ideia de reprodução do real, sendo seu papel servir as ciências, a sociedade e ao jornalismo. A pintura, como arte, ficaria livre da fidelidade ao real, de buscar aproximações concretas. Entretanto, a fotografia também pode ser dotada de valores estéticos, artísticos e experimentais, sem comprometer as informações ou de dar pistas dos elementos que quer transmitir.

Nesse caso, a fotografia não deve ser vista apenas como espelho do real, mas, como traço do real (DUBOIS, 1993), um índice que tem um valor, sobretudo, singular determinado por seu referente. Ou seja, podemos dizer que a imagem indiciária possui um valor que varia de acordo com seu referente e de quem está lendo-a.

Em *A Câmara Clara*, Barthes (2015) relata que as imagens chegam até nós a todo momento, entretanto, algumas que foram escolhidas, avaliadas, filtradas pela cultura, chamavam mais atenção. As fotografias que nos chamam mais atenção podem provocar uma afetividade e despertar alegria, o silêncio, outros sentimentos, ainda que não tenham o objetivo de induzir completamente tal comportamento. A imagem fotográfica, além de ter sentido cultural, também produz uma experiência individual, em que somos afetados de maneiras diferentes, conforme nossas vivências pessoais.

A compreensão da imagem fotográfica, pelo leitor/destinatário, dá-se em dois níveis, a saber: nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas (MAUAD, p. 9, 1996).

Na tentativa de entender melhor esta passagem, nas imagens do ensaio visual, por exemplo, temos uma experiência coletiva proporcionada pela cultura – no qual o Bumba Meu Boi é um símbolo nacional, vinculado a uma festa do Maranhão em virtude de uma construção política e midiática –, e uma experiência

Individual, em que alguns leitores desta pesquisa poderão ser (ou não) atravessados por índices presentes nas imagens conforme suas vivências individuais.

Para compreender e interpretar imagens como documento, as pesquisadoras Vera Boccato e Mariângela Fujita (2006) sugerem uma leitura por meio dos níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. O primeiro nível seria uma descrição para levantar dados genéricos sobre o que traz a imagem. No segundo momento, temos uma descrição mais apurada, com o estabelecimento do assunto representado. E, por fim, temos uma iconografia interpretativa, em que usamos os elementos observados para interpretar e sugerir um cenário, local e época que a imagem representa, a partir de uma contextualização social.

Conforme observa Mauad (1996), a fotografia como documento para ser utilizada como fonte histórica precisa ser composta por uma série homogênea de imagens para dar conta das semelhanças e diferenças que podem surgir nela mesma. O corpus fotográfico pode ser organizado em função de um tema (morte, casamento, criança, festa, etc.) ou diferentes agentes de produção de imagens (famílias, Estado, imprensa, eventos culturais, arte, etc.).

No ensaio visual realizado por meio de colagens digitais, utilizamos imagens referentes à morte do Bumba Meu Boi de Juçatuba. A proposta reuniu recortes diferentes de imagens fotográficas que tentam informar e transmitir elementos sobre a festa ao mesmo tempo em que se trata de um exercício artístico fotográfico experimental.

Cada imagem dessa coleção exhibe uma dimensão de como acontece a festa do Bumba Meu Boi no povoado do município de São José de Ribamar (MA). É possível ver os brincantes, os personagens que ali estão presentes e muitas outras camadas. Podemos até sentir como esse festejo, tradicional no Maranhão, também é motivo de orgulho para o seu povo.

Figuras 4 e 5 Páginas do capítulo visual sobre o Bumba Meu Boi de Juçatuba



Fonte: Arquivo pessoal

Em um nível pré-iconográfico, temos dois homens segurando instrumentos, um deles com a inscrição Juçatuba, um boi, uma outra figura com penas coloridas e ao fundo bandeirinhas. A partir desses elementos, identificamos como a cultura do Bumba Meu Boi representada nessa imagem, vincula também a religiosidade, com a presença da imagem de uma santa católica. Indo mais afundo, percebemos que se trata do Bumba Meu Boi brincado no Maranhão, mais especificamente de Juçatuba, de sotaque de matraca (ou da Ilha), o que nos remete a um período de festa junina (ou São João, como é conhecido em São Luís), representado na cultura negra, tendo em vista que a comunidade é remanescente de quilombos.

Além desses elementos, a fotografia nos permite observar características presentes nessa cultura, como a riqueza das roupas do caboclo de pena, a seriedade com que é levada a brincadeira no rosto dos brincantes, o local aberto e colorido em que a brincadeira é realizada, entre outros. As linhas presentes no documento direcionam o olhar para uma leitura geral de identificação do que

acontece e a imagem saindo do quadro nos diz que a brincadeira também pode fugir do enquadramento proposto.

Estamos diante de uma via de mão dupla, que ora pode tornar a informação do evento decodifica e pedagogizante, posto que pode haver aí um sentido extremamente explicativo da imagem, mas, por outro lado, nos convida a criar e conduzir o leitor para outros lugares, ou para aquilo que queremos destacar em cada imagem.

Ainda que uma fotografia documental, a imagem pode gritar, ferir e tornar-se algo que ultrapassa os limites de uma fotografia para quem a observa. “Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório)” (BARTHES, 2015, p. 46).

A função da fotografia hoje está além do documentar, segundo Amanda Leite (2016, p. 421), pois temos a possibilidade de nos relacionarmos diretamente com a imagem. É possível ter contato com a imagem não apenas no âmbito do visível, mas também no sensorial, a partir de emoções e vibrações. Mesmo sendo uma imagem estática, algo nela parece vibrar, cantar, fazer lembrar das vezes em que participamos e brincamos do Bumba meu Boi, por exemplo.

A imagem fotográfica é o que aciona nossa imaginação para um mundo representado, fixo na sua função documental e moldado pela visão de um fotógrafo, mas que é maleável a partir de nossas lembranças, nosso imaginário, crenças, fantasias, conhecimentos. Ou seja, “a imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa” (KOSSOY, 2009, p. 46). Pela imagem fotográfica acessamos narrativas de nossa ancestralidade.

A imagem como um documento é capaz não apenas de ser uma fonte de informação e história, mas também como documento de memória capaz de remeter a lembranças correspondentes a nossa vivência, nossas fantasias, nossos conhecimentos e as questões que nos constituem. Enquanto elemento simbólico,

nos remontam um instante, um momento, nos fazem viajar em temporalidades distintas, seja por meio do que ela representa visualmente, seja por meio do que ela nos remete, nos faz sentir.

Segundo Rosane de Andrade (2002, p. 49), “olhamos para fotografias para resgatar o passado no presente. Tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá”. Apesar de servir de inspiração para reconstruções de momentos, a imagem fotográfica não é capaz de restituir o que passou, mas atesta parcialmente aquilo que existiu.

Como um local de memória, é um espaço para a articulação da memória coletiva de um determinado grupo e, também, consegue atuar como suporte para construção ou autoafirmação da identidade individual (BARBOSA, 2016, p.11).

As fotografias são capazes de atingir, de provocar emoções diferentes para quem as lê. Podem levar à reflexão sobre os participantes e ex-participantes da brincadeira, seja para perceber elementos da cultura e como essas passagens de tempo e de narrativas vão se modificando ao longo dos anos, seja para saudar a paixão por ela e reafirmar identidades.

Fotografia entre arte contemporânea e experimental

A fotografia, por muito tempo, foi vista como um mero apertar de botão e não deveria ser considerada arte, pois não tinha aura⁴ e poderia ser facilmente reproduzível. “E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado, por mínimo que fosse” (BENJAMIN, 2017, posição 1339).

A partir do século XX, movimentos artísticos tentaram implantar mudanças na pintura, que acabaram por influenciar também na fotografia, ou vice-versa.

4. A aura, para Benjamin (2017), significa uma trama singular de espaço e tempo, uma aparição única.

Tanto nos países europeus, quanto nos Estados Unidos, correntes artísticas, como o cubismo, dadaísmo, expressionismo, modernismo e surrealismo, contribuíram para a ruptura de padrões engessados que existiam na pintura e fotografia, chamando atenção para a exploração de outros recursos proporcionados pela técnica e a valorização da criatividade e da autoria do fotógrafo.

Cecil Beaton, Robert Capa e Henri Cartier-Bresson deram importantes contribuições para estas novas possibilidades no mundo a fora. Já no Brasil, podemos destacar os trabalhos de Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, Walter Firmo, Pedro Vasquez, Sebastião Salgado, Edgar Viggiani, entre outros, que utilizaram diferentes abordagens para a constituição da imagem de um Brasil moderno, por meio de fotografias documentais e experimentais (FERNANDES JR, 2003).

Para Barthes (2015, p. 35), a partir desse momento, podemos dizer o valor dado as fotografias passam a ser o que ela fotografa e não mais apenas o que é notável. “Em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O 'não importa o quê' se torna então o ponto mais sofisticado do valor”.

A fotografia mais autoral e artística possibilitou a entrada dessas imagens em museus, galerias, revistas especializadas de arte, o que tornou a fotografia um produto da arte contemporânea, pois passou a ter reconhecimento mundial, a partir da criação de prêmios e concursos de fotografias, como o Prêmio Pulitzer de Fotografia, World Press Photo, etc.

A fotografia contemporânea sugere liberdade no criar fotográfico. Suas principais características, de acordo com Rubens Fernandes Júnior (2006), é a ausência de representar sempre o real imediato, causando estranhamento e diferentes sensações, obrigando o leitor a realizar uma reflexão maior sobre o que se lê e o que se sente.

As imagens contemporâneas causam uma sensação de explosão e de unidade ao mesmo tempo, pois não trazem a serenidade, mas inquietação. Ruídos, incompletudes, ausências, o interesse pela banalidade do cotidiano, processos de fragmentação e simultaneidade, processos de desconstrução. Tudo articulado numa espécie de narrativa visual que cria uma irresistível atmosfera de encantamento (FERNANDES JR, 2006, p. 18).

Para além do documental, ligadas mais as cores, detalhes, sensações que podem causar, movimentos, entre outros.

São mais que puramente visual, trazem consigo inquietações que afetam nossos sentidos, nossa percepção, constituindo-se também como uma experiência sensível. Para Carvalho (2011), essas imagens tratam de experiências estéticas a partir de atos cotidianos, banais, automatizados e imperceptíveis. Isso não significa que a imagem deixa seu caráter informacional, mas que ganha maior atenção estética pelo fotógrafo. A representação pura e dura do real dá lugar, então, a uma narrativa composta de códigos visuais que permite ao leitor passear e experimentar as sensações causadas pela imagem.

Nessa perspectiva contemporânea, a construção da fotografia envolve o alinhamento de saberes técnicos e experimentais. A partir desses conhecimentos, o fotógrafo é capaz de explorar possibilidades de composição que a câmera fotográfica pode lhe dar, como uso de linhas, curvas, cores, luz e sombra, textura, entre outros. Transforma-se a objetividade em subjetividade. O resultado pode ser imagens compostas de metáforas, conotações e analogias.

A ideia de um ensaio visual, então, parte também de destacar as características contemporâneas dessas imagens que não estão restritas ao documental. As colagens reúnem elementos do Bumba Meu Boi e constituem narrativas diversas que nos dão uma pequena dimensão do que é essa festa para a comunidade de Juçatuba.

As ferramentas utilizadas, como preto e branco, colorido, corte, linhas, etc., contribuem para uma experiência estética na imagem e de temporalidades distintas que podem provocar no leitor no decorrer de sua observação. Como afirma Leite (2016), a fotografia contemporânea contribui para um deslocamento do sujeito para um lugar do “entre”. Este lugar, não seria relativo à metade, mas vinculado a um “entre” que potencializa os fragmentos da imagem e provoca perspectivas diversas, ao invés de mostrar a obra completa. Essa instabilidade é o que pode gerar no leitor algum tipo de experiência.

Figura 6 e 7 Colagem no Boi de Juçatuba



Fonte: Arquivo pessoal

Retomando a ideia de fotografia enquanto uma experiência individual e uma experiência coletiva, percebemos que a leitura e as experimentações das imagens do Bumba Meu Boi perpassam esses dois campos. A experiência individual é alimentada por diversos fatores ligados à memória, sentimentos, sensação de pertencimento, provocados por um conjunto de índices e símbolos absorvidos ao longo do convívio com essa cultura, do consumo de produtos midiáticos e de políticas culturais promovidas pelos órgãos públicos gestores.

Assim, ainda que a fotografia esteja no campo da visão, outros elementos são incorporados a esse processo de leitura e experimentação da imagem, o que significa fechar os olhos para ver bem, no fundo. Para Barthes (2015), a subjetividade plena é alcançada em um estado de silêncio, quando deixamos de lado questões costumeiras (é arte? Reportagem? Realidade? Técnica?), fechamos os olhos e permitimos o detalhe construir narrativas a consciência afetiva. O detalhe pode ser chamado de *punctum*, um objeto parcial que me atrai ao longo da leitura de uma imagem e que pode mudar a forma que vejo a imagem. Para Barthes (2015), o *punctum* não é possível nomear, pode ferir, causar incômodo, sufocar e gritar em silêncio.

A fotografia contemporânea, mais que uma imagem puramente visível, é uma imagem que nos desafia a pensar. É também uma experiência sensorial, que habita no campo invisível, onde nos deixamos levar pela afetiva que temos/construímos com o objeto fotografado. Quando não temos uma postura passiva diante da imagem, vemos não apenas o que está ligado ao externo representado, mas também a integração do que vemos e de nossas memórias, ou seja, nossa compreensão acontece na medida em que integramos o externo com o interno (LEITE, 2016).

Paralelo a isso, a fotografia expandida vem a atender a produção contemporânea mais questionadora, sem amarras convencionalizadas à fotografia, que dá ênfase ao processo de criação e os meios utilizados pelo artista. O que essa fotografia propõe é a ênfase no fazer, nos processos de trabalho, da produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras (FERNANDES JR, 2006).

Ainda segundo o autor, devemos considerar no conceito da fotografia expandida, que também pode ser denominada de experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, etc., todas as possibilidades de intervenções que dão condições para a constituição dessa imagem que cause estranhamento, o que reflete em uma reorientação de paradigmas estéticos, ou seja, a compreensão da ampliação dos limites da fotografia enquanto linguagem.

Articula diferentes linguagens, como a poesia, pintura, colagens, e convoca o leitor a abandonar uma postura passiva diante de diferentes possibilidades de leitura, expandido seu contato com a imagem para além da construção imagética propriamente dita.

O observador precisa se deslocar para uma completa apreensão do conteúdo e do conceito proposto pela obra, pois do contrário sua percepção não acontece de maneira plena. Desta forma, ele deixa de ser um sujeito estático, passivo, e passa a interagir e experimentar a situação em que se encontra (ALESSANDRI, 2011, p. 6).

Para isso, então, o fotógrafo/artista volta-se para diversas ferramentas que possibilitem a construção desse espaço de experimentação que vão desde recursos da câmera fotográfica à recursos de edição que permitam a criação, a organização e a reorganização dos elementos que vão compor a imagem.

Logo, aqui percebemos a colagem digital não apenas como um mero recorte e reunião de imagens fotográficas, mas como um processo com práticas e métodos específicos que envolvem o estudo do tema, a pesquisa, as noções estéticas e técnicas para a construção de narrativas visuais sobre o Bumba meu Boi de Juçatuba.

A constituição do ensaio visual envolve ainda imagens textuais construídas a partir dos conhecimentos e inspirações em artistas que exploraram a poesia concreta, poesia dos anos de 1950, que propicia a experimentação de conceitos que privilegiam a forma e ritmo, a partir da aproximação com a arte, arquitetura e a música (CARVALHO, 2007).

Numa perspectiva mais contemporânea, nos baseamos também nos trabalhos desenvolvidos pelo poeta, compositor e cantor, Arnaldo Antunes. Seus trabalhos dizem não apenas através do que está escrito, mas também pelo que é desenhado e ritmado a partir do jogo de palavras.

A ciência desse conhecimento foi essencial para a experimentação do material fotográfico documental que já possuíamos. Como é possível observar - a partir das imagens que destacamos para analisar - as colagens criam possibilidades de leituras diferentes, criam novas imagens, narrativas que possibilitem o questionamento, a lembrança, a sensibilização ou algum tipo de ação pelo leitor, como o mover a cabeça para fazer a leitura.

Figuras 8 e 9 Toadas do Bumba Meu Boi de Juçatuba em poesia concreta



Fonte: Arquivo pessoal

A construção dessas narrativas envolveu o planejamento do assunto de cada página, com o intuito de direcionar nossas próximas ações. Vários recortes foram realizados nas imagens selecionadas. As fotografias viraram pedaços, o que significa que aquele contexto “original” não existe mais de forma integral, mas sim fragmentos da festa, conforme Carvalho (1999, p. 45):

O que importa, de fato, é constatar que na fotomontagem estes pedaços estão finalmente reunidos e que, para isto acontecer, o artista teve de percebê-los, elegê-los, movido por alguma espécie de interesse, e retirá-los das configurações a que pertenciam, realizando um ato de apropriação.

Essa apropriação envolve o fragmento, enquanto possuidor de cor, tamanho, textura, da linguagem gerada e a representação estampada. A colagem provoca o questionamento dessa representação a partir do momento da separação dos fragmentos e do reagrupamento, que oferece uma nova perspectiva visual quando observada de forma geral.

O agrupamento ocorre pela intenção do artista, mas podem ocorrer por similaridade de cor, textura, formas, função, sentido, etc. Neste conjunto específico, a listagem de temas para realizar o agrupamento, nos permitiu pensar possibilidades de organizar os fragmentos que possuíamos, ou seja, conseguimos reconstruir pensando nos personagens presentes no Bumba Meu Boi de Juçatuba, entre eles: boi, pandeiros, índias, caboclos de pena, matraqueiros, burrinha.

A poesia concreta contribuiu também para o enriquecimento da narrativa através da ampliação do conhecimento e de uma aproximação maior com a brincadeira. Cada uma das imagens textuais é realizada com trechos de toadas do Boi de Juçatuba que podem direcionar para lugares como a religiosidade, o pertencimento, o orgulho e até a história da própria cultura.

Considerações Finais

Como podemos perceber, o Bumba Meu Boi é uma das maiores festas da cultura brasileira presente em todas as regiões do território nacional. Passou de marginal à oficial, fazendo parte do circuito cultural no Amazonas e Maranhão, criando toda uma cadeia produtiva em torno dessa festa. Vimos também que o folguedo é um dos mais importantes para a comunidade de Juçatuba, que mantém a tradição há mais de 100 anos, sendo o Boi um importante veículo de comunicação da comunidade.

A realização de uma pesquisa relacionada ao folguedo foi um desafio, tendo em vista sua importância e dimensão, ainda mais em um contexto pandêmico, que prejudicou a realização da brincadeira nos anos de 2020 e 2021.

Como alternativa, produzimos novas narrativas visuais da festa tendo como base autores contemporâneos da poesia concreta, da colagem digital e das artes visuais. O ensaio fotográfico autoral permitiu ler o evento por outras entradas, pensamentos que se dão entre a imagem e o texto, perspectivas fragmentadas e novos arranjos tentam destacar coisas distintas em cada leitor. Torcemos para que este exercício artístico experimental provoque novos modos de ler a festa do Bumba meu Boi de Juçatuba

A leitura de teóricos da fotografia nos fazem perceber também como a narrativa imagética não se encerra apenas no campo visual, se expande pelo sensorial, cria afetos, cria imaginários e desperta a memória. A fotografia, enquanto um meio expressivo, é um fenômeno que amplia as possibilidades de criação e recriação de imagens, por meio da fotomontagem ou colagem, ou seja, pela combinação de fragmentos retirados de fontes diferentes e reestruturados estabelecendo novas relações.

A partir da fotografia contemporânea percebemos a possibilidade do desenvolvimento da criatividade do autor/fotógrafo. Os movimentos experimentais, como a colagem, permitiram a reconstrução do sentido das imagens e uma crise na representação. Contudo, não deixaram de ser locais de memória, fontes de informação, o que reforça a posição da arte como produtora de inquietações, questionamentos. Observamos ainda a coexistência de narrativas, temporalidades, personagens e outros elementos que fortalecem nosso conhecimento.

Referências

ALESSANDRI, Patrícia C. A. A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra *Experiência de Cinema* de Rosângela Rennó. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**, 2014. [suporte eletrônico].

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia**: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação da Liberdade: EUDC, 2002.

AZEVEDO NETO, Azevedo. O bumba meu boi no Maranhão. São Luís, Pitomba!, 2019.

BARBOSA, Marialva. **Meios de comunicação**: lugar de memória ou na história? *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 07-26, abr./jul., 2016.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. Brasiliense, 1ª ed. eBook, 4039 posições, 2017.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. **Discutindo a análise documental de fotografias**: uma síntese bibliográfica. *Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação*, Lisboa, n. 1, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARVALHO, Hélio Jorge Pereira de. **Da fotomontagem às poéticas digitais**. / Hélio Jorge Pereira de Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 1999. Orientador: Gilberto dos Santos Prado. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1999.

CARVALHO, Victa de. Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea. **Em Questão**, v. 17, n. 1, p. 195-209, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Editora 34, 2000.

DUBOIS, Phillippe. **Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

_____. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, v. 1, n. 16, p. 10-19, 2006.

GARCÊS, Conceição. M. C. **Uso e ocupação de áreas litorâneas**: um estudo de caso do povoado Juçatuba (São José de Ribamar/MA). Monografia. Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2015.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. Edusp, 2006.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. Ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

LEITE, Amanda. M. P. **Fotografia para ver e pensar**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2016.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

PITOMBEIRA, Karla. S. A. **Códigos Públicos: um olhar sobre a resolução de conflitos**. Relatório de Pesquisa. Secretaria de Estado Extraordinária da Igualdade Racial (SEIR). São Luís, 2012.

REIS, José Ribamar S. **Bumba-meu-boi: o maior espetáculo do Maranhão**. São Luís: editora Massangana, 1980.

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

O LIVRO-REPORTAGEM CONSTRUÍDO COM IMAGENS: diálogos com *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier

*THE NON-FICTION BOOKS BUILT WITH IMAGES:
dialogues with *O mez da gripe*, by Valêncio Xavier*

Marcos Antônio Zibordi¹

Resumo

Propomos possibilidades de construção do livro-reportagem como narrativa na qual as imagens são predominantes. Discutimos a teoria do jornalismo (LIMA, 2009; WOLFE, 2005) cotejada com o romance brasileiro *O mez da gripe* (XAVIER, 1998), estruturado a partir de recortes de jornais, fotografias e outros recursos visuais. Como resultado, acreditamos poder sustentar a concepção do que chamamos de livro-reportagem visual, capaz de fomentar autoria jornalística esteticamente renovadora.

Palavras-chave: Livro-reportagem. Romance. Jornalismo. Literatura.

Abstract

*We offer possibilities for the construction of the non-fictional book as a narrative in which the images are predominant. We discuss journalism theory (LIMA, 2009; WOLFE, 2005) compared to the Brazilian novel *O mez da gripe* (XAVIER, 1998), structured from newspaper clippings, photographs and other visual resources. As a result, we believe we can sustain the conception of what we call a visual non-fictional book, capable of promoting aesthetically refreshing journalistic authorship.*

1. Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Introdução

A intenção deste artigo é estabelecer parâmetros relativos a um aspecto ainda inexplorado do livro-reportagem: a sua construção com imagens, que poderiam ser, por exemplo, recortes de jornais, documentos, fotografias, desenhos, além de diversos tipos e tamanhos de letras. Apesar das reiteradas afinidades apontadas entre as narrativas jornalísticas e literárias, e especificamente entre o romance realista e o livro-reportagem, este ainda não foi relacionado a obras de ficção constituídas com imagens, entre os quais destacamos *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier (1998).

Baseados em conceitos desenvolvidos por teóricos norte-americanos e brasileiros quanto as similaridades entre as longas narrativas romanescas e jornalísticas, proporemos a construção do livro-reportagem do ponto de vista teórico e no cotejamento com o exemplo prático de *O mez da gripe*. Nosso método, portanto, é bibliográfico, mobilizando referências relativas às conexões entre jornalismo e literatura, e comparativo, ao equiparar produção literária contemporânea com a proposta de construção do livro-reportagem visual. Entendemos que comparar não é um fim em si mesmo, mas um meio, “um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)”, conforme explica Carvalhal (2004, p. 8).

Sustentamos esta proposta porque o livro-reportagem é comparado ao romance pelo menos desde as proposições de Tom Wolfe (2005) para o chamado “novo jornalismo”, cujos conceitos são acatados e desenvolvidos por teóricos brasileiros. Cosson, por exemplo, afirma sobre *A sangue frio* que, “em meio à proliferação e ao sucesso do romance-reportagem, o livro de Truman Capote (2003) passa a ser apontado, pela crítica literária brasileira, como modelo desse modo de narrar caracterizado, principalmente, pelo encontro do jornalismo com a literatura” (COSSON, 2001, p. 20).

Entre essas confluências estão a longa extensão das produções romanescas e jornalísticas; a presença de personagens principais, antagonistas e secundários; o conflito que é apresentado, desenvolvido e concluído; a trama que se desenrola no espaço e no tempo; a alternância de tipos de narradores, em primeira ou terceira pessoa; a criação ou, no caso do jornalismo, transcrição de diálogos, entre outros aspectos.

Nosso objetivo principal é contribuir para a ampliação conceitual. Conforme defende Lima (2009), o livro-reportagem é capaz de expandir a teoria e a prática, tanto do jornalismo, quanto da literatura. Trata-se daquilo que Cremilda Medina define como necessidade de renovação estética das narrativas da contemporaneidade, pois, segundo ela, “temos potencialmente recursos para produzir sentidos em que ética, técnica e estética estejam a serviço de uma estratégia humanizadora de Jornalismo” (MEDINA, 1991, p. 197).

Nos tópicos seguintes deste artigo, exporemos as relações do livro-reportagem com o romance, conforme apontado pela teoria estadunidense e brasileira; em seguida, abordaremos questões relativas à visualidade das histórias em livros, os usos das imagens, problemas de documentação e memória para, então, propormos possibilidades de a longa narrativa jornalística visual, reproduzindo e discutindo partes de *O mez da grippe* (XAVIER, 1998) como exemplo literário.

Livro-reportagem como romance

Segundo Tom Wolfe, o livro-reportagem deve ser escrito “como um romance”, notadamente o de estilo realista. Partindo dessa similaridade estrutural, Wolfe elenca os seguintes recursos literários aproveitáveis pelo jornalismo: “contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica”; registrar “detalhes simbólicos”, como vestimentas e modos de agir, o que não seria “mero bordado em prosa”, mas “coloca junto ao centro de poder do realismo”; reproduzir falas captadas na convivência intensa com os personagens porque o diálogo “envolve o leitor mais completamente do que

qualquer outro recurso”; e, quanto à condução da narrativa, “apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular”, o que seria um “ponto de vista da terceira pessoa” (WOLFE, 2005, p. 53-56).

As proposições de Wolfe seriam aplicáveis a reportagens e livros-reportagem tendo como parâmetro a escola literária realista. No Brasil, teóricos como Martinez (2016) e Marcelo Bulhões ampliam tais correlações e este último aponta confluências com o Naturalismo. Em *Jornalismo e literatura em convergência* (BULHÕES, 2007), lemos que autores e obras jornalísticas dos séculos XIX e XX compartilhariam pressupostos naturalistas, como os defendidos pelo escritor francês Émile Zola e praticado em algumas de suas criações.

Segundo Bulhões, no “contexto de segunda metade do século XIX, a matriz positivista que contagia a literatura e alcança o Naturalismo também atinge a atividade jornalística”. O atingimento seria metodológico, de procedimento, relativo à maneira de compreender e abordar o real, ou seja, “sair a campo, tomar notas, documentar-se, conversar com pessoas conhecedoras de um assunto, observar etc., procedimentos defendidos por Zola, são práticas profissionais do repórter” (BULHÕES, 2007, p. 70).

Para Bulhões (2007, p. 40), “produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma sequência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quanto a jornalística”. Entre autores de romances que serviriam de inspiração, o teórico menciona Lima Barreto, que “assumiu as marcas de uma linguagem sem ornatos, despojada, convocando formas próprias de jornalismo, naquilo em que ele pode possuir de antibeletismo e concisão” (BULHÕES, 2007, p. 99).

No recenseamento das características literário-jornalísticas em Bulhões, reiteram-se ainda atributos ficcionais “visíveis na disposição dos diálogos no interior da intriga, nos efeitos plásticos das descrições de ambientes e mesmo no estratégico movimento de corte do capítulo para a promoção do suspense” (BULHÕES, 2007, p.172), além de “composição veloz dos eventos, do corte

abrupto da cena, da distribuição seca dos diálogos, do manejo de apelos visuais” (BULHÕES, 2007, p. 177).

Apesar desses subsídios abrangentes, do ponto de vista específico da relação entre livro-reportagem e romance, é Edvaldo Pereira Lima (2009) quem realiza uma das contribuições mais significativas, e que continua sendo o mais relevante da tradição estadunidense-brasileira com *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*.

Conforme o título do seu livro deixa claro, Lima propõe a ampliação do jornalismo com elementos da literatura, enquanto esta seria ampliada ao ser praticada jornalisticamente. No livro-reportagem, tal confluência superaria a cobertura tradicional, aprofundando de forma horizontal e vertical a abordagem superficial na imprensa diária – a horizontalização é feita com dados, documentos, constitui o aspecto quantitativo; verticalização se refere à interpretação, às subjetividades, características qualitativas (LIMA, 2009, p. 40).

Uma primeira aproximação entre longas narrativas literárias e jornalísticas é a “ancoragem na contemporaneidade” (LIMA, 2009, p. 257), a começar pelo fato de que o livro-reportagem e o gênero romanesco ainda estão em transformação, sendo o romance bem mais recente do que a tragédia e a poesia – e, diferente desta, sobretudo do poema épico, em geral não está interessado em um passado longínquo. Apesar de poder tratar de fatos pretéritos e até mesmo bastante antigos, a tendência do romance e do livro-reportagem é abordar temas contemporâneos. De clássicos do gênero, como *Rota 66*, de Caco Barcellos (2003), até produções menos expressivas, as longas narrativas jornalísticas são pautadas por acontecimentos próximos no tempo, assim como romances, entre os quais podemos citar, da produção brasileira, *O Cortiço*, que se inspira na formação de agrupamentos suburbanos no final do século XIX, no Rio de Janeiro, contemporâneos à obra de Aluísio de Azevedo (2017).

Quanto à analogia mais complexa, analogia de base, o romance realista e o livro-reportagem têm as seguintes semelhanças:

Ambos visam ao conhecimento da realidade humana, são antropocêntricos. Ambos devem construir uma fórmula estética que torne ao leitor aprazível a leitura. Ambos podem romper estruturas estabelecidas ou conformar-se com elas para cumprir, com o máximo de eficiência, a transmissão de uma mensagem dotada de fluidez. Em certos casos específicos, ambos combinam a sólida documentação factual para garantir a veracidade do real que representam com a estilística, para atingir grandes massas de consumidores de informação, realizando um importante papel de divulgação cultural que – para certas camadas da população – é educativo. E ambos tanto relatam uma trama – fictícia no primeiro caso, real no segundo – quanto simultaneamente realizam, através desse enredo, uma reflexão direta ou sugerida de um tema representativo de valores duradouros. (LIMA, 2009, p. 269).

Começamos a destrinchar a citação pelos personagens. Protagonistas, antagonistas, figuras secundárias e até mesmo aqueles com pequena presença dramática são responsáveis pelas ações na longa narrativa literária e jornalística, assumindo diferentes posições e tomando decisões variadas diante de cada situação. Isso determina o encadeamento dos acontecimentos. “Os elos que permitem a construção do romance, de sua narrativa, são as contingências distribuídas temporalmente nas relações entre os personagens” (LIMA, 2009, p. 252).

As decisões dos personagens vão sendo tomadas no decorrer do tempo, determinando o sentido atribuído aos acontecimentos anteriores e posteriores em relação ao presente da narrativa. Por isso se entende que, do ponto de vista temporal, o romance não é somente uma sucessão de atos, mas a duração dos mesmos, ou seja, as ações dos personagens permanecem tendo sentido para a construção da história quando algo que aconteceu no passado incide no presente, e continua influenciando as ações futuras. Não é a mera passagem do tempo pontuada com atos, mas sua continuidade, mantendo e transformando significados através dos personagens.

Suas ações no tempo promovem, então, uma “busca de sentido para explicar a realidade humana”, ambição que, para Lima, não está circunscrita ao romance, é fundamental também para o livro-reportagem. Ambos exprimem experiências, não são relatos simplistas, pretendem algo maior do que a exposição dos fatos: a transmissão de algum valor humano. Nem romance, nem livro-reportagem são narrativas meramente utilitárias; eles devem ser capazes de construir uma “sequência elementar”, segundo Bremond, pois “onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não-coordenados” (BREMOND, 2008, p. 118). Todorov (1980, p. 62) expressa o mesmo entendimento ao afirmar que a narrativa “exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença”.

Ainda quanto às confluências entre romances e livros-reportagem, o tema narrado, tanto literária, quando jornalisticamente, deve ser entendido não só como exposição de um assunto, mas de sua discussão, ou, conforme Lima, em sua capacidade de “insinuar, pelo menos, reflexões sobre o sentido do valor encarnado pelo acontecimento” (LIMA, 2009, p. 255). Provocar ponderações não é exclusividade do romance, mas nele, como no livro-reportagem, o tema adquire amplitude e variedade, como a variedade estilística, possibilidade que nos interessa muito porque a longa narrativa jornalística construída com imagens é um investimento em grande medida estilístico.

Essa renovação é consoante com o confronto e, em certos casos, transgressão das normas estéticas que o romance, não raro, também promove. Por isso, Lima afirma que “recuperando então para o jornalismo, essa passagem pela literatura, podemos apontar que o livro-reportagem pode também colocar-se a meta de transgressão e ruptura, para fazer avançar a tecnologia de sua própria elaboração” (LIMA, 2009, p. 268). É o que se pretende com este artigo: delinear possibilidades para a construção de uma longa narrativa jornalística esteticamente renovadora, com imagens.

Para isso, é fundamental conceber a estrutura da história, ou a forma como as ações serão encadeadas. No que diz respeito à arquitetura narrativa do romance

e do livro-reportagem, recorreremos, inicialmente, à distinção entre fábula e trama. Segundo Todorov

A fábula é o que se passou na vida, a trama, a maneira como o autor no-lo representa. A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. (TODOROV, 1969, p. 97).

Podemos ler a trama do romance até mesmo sem saber qual fábula lhe deu origem; no livro-reportagem, a tendência é que a trama reproduza a fábula e que ambas sejam evidenciadas. Contudo, quando os elementos encadeados são visuais, ou predominantemente visuais – posto que a longa narrativa jornalística com imagens não exclui a palavra escrita, ela somente deixa de ser exclusiva – “são as relações espaciais que constituem a organização” (TODOROV, 1971, p. 61).

A disposição dos elementos na página acentua o caráter poético do romance e do livro-reportagem, no sentido atribuído pelos concretistas brasileiros, que compreendiam “o branco da página como elemento da estrutura” (PIGNATARI, 1975, p. 96). Sendo o espaço estruturante, há redimensionamento da hierarquia que prioriza as palavras como constituintes específicos da narrativa e o suporte, a página, passa a ter relevância equivalente às imagens e ao texto escrito – as prioridades são então definidas pela estruturação da trama “em pé de igualdade com os resultantes elementos da composição” (CAMPOS, 1975, p. 51). Nas palavras do mesmo poeta e teórico, é preciso ter “uma consciência rigorosamente organizadora” (CAMPOS, 1975, p. 51).

Essa estruturação rigorosa, sobretudo quando feita com imagens, implica em encaixar com eficácia narrativa os elementos visuais da composição da história.

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda a narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se refere nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 126).

O mesmo procedimento de estruturação encaixante pode ser visto no romance *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, no qual fotos, desenhos, reprodução de documentos e páginas de jornal, além de diferentes tipos e tamanhos de letras, vão sendo encaixadas, construindo a narrativa que nos serve de exemplo para a proposição do livro-reportagem com imagens. E neste ponto cabe a pergunta, que tentaremos responder nos próximos tópicos, antes de indicarmos as possibilidades do livro-reportagem visual: qual sua relação com imagens?

Exploraremos três possibilidades que nos parecem fundamentais, tanto em relação à obra literária, quanto às narrativas jornalísticas visuais: a relação com os documentos no sentido de exploração dos arquivos históricos, a presentificação da memória dos mortos e a ficcionalidade das imagens. Começemos por esse último aspecto.

Imagens, documentos e memória: usos ficcionais

Para a discussão dos usos das imagens pelo narrador criado na autoria instituída por Valêncio Xavier – e aqui estamos considerando também os recortes de trechos escritos, pois funcionam, sobretudo, visualmente – concordamos com Jacques Rancière (2021) no sentido de que as imagens não são simplesmente passivas ou dominadoras, mas implicam operações de montagem, estão em

movimento, dialogam e tensionam passado e futuro. Isso possibilita pensar nas imagens entre as quais estamos imersos e naquelas que as problematizam, questionam, ^Mampliam, ^Vou seja, contra imagens. Esse nos parece ser o trabalho realizado em *O mez da gripe*, a apropriação crítica de imagens disponíveis em jornais e outros suportes que, recortas e remontadas, criam uma narrativa que conta a história do surto de gripe espanhola ao mesmo tempo em que explicita as possibilidades políticas de seus usos – as contradições dos discursos da imprensa, a ideologia governamental em relação ao combate da epidemia, os divergentes pontos de vista da população, enfim, a maneira como as imagens podem ser tensionadas.

Conforme escreve Andrea Soto Calderón na introdução de *O trabalho das imagens*, obra constituída por uma entrevista da pesquisadora com Jacques Rancière (2021), repensar as aparências implica em rediscutir os detalhes, os intervalos entre imagens, aquilo que é menor, o detalhe, “uma borda que é, ao mesmo tempo, um transbordamento” (RANCIÈRE, 2021, p. 39). Valêncio Xavier está interessado justamente nisso, seccionando partes de jornais, documentos e outras manifestações imagéticas para construir uma segunda narrativa não só expondo imagens, mas repensando-as, como faz, por exemplo, ao contrariar pontos de vista estabelecidos sobre a gripe espanhola, na explicitação das tentativas de subestimar ou superestimar o surto pelos dois jornais curitibanos, o *Diário da Tarde* e o *Comercio do Paraná*.

Não se trata nem de decifrar imagens, como se sempre contivessem intenções ocultas necessariamente determinando a interpretação definida por quem as produziu, nem de endossar o pensamento segundo o qual elas perderam seu poder de representação por serem predominantes nas sociedades contemporâneas. É preciso considerar que elas, inclusive, resistem à representação. “Uma imagem não é uma coisa passiva, mas uma operação, uma maneira de ligar uma forma visível a outra, de conectá-la a um enunciado dizível, a certa estruturação do tempo, a certo lugar no espaço, a modos de percepção e de interpretação” (RANCIÈRE, 2021, p. 46). Relacionada ao trabalho de montagem de Valêncio Xavier, a citação está a nos dizer que a novela *O mez da gripe* instaura um

procedimento que entende as imagens em sua potencialidade narrativa, não simplesmente porque com elas se fez uma novela, mas porque explicita aquilo que são: correlação, tensão, diálogo, retroação sobre outras imagens e projeção das que virão. A obra literária em questão não torna as imagens narrativas, mas reorganiza e potencializa sua narratividade intrínseca.

O sistema representativo é o sistema em que imperam algumas regras e normas que definem as relações entre as palavras, as histórias, as imagens. É, portanto, um sistema que define o que podemos representar, como podemos e devemos representá-lo e para quem o representamos. (RANCIÈRE, 2021, p. 48).

A confluência entre imagem e ficção não é uma extrapolação deste artigo, pois a perspectiva teórica de Rancière incorpora a noção de literário como construção de novos sentidos, contrariando a clássica ideia de literatura como artefato inventivo, fingimento. Não se trata da oposição entre imaginário e real. Em O mez da grippe, os materiais tidos, a princípio, como referenciais, a exemplo de reportagens e documentos, não são exatamente transformados em ficcionais na estruturação da novela, mas percebidos como literários desde sua primeira aparição, nas páginas de jornais e nas manifestações oficiais via decretos de saúde, pois “há um trabalho ficcional em operação onde quer que seja necessário produzir certo sentido de realidade” (RANCIÈRE, 2021, p. 61).

Outros autores endossam a mesma perspectiva afirmando que Valêncio Xavier “segue uma esteira de renovação da linguagem beirando o experimentalismo radical, inovando e corrompendo a definição maniqueísta entre o que é literário e o que não é” (SILVA, 2010). Nesse sentido, insistimos: Valêncio Xavier não faz ficção a partir de objetos visuais reais, ou realistas, mas os transforma em novas ficções partindo de sua ficcionalidade inerente. Com elas, pretende confrontar a ficcionalidade originária, construir dissensos, ou, como diz Rancière (2021, p. 66), “afirmar que essa realidade não é a realidade, mas que há várias maneiras de construir a realidade”.

Essa construção é feita a partir de um olhar crítico os materiais que compõem a narrativa, daí a necessidade de discutirmos os documentos históricos que serão partes encaixadas na composição da novela *O mez da gripe*.

Ao vasculhar os mais diversos arquivos, de jornais a documentos oficiais, Valêncio Xavier revela o fascínio do escritor em busca dos seus objetos, colhendo vestígios em uma atividade de pesquisa, portanto de conhecimento e de saber, mas também de prazer, ou de “sabor”, para usar a expressão de Arlette Farge (2017, p. 36), para quem o arquivo é “excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional”. Nesse processo, estamos novamente diante de procedimentos tendencialmente literários:

Nesse exercício complexo, em que aparecem rostos – mesmo que sejam apenas esboços -, insinuam-se igualmente a fábula e a fabulação, e talvez a capacidade de um e de outro de transformar tudo em lenda, de criar uma história ou de fazer de sua vida uma ficção. O arquivo também informa sobre essa transformação, e os modelos que se adotam, uma vez identificados, acrescentam mais sentido. Narrativa e ficção se entrelaçam; a trama é densa e não se deixa ler tão facilmente (FARGE, 2017, p. 36).

Apesar de não ser fácil perceber as tramas possíveis, a obra de Valêncio Xavier, não só em *O mez da gripe*, evidencia sua competência como detector de detritos recolhidos e reorganizados, instituindo narrativa visual. Não que a procura pressuponha um método definido, estável, sempre aplicável ou infalível. Como lembra Farge, apesar dos olhos se acostumarem aos documentos, existem armadilhas e impasses. Ela lembra dos riscos de identificação ao material encontrado, assim como mimetismo e transcrições anódinas. Há também vestígios irredutíveis a interpretações preconcebidas, assim como é preciso se livrar da simpatia pelo documento, como uma página de jornal, para manter a atenção crítica.

Esses cuidados poderiam evitar equívocos no processo de estruturação de uma “linguagem capaz de integrar as singularidades em uma narração apta a restituir suas rugosidades, a assinalar suas irredutibilidades assim como as afinidades com outras figuras. Apta a reconstruir e a desconstruir, a lidar com o mesmo e com o diferente” (FARGE, 2017, p. 90). Acreditamos que o vasculhador de arquivos chamado Valêncio Xavier, ao instituir sua autoria de narrativa visual e seus respectivos narradores, tem consciência das armadilhas dos documentos em uma novela em que não é refém, mas reconstrutor crítico de vestígios.

Do ponto de vista da reconstrução do passado – terceiro desdobramento que nos parece fundamental problematizar, além dos usos das imagens e dos arquivos –, *O mez da grippe* evidencia “nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (GAGNEBIN, 2006, p. 27). Apesar da discussão proposta neste artigo não confluir, prioritariamente, para questões históricas em relação ao livro-reportagem, mas literárias, não podemos deixar de observar que o trabalho do jornalista implica em responsabilidade em relação à memória, desde as implicações éticas à maneira como se narra o passado, passando pela fundamental questão da verdade.

Apesar de sabermos que não se reproduz com exatidão aquilo que ocorreu, mas se reconstrói, conforme aponta Benjamim (1987), estas variações interpretativas não autorizam qualquer versão. Nesse sentido, *O mez da grippe* evidencia tanto a noção de reconstrução, quanto de seleção crítica de aspectos pretéritos na fixação presente das histórias e da História – noções indispensáveis ao jornalista, independente de materializar seu relato em imagens ou palavras usando “a criatividade narrativa e a inventividade prática” (GAGNEBIN, 2006, p. 43).

Para a mesma autora, ao lidar com rastros, o relativismo irresponsável e o dogmatismo dos fatos pretensamente verdadeiros relevam posturas equivocadas. A novela de Valêncio Xavier, apesar de retomar acontecimentos verificáveis, reconstruir situações, explicitar posicionamentos ideológicos contraditórios, e até

mesmo cínicos, como o das autoridades tentando apaziguar a gravidade da epidemia, instaura dúvidas, ocorrências sem resposta, histórias sem conclusão ou cuja ambiguidade suplanta as certezas, como observou Zeni (2013) em relação a uma das tramas, o possível estupro cometido contra a esposa de um casal isolado em casa pela gripe. “É necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Considerando que este artigo tem caráter propositivo, ou seja, pretende delinear possíveis bases para a produção do livro-reportagem visual, não é exagero lembrar da necessidade do jornalista, assim como do historiador, de relativizar o passado e sua própria narrativa, até porque, ao dialogar com a literatura, seria altamente contraditório reafirmar um ultrapassado estatuto de verdade, de teor cartesiano-positivista (MEDINA, 2008).

O *mez da gripe* é uma novela produzida em um contexto contemporâneo, em que a literatura se abre a um tipo de narrador que rememora, mas não necessariamente comemora o passado. No que diz respeito aos mortos e aos horrores de genocídios, como o nazismo, ou de perdas generalizadas de vidas, como na gripe espanhola, narrar implica em transformar o caos em cosmo possível, recuperando aquilo que a tradição oficial despreza ou procura apagar intencionalmente. O narrador como o criado pela autoria de Valêncio Xavier recupera os cacos, os restos históricos e suas experiências possíveis, em geral traumáticas, tornando a pobreza, a escassez, o esquecido, o recalçado, o submetido, vestígios de interesse, os principais materiais da narrativa.

O resultado não poderia ser uma construção apaziguadora, estável, daí a tendência a se evitar o linear e o contínuo – em *O mez da gripe*, esses dois aspectos, presentes, são desestabilizados pela exigência de um leitor atento que deve remontar as partes para lhes atribuir sentido. “Somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Livro-reportagem visual?

Feitas as considerações teóricas sobre as relações entre jornalismo e literatura, especialmente via romance, narrativa com imagens, usos de arquivos e reconstrução do passado, entremos na proposta principal deste artigo, a possibilidade de estruturação do livro-reportagem visual. Em geral, as obras produzidas até agora são visualmente pobres. As variações de formato são pequenas e as dimensões das páginas mudam em prol do melhor aproveitamento do papel, ou seja, por razões econômicas, não como recurso narrativo. São poucos os tipos de papéis utilizados, sobretudo o sulfite branco, em gramatura tradicional, de 75 gramas, ou, no máximo, papel pólen, na mesma gramatura ou similar, como na coleção Jornalismo Literário, da Companhia das Letras. A tipologia muda pouco e, em geral, são usadas letras serifadas parecidas com Times New Roman.

Quase não existem imagens: são raros os mapas e infográficos, e quando fotografias são inseridas, não se relacionam a trechos específicos da história. Em alguns livros, como *Chatô: o rei do Brasil* (MORAIS, 1994), aparecem retratos ou cenas publicadas em bloco, em forma de álbum, constituindo seção única cuja inserção entre as páginas facilita a montagem da obra, mas causa estranheza em relação ao fluxo narrativo.

Um olhar retrospectivo é ainda mais frustrante porque um dos primeiros livros-reportagem do Brasil incorpora imagens de vários tipos. Em *Os sertões*, de Euclides da Cunha (2016), publicado em 1902, constatamos a preocupação com a inclusão de mapas, desenhos e fotografias. Infelizmente, esse procedimento editorial não prosperou “sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes” (GENETTE, 2009, p. 21).

Contemporaneamente, é preciso considerar que a sociedade é imersa em imagens, não só na disponibilidade tipológica oferecida por programas de edição

de texto (nem precisamos mencionar os softwares de editoração), como, especialmente, na miríade de tipologias veiculadas pelas mídias, com requintes visuais até em cartazes de açougues, nos quais, sem exagero nem banalização da discussão, letras desenhadas com esmero visam chamar a atenção do consumidor, inclusive com uso diversificado de cores. Mas teóricos, produtores e editores de livros-reportagem permanecem impassíveis diante de tudo isso.

É necessário promover aquilo que Donis Dondis (1999) chama de “alfabetismo visual”. Sem esoterismos ou imposições de dificuldades inexistentes, a ideia é que, se podemos ser alfabetizados para escrever e ler palavras, também podemos aprender a usar imagens competentemente, sem a pretensão de atingir píncaros artísticos, mas eficácia comunicacional, capacidade historicamente exigida de jornalistas, cada vez mais relacionada a aptidões visuais.

A propósito, Donis Dondis, designer e professora, considera falsa a dicotomia entre arte desinteressada e aplicação prática, ao menos desde quando a fotografia deu o último golpe na ideia de domínio artístico exclusivo do artista visual, até então circunscrito a pintores e desenhistas. Quanto ao uso da palavra como elemento fundamental, “nos modernos meios de comunicação acontece exatamente o contrário”, ou seja, “o visual predomina”:

O design de livros tem sido dominado pelo aspecto clássico das páginas em equilíbrio absoluto [...] A monotonia representa para o design visual uma ameaça tão grande quanto em qualquer outra esfera da arte e da comunicação. A mente e o olho exigem estímulos e surpresas, e um design que resulta em êxito e audácia sugere a necessidade de aguçamento da estrutura e da mensagem. (DONDIS, 1999, p. 118).

Um procedimento fundamental na construção do livro-reportagem enquanto narrativa visual seria a tomada de consciência tipológica, ou seja, não só a escolha, mas a potencialização do desenho das letras em seu apelo comunicativo. Em *Pensar com tipos*, Ellen Lupton (2006, p. 19) afirma que, a partir de avanços técnicos e estéticos ocorridos no século XIX, a tipografia é “um sistema elástico de

qualidades formais” em que “a relação entre as letras de uma fonte tornou-se mais importante que a identidade de cada caractere”.

Aspectos como peso, tensão, haste, barra, ângulos, curvas, ascendentes e descendentes não devem ser encarados individualmente, mas relacionados tanto no interior das palavras, como destas em relação aos demais tipos e ao conteúdo do texto. Trata-se de investir narrativamente no desenho das letras, usando-as não somente para fixar o aspecto visual da história, mas para contá-la de fato.

Pedagogicamente, as possibilidades de diálogos entre obras literárias e jornalísticas no intuito de propor a construção do livro-reportagem enquanto narrativa visual implica em reposicionamento de conteúdos ministrados na graduação, nos cursos de Jornalismo e afins, assim como alterações em bibliografias recomendadas enquanto, no mercado editorial, apela para a consciência de editores que pretendem renovar o produto jornalístico cuja aceitação comercial é relevante. Souza toca no ponto central ao afirmar o seguinte:

Para pensar as novas relações entre o texto e a imagem, na perspectiva da incidência da noção de tela na produção e difusão do conteúdo ou da informação, é preciso medir bem a globalidade da percepção de um produto editorial feito de texto e imagem, mais precisamente de um texto concebido da mesma forma que uma imagem, tendo em vista os novos modos de difusão dos textos. Este produto da comunicação é tanto escrito quanto visual. O que deve ser introduzido é a relação entre texto e imagem, e o problema que emerge é a função do editor neste novo cenário. (SOUZA, 2015, p. 226)

Algumas correntes da teoria do design e a história da editoração evidenciam o uso de imagens nos livros, inclusive tipológicas, enquanto a literatura brasileira contemporânea nos proporciona ao menos um exemplo relevante de romance visual através do qual pretendemos demonstrar as possibilidades para o livro-reportagem. É o assunto do próximo tópico.

Confluência literária inexplorada

No romance *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, encontramos um manancial de possibilidades visuais na variedade tipológica, no design das páginas e, principalmente, nos diferentes conteúdos recortados e recombinaados para contar a história do surto de gripe espanhola ocorrido na cidade de Curitiba, no início do século XX.

A narrativa encadeia fotos, anúncios publicitários, documentos oficiais, cartões postais, cartazes, diversos tipos de textos (como entrevistas, telegramas e poemas) em diferentes tipologias e, sobretudo, reproduz recortes de dois jornais paranaenses, com posturas editoriais opostas em relação ao surto de gripe espanhola, o *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná*.

Esse encadeamento visual é constituído de maneira complexa, o que implica em imagens que não são tomadas como objetos isolados a serem sequenciados. A narrativa se faz considerando que existem intervalos significativos entre as partes. Não são imagens independentes que se relacionam, mas “a potência que possibilita cada uma dessas unidades” (RANCIÈRE, 2021, p. 75). Não se exclui a noção relacional entre as imagens anteriores, posteriores, laterais, mas, precisamente, o “entre”, que por sua vez implica no seguinte: “uma imagem chama a outra que não está lá, um tempo chama outra temporalidade que, contudo, não está lá”, conforme o mesmo Rancière (2021, p. 75).

Essa maneira de ver as imagens sequenciadas tem relação direta com o cinema, cuja produção não é estranha nem à trajetória profissional do autor de *O mez da gripe*, nem à própria novela. Diversos comentadores da obra de Valêncio Xavier têm apontado confluências entre a narrativa literária que estamos discutindo e as histórias cinematográficas.

Valêncio Xavier monta todas as suas narrativas de modo a criar as mais diversas associações, ambiguidades e interpretações. As lacunas criadas pelo texto são várias, e a justaposição entre textos verbais e imagens geram poucas certezas, e as entre textos verbais tendem a ambiguidade. (ZENI, 2013, p. 256)

Dito isso, do ponto de vista do quanto pode ser produtivamente inspirador para o livro-reportagem visual, devemos observar que O mez da gripe é constituído, em grande parte, com recortes de jornais, ou seja, estamos, literalmente, diante de relações entre jornalismo e literatura, inclusive no que se refere ao assunto, um fato jornalístico de alcance histórico, a gripe espanhola, conforme publicada na imprensa paranaense do início do século passado. Quando Valêncio Xavier levou a público sua criação literária visual, em 1981, o surto havia ocorrido sessenta anos antes. Tratava-se de um tema contemporâneo, e, quando escrevemos este artigo, a contaminação em massa pela gripe foi atualizada, porque relembra pela pandemia de Covid-19.

O fato pontual tematizado em O mez da gripe, circunscrito ao Paraná na obra literária, é ampliado pelo contexto global, pois a narrativa principal se desenvolve paralelamente aos eventos finais da Primeira Guerra Mundial. Sem dúvida, uma pauta de interesse também jornalístico, demonstrando que assuntos contemporâneos são os que mais incitam longas narrativas ficcionais e o livro-reportagem.

Vejamos em seguida uma das páginas iniciais da obra de Valêncio Xavier, em que é apresentado o tema da gripe. Ela teria começado na cidade paranaense de Paranaguá, conforme reprodução do relatório do diretor de Serviços Sanitários, encimada pela reprodução de parte de uma página de jornal sobre o conflito mundial.

Figura1 - O mez da gripe



Fonte: Valêncio Xavier (1998, p. 13).

A produção consequente do livro-reportagem enquanto narrativa visual impõe manejo adequado de personagens e de suas falas. Na obra literária de Valêncio Xavier, eles aparecem em inúmeros rostos e em fotos de pessoas, associados direta ou indiretamente aos fatos, como na página abaixo.

Figura 2- O mez da gripe



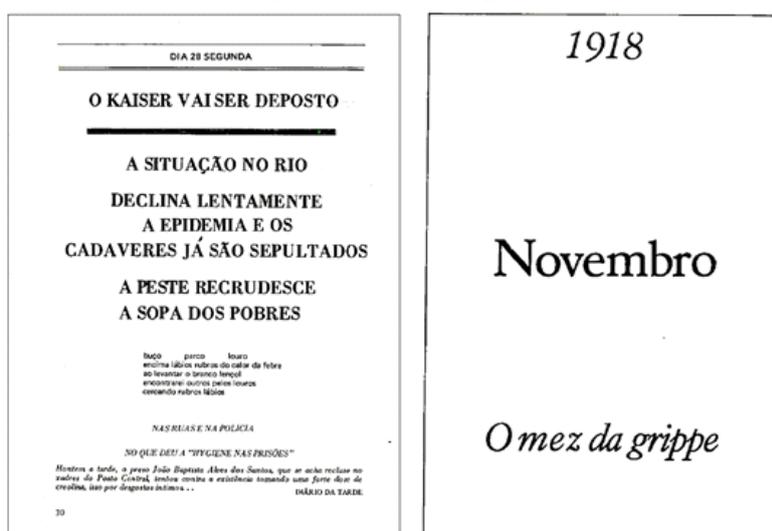
Fonte: Valêncio Xavier (1998, p. 13).

A página é composta por três reproduções. No topo, lemos o decreto do secretário Ricardo Negrão Filho, que proíbe a presença de pessoas em enterros para evitar contaminação pela gripe espanhola. É um personagem que se manifesta oficialmente. Abaixo, a foto de um funeral acompanhado por inúmeras pessoas faz um contraponto irônico, mostrando que a realidade desacata o regramento sanitário. São personagens dissidentes, antagonistas, criando um conflito. O terceiro elemento da página, em discurso direto, é parte da entrevista com dona Lúcia, realizada décadas depois do surto. Sua fala reforça o fato de que as pessoas desobedeciam a ordem de não carregar caixões coletivamente e cria elos narrativos, pois as declarações da entrevistada, que sobreviveu à gripe espanhola, são citadas em várias páginas, pelas quais compreendemos causas e consequências, construindo sentidos para a história. Essa é uma das inúmeras

Possibilidades a que pode recorrer o livro-reportagem para apresentação de personagens, de suas ações e falas, estruturando conflitos. Afinal, documentos oficiais, fotografias e entrevistas são conteúdos corriqueiros da prática jornalística. O tempo, outro elemento indispensável à construção de narrativas, aparece na obra de Valêncio Xavier de duas maneiras, predominantemente. O *Mez da grippe* cobre três meses de epidemia, entre outubro e dezembro de 1918, formando três capítulos, cada qual abrindo com a reprodução do calendário do mês, reproduzindo imagem da época. Além dessa indicação geral, as páginas trazem a demarcação de dias específicos, evidenciando a sequência de ações no tempo, que a narrativa trata diariamente.

O uso de calendários e a indicação de dias do mês são possibilidades para narrar a passagem do tempo, mas, evidentemente, a temporalidade pode acontecer de diversas maneiras, como nas datas que existam em eventuais documentos que o livro-reportagem vier a citar – um exemplo a ser lembrado são as inúmeras transcrições de decretos e avisos da revolução russa, datados, que podem ser lidos em Dez dias que abalaram o mundo (REED, 2010), e que, no caso de uma narrativa visual, seriam reproduzidos, contendo a indicação temporal. Vejamos duas páginas de *O mez da grippe* com seus dois modos de datação:

Figura 3- O mez da grippe



Fonte: Valêncio Xavier (1998, p. 13).

Nas sequências narrativas, as ações dos personagens acontecem no tempo e no espaço. Historicamente, os locais são mencionados e descritos e, no romance realista, uma qualidade sempre notada é a capacidade de construir imagens que descrevam cenários, levando o leitor a imaginar visualmente. Em *O Mez da Grippe*, o que seria descrito passa a ser, literalmente, mostrado, dispensando a descritividade em prol da reprodução de fotografias e cartões postais de Curitiba, com diversas imagens do espaço urbano onde ocorre o surto de gripe espanhola de que trata o livro.

Como não poderia deixar de ser, essas imagens estão associadas a ações importantes para o desenrolar da trama, como a delegacia, o bairro Batel, o teatro Hauer, o Hospital de Caridade, o Hospício Nossa Senhora da Luz, a praça General Osório, o correio, o centro da cidade, praças, ruas. Pensando em clássicos do livro-reportagem, podemos evocar *Notícia de um sequestro*, de Gabriel García Márquez (1996), que, no caso de uma edição visual, poderia se beneficiar de mapas com a localização do cativo das pessoas sequestradas, protagonistas do livro, assim como dos locais dos sequestros e outros pontos da geografia colombiana.

No exemplo abaixo, página de *O mez da grippe* com reprodução de foto do Hospício Nossa Senhora da Luz, para onde eram levadas as pessoas abaladas mentalmente pela gripe espanhola, conforme lemos nos textos que acompanham a imagem.

Figura 4 - O mez da grippe



Fonte: Valêncio Xavier (1998, p. 32).

Como estamos nos aproveitando do “gesto da arte” (MEDINA 2003, p. 62) para inspirar narrativas jornalísticas, antes de concluir este tópico gostaríamos de trazer à tona outro procedimento compositivo de O mez da gripe como exemplo à estruturação do livro-reportagem com imagens, sobretudo porque, neste início de terceiro milênio, o chamado “jornalismo de dados” (ZIBORDI, 2016) é valorizado como método de captação de informações para produção de reportagens escritas e visualizações informativas, especialmente com infográficos. Ao reproduzir tabelas de mortalidade de gripe espanhola em Curitiba, a obra de Valêncio Xavier demonstra como estatísticas podem ser incorporadas à ficção e, imaginamos, de forma mais natural ainda, poderiam ser aproveitadas no livro-reportagem.

As representações de dados visualizáveis não são novidade nas narrativas jornalísticas. Gráficos, tabelas e formatos similares são úteis porque facilitam a compreensão e evitam que o texto escrito carregue muitos números, dificultando a leitura. Separar aquilo que deve ser informado através de palavras ou de imagens é, portanto, uma capacidade prática a ser transposta de jornais, revistas e plataformas virtuais para o livro-reportagem, como seria possível com o clássico Rota 66, de Caco Barcellos (2003).

Essa é uma obra lastreada em abrangentes dados estatísticos oriundos de um Banco de Dados (em maiúsculo, conforme o original), construído ao longo de 20 anos. Ele contém milhares de nomes de vítimas e informações pessoais como endereço, idade, as circunstâncias da morte, datas, indicação dos policiais que atuaram nas ocorrências, entre outras estatísticas. Quando, ao final da investigação, Caco Barcellos encaminhou à Justiça, para verificação do passado criminal das vítimas, as informações coligidas sobre os mortos pela Polícia Militar, havia 3.523 nomes (BARCELLOS, 2003, p. 249). Essas pessoas moravam nos mais diversos locais, especialmente periféricos, da capital paulista e entorno.

Assim, imaginamos que locais mencionados em Rota 66 poderiam render mapas, evidenciando que a maioria das vítimas da PM mora na periferia, com demarcações geográficas também úteis a quem não conhece São Paulo e Região Metropolitana. E , para mencionar possibilidade específica, poderíamos tornar

visualizável o trajeto da perseguição a jovens assassinados pela polícia, que ocupa toda a primeira parte do livro-reportagem. Essa ação mobilizou dezenas de viaturas num périplo pela capital paulista, e um mapa seria extremamente útil, inclusive indicando horários em que ocorrem os movimentos principais.

Estamos mencionando os aspectos quantitativos de Rota 66 que podem ser visualizados porque estatísticas também fazem parte da ficção visual de Valêncio Xavier, com a tabela de mortalidade que encerra O mez da gripe:

Figura 4 - O mez da gripe

88

OS MORTOS DA GRIPPE						
ANNO DE 1918						
POPULAÇÃO DE CURITYBA E SUBURBIOS = 73.000 HABITANTES						
DISTRICTOS	NASCI- MENTOS	CASA- MENTOS	OBITOS	OBITOS POR GRIPPE		
				NOV.	DEZ.	TOTAL
CURITYBA	1.629	137	1.261	254	67	321
S. CASEMIRO						
DO TABOÃO	240	71	59	7	2	9
NOVA						
POLONIA	127	16	34	3	2	5
PORTÃO	248	59	112	31	18	49
TOTAL GERAL	2.244	283	1.466	295	89	384
DOENTES DE GRIPPE = 45.249						
PORCENTAGEM DE OBITOS = 0,84%						
RELATÓRIO DO SR DR. TRAJANO REIS DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO CURYTIBA 1919						

Fonte: Valêncio Xavier (1998, p. 32).

A partir desse e de outros exemplos de uso de dados constituindo a história ficcional, as possibilidades de Rota 66 servir de base a uma narrativa visual são amplas. As estatísticas podem aparecer em diversos tipos de infográficos; são possíveis ainda inserções de fotos de pessoas, mapas de locais, tipos de armas e munições, veículos policiais e outros aparatos de segurança; e a reprodução de documentos pode contar histórias sem o auxílio do texto, especialmente através de páginas do extinto jornal Notícias Populares, publicação tomada como base para a construção do Banco de Dados que subsidia o livro-reportagem.

Conclusões possíveis

Apesar das limitações desta proposta inicial que pretende contribuir, dentro de seus limites, para a renovação do gênero livro-reportagem, acreditamos ter estabelecido parâmetros suficientes para iniciar reflexões sobre as possibilidades de construção de narrativas nas quais o texto não seja o único elemento a contar a história, e que mesmo as palavras levem em consideração as características estéticas das tipologias.

Acreditamos também ter argumentado no sentido de alertar para os usos complexos da imagem, evidenciando não somente suas possibilidades de encadeamento, mas de formação de sequências cujos elementos carregam potenciais narrativos e cujos intervalos entre elas são tão importantes quanto as imagens. Na mesma linha de alerta, acreditamos ter demonstrado que o uso de arquivos e a reconstrução da memória implicam em problemas éticos, técnicos e estéticos fundamentais na tentativa de se construir um livro-reportagem visual, conforme provisoriamente denominamos.

Esperamos, ainda, também ter chamado a atenção para a renovação da leitura de clássicos do livro-reportagem, pois, ao serem explicitadas suas potencialidades visuais, solicitamos um novo olhar sobre tais obras. No sentido inverso, o da literatura, é possível promover a ampliação de sentido em relação à novela *O mez da gripe*, capaz de dialogar com o campo jornalístico não só pelo uso de recortes de jornal na construção da ficção, mas desta para o livro-reportagem.

A nosso ver, essa via de mão dupla é capaz de articular a ampliação de sentidos de conteúdos literários, jornalísticos, e, sobretudo, jornalístico-literários.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Panda Books, 2017.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66 – a história da polícia que mata**. São Paulo: Record, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. *In*: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.;

BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Cristian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 114-141.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 49-55.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Sesc, 2016.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Notícia de um sequestro**. São Paulo: Record, 1996.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Manole, 2009.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MARTINEZ, Monica. **Jornalismo literário**: tradição e inovação. Florianópolis: Insular, 2016.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

MEDINA, Cremilda. Jornalismo e a epistemologia da complexidade. *In*: SEMINÁRIO TRANSDISCIPLINAR - a Crise dos Paradigmas, 1., 1991, São Paulo, SP. **Anais** [...]. São Paulo: ECA, 1991. Mimeografado.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 95-104.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, Penguin, 2010. SILVA, Rodrigo Vieira. O trapeiro, a influenza e o esquecimento: O Mez da Gripe e a teoria estética de Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, MG, n. 2, p. 87-96, dez. 2010. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5316>. Acesso em: 22 maio 2022. ISSN 2179-8478. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.2.87-96>.

SOUZA, Antonio Paulino de. Gênese social do editor e as novas condições de produção do livro. **Cadernos CRH**, Salvador, v. 28, n. 73, p. 215-230, jan./abr. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Perspectiva, 1971.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o novo jornalismo**. Tradução de José Rubens Siqueira. Posfácio de Joaquim Ferreira dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZENI, Lielson. A montagem em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. **Intersemiose -Revista Digital**, Recife, PE, ano 2, n. 3, p. 243-257, jan./jun. 2013.

ZIBORDI, Marcos. Livro-reportagem Rota 66: pioneirismo, metodologia e narrativa. **Líbero**, São Paulo, SP, v. 19, p. 121 - 130, 2016.

VISIBILIDAD DE LA MUJER EN EL FIGURINISMO del cine español a través de los Premios Goya

*THE VISIBILITY OF WOMEN IN THE COSTUME DESIGN
of Spanish Cinema through the Goya Awards*

Matías López Iglesias¹
Sergio Luque Ortiz²

Resumen

Este trabajo analiza la visibilidad de la mujer en la dirección de vestuario del cine español a través de los Premios Goya. La metodología ha sido cuantitativa analizándose un total de 132 películas nominadas a la categoría de Mejor Diseño de Vestuario. La muestra temporal comienza desde 1987, año en el que se celebra la primera edición de los galardones, hasta 2021. Se analiza la trayectoria de las directoras de vestuario más premiadas del cine español. Se concluye que la presencia femenina en el séptimo arte va cobrando visibilidad con el paso del tiempo.

Palabras clave: Vestuario. Cine. Estudios de género. Premios Goya.

Abstract

This work analyzes the visibility of women have in terms of costume design in Spanish cinema, specifically, through the Goya Awards. The methodology that has been used is quantitative, analyzing a total of 132 movies nominated for the Best Costume category. The time sample ranges from 1987, the year in which the first edition of the awards ceremony is held, to 2021 . where the trajectory of the most awarded costume female directors in Spanish cinema is analyzed. We conclude that the presence of women in cinema is gaining visibility with the passage of time.

Keywords: Movie costumes. Cinema. Gender studies. Goya Awards

1 Profesor del Departamento de Ciencias Sociales. Universidad Europea Miguel de Cervantes. mlopez@uemc.es: ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5896-8960>

2 Profesor del Departamento de Ciencias Sociales. Universidad Europea Miguel de Cervantes. sluque@uemc.es: ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4302-9503>

Introducción

El desarrollo de la industria cinematográfica no podría entenderse sin la presencia activa de la mujer. Sin embargo, el sector audiovisual ha pretendido oscurecer las múltiples contribuciones que las féminas han aportado en el desarrollo del séptimo arte:

La mujer ha sido omitida de la Historia del Cine. Desde el comienzo de la industria cinematográfica, a final del siglo XIX, los nombres de mujeres directoras, productoras y guionistas [...] son constantes, por lo tanto, es sorprendente su rotunda ausencia en los manuales de Historia del Cine. Cineastas como Alice Guy-Blanché (la primera mujer cineasta, autora de *La Feeaux Chouxen* 1896), Lois Weber (directora y guionista, pionera en el sistema de polivisión), Lotte Reiniger (directora de una de las primeras películas animadas), Olga Preobrazhenskaya (miembro fundador del Instituto Garasimov de Cinematografía, en 1919) o Sakane Tazuko (primera cineasta japonesa, *Hatsu Sugata*, en 1936), son algunos de los ejemplos de mujeres que han participado en la formación y consolidación del cine [...] romper la creencia de que este ámbito artístico no es asunto de mujeres, no es tarea fácil. (TELLO DÍAZ, 2016, p. 3).

No hay que olvidar que el cine actúa como un catalizador de las demandas sociales recogiendo de manera exacta el devenir de los tiempos. En este sentido, la industria del celuloide debe entenderse como medio configurador del discurso de la realidad social, asumiendo las cuestiones de imagen y sonido como objetos de estudio en sí misma. El cine se concibe como un soporte óptimo para el rastreo, conocimiento e identificación de las representaciones culturales de los sujetos, sus identidades y las subjetividades que estos representan (IADEVITO, 2014).

Sobre lo dicho, “el cine opera como un dispositivo que tiene la capacidad de capturar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones, los discursos de los seres vivos y sus visiones” (AGAMBEN, 2011, p. 258). Sin embargo, la concepción de la identidad como una relación social implica también la asunción existente y condicionada por el poder,

De igual manera, a pesar de la función basada en la representación que ejerce el cine en la sociedad, las mujeres han quedado relegadas a un segundo discreto plano. Ante esta situación, resulta oportuno realizar una revisión sobre las principales corrientes de pensamiento existentes en lo que tiene que ver con el feminismo y la teoría fílmica con la finalidad de describir los posibles motivos que han llevado a la falta de visibilidad de las mujeres en la industria cinematográfica. Al hilo de lo expresado: “La relación teórica entre el cine y los estudios de género nació en la década de los 70, de la mano del feminismo estadounidense y británico” (LAGUARDA, 2006, p. 143).

El pensamiento feminista contemporáneo ha incluido entre sus preocupaciones de base actualizada, el análisis exhaustivo entre el cine, el género y la sociedad para descubrir la dominancia masculina existente en la creación de discursos, narrativas y estructuras cinematográficas. Existen al respecto varios postulados. Por una parte, se encuentran las teorías que ponen el acento en los estudios sobre mujer y cine entendiendo el espacio audiovisual como si de un enorme productor de sentidos y significados se tratase. Desde esta posición, lo femenino es tratado como una dimensión subordinada y afectada por la dominancia del orden patriarcal. Por lo tanto, es necesario que el cine se convierta en un altavoz al servicio de las reivindicaciones femeninas. Este planteamiento sigue una línea de investigación basada en la relación entre semiótica y significados (METZ, 1979).

Por otra parte, destacan las teorías feministas que han subrayado la necesidad de cuestionar, transformar y modificar los procesos mismos de producción de significados existentes sobre la base de considerarlos ideológicos por sí mismos. Esta tesis considera que la aproximación al género femenino debe hacerse a sabiendas de que los modos de representación y narración constituyen una subjetividad (entre lo masculino y lo femenino) que corresponde a una cultura patriarcal, dominante y generalizada en las sociedades desarrolladas. Sobre la cuestión de género, se critica esta noción del ser considerada como un exponente propiamente dicho del binarismo que ata el pensamiento feminista a los términos del patriarcado occidental e impide la posibilidad de pensar en un sujeto social

constituido en el género, no solo por la propia diferencia sexual, sino también a través de las representaciones lingüísticas, culturales y sociales (DE LAURETIS, 1987).

Esta misma autora agrega que el concepto de género mediante el cine debe analizarse desde varias perspectivas. En primer lugar, el género es una representación que tiene implicaciones en la vida de los individuos. En segundo lugar, la propia escenificación del género implica una construcción en la sociedad. En tercer lugar, la materialización del género no solo debe hacerse en y desde el cine, sino que también debe estar presente en la comunidad intelectual, educativa, médica, además de otras instituciones. Finalmente, la autora señala que el género se ve afectado por los discursos que lo deconstruyen.

Hablar de la mirada femenina implica hacerlo también desde la posición de una mirada masculina, un concepto acuñado por la teórica Laura Mulvey en 1975 y que incide en que el papel de la mujer en el cine ha sido minoritario. Cuando los hombres son los responsables de la producción fílmica sostienen una perspectiva sesgada de la mujer (GEMMELL, 2014). En este sentido, y en lo que afecta a la literatura científica en España sobre teoría fílmica y feminismo al hilo de Mulvey y De Lauretis, destacan los trabajos de Giulia Colaizzi y Manuel Talens (1995) y Giulia Colaizzi (2001, 2013), ya desde los años noventa del pasado siglo.

En relación con los enfoques masculinos o femeninos presentes en los proyectos audiovisuales, es oportuno destacar que “lo femenino y lo masculino son cuestiones culturales, yo no diría que hay una mirada femenina en películas dirigidas por mujeres. Más bien hay películas dirigidas o realizadas por hombres que son muy femeninas y viceversa” (MIRANDA, 2006, p. 35).

Más allá de apreciaciones, las distinciones entre hombres y mujeres que forman parte de la industria siendo cineastas todos ellos, existe una tendencia evidente hacia la discriminación femenina en lugar de promover la integración. Ante lo expuesto, “la sociedad está gobernada por un conjunto de reglas cuya tendencia es crear diferencias entre hombres y mujeres” (GARCÍA MAINAR, 1997, p. 114).

La inclusión de la mujer en el cine, en la dirección fílmica, en la coproducción o en la ejecución de cualquier otra facción presente en la realización de una película, plantea la necesidad de incluir la visión femenina no solo en lo que respecta a la incorporación de nuevas formas de narrar, sino también en la representación de las mismas a través de un universo creativo que requiere ser analizado. A este respecto, y en lo que afecta al cine español, en los últimos años se han realizado algunos intentos para cartografiar y visibilizar la presencia de mujeres directoras y guionistas en el cine español con obras colectivas como las de Zurian (2015, 2017). No obstante, y a pesar de poner en valor a las mujeres cineastas desde el origen del cine español hasta las primeras décadas del siglo XXI, estas compilaciones dejan invisibles el importante papel de la mujer en otros campos de la industria audiovisual como es, en este caso, el que afecta al diseño de vestuario en el cine.

Aproximación al diseño de vestuario de cine

Tras una revisión sobre algunos de los planteamientos más notorios en relación con el feminismo y la industria del cine, resulta pertinente realizar una aproximación al figurinismo entendido no como el diseño de moda ejecutado por el director creativo de una firma comercial, sino como la creación de estilismos que complementan la acción narrativa de las películas. Al respecto, no hay que olvidar que el lenguaje cinematográfico genera un proceso de comunicación desde el que el receptor no actúa como un ser pasivo, es decir, el espectador se caracteriza por su participación directa, activa y emocional en la comunicación al reconocer los elementos expresivos de las estrategias usadas en la realización del filme (NADOOLMAN LANDIS, 2014).

Sobre lo dicho, la misma Nadoolman Landis (2014) considera que el vestuario en el cine se articula entre el campo en escena y el campo extra escénico, es decir, todo lo que tiene que ver con el diseño del espacio, la luz, la música y el decorado, sin olvidar las características sociales, culturales y económicas en las que se presenta el filme y que influyen de manera evidente en la realización del vestuario. Por lo tanto, el diseñador o responsable de figurinismo debe entender la

importancia de la moda como como herramienta comunicativa en un contexto específico. De igual manera, frente al diseño de moda basado en la creación de necesidades textiles entre la población en base a las demandas sociológicas existentes en cada momento, el diseño de vestuario se mantiene ajeno a las tendencias internacionales o la imposición de un color específico en temporadas. “Por esta razón, el vestuario participa de manera directa en la creación visual de un personaje, [...] Dicha imagen será la portadora de los mensajes emocionales que facilitarán la puesta en escena y la llegada de la narración al espectador” (RIBEIRO QUILES, 2020, p. 6-7).

El diseñador de vestuario tiene como finalidad vestir al personaje desde una perspectiva completamente alejada de todo lo que tiene que ver con la moda. No hay que olvidar que el vestuario refuerza la trama, el uso del color, define la silueta y su textura, además de ser un factor que influye directamente en el contexto de la obra, en la emoción que esta transmite a los públicos y en la comercialización efectiva del filme (CARRIÓN, 2018).

Las diferencias entre la producción textil efectuada por los diseñadores o directores creativos de marcas de moda y las que puedan darse en el vestuario de películas son evidentes. Para Yvonne Blake, una de las figurinistas más importantes de la industria del cine a nivel nacional e internacional (suya es la creación del icónico traje de Superman) “El cine ha cambiado muchísimo y hoy en día o es muy vanguardista o muy normalito. Con el vestuario pasa igual” (LEDESMA, 2016).

El vestuario, por lo tanto, forma parte fundamental de la pieza fílmica definiéndola y transformándola en la medida en la que ésta es utilizada por el director de cine para ser comunicada al espectador. De igual manera, los diseños de vestuario para proyecciones audiovisuales deben cumplir con una serie de características determinadas expuestas a continuación (CARRIÓN, 2018):

- Función de comunicación no verbal. El vestuario en el cine supone una excelente muestra de la comunicación no verbal, al igual que el resto de las artes escénicas. El ámbito no verbal contribuye a la narración de la historia e interviene en la definición del personaje identificándose elementos como el sexo, la edad, la clase social, e incluso la pertenencia a una clase social específica. Saltzam (2004) considera que el vestuario aporta información sobre el pudor y la forma en la que el personaje es o se presenta en el momento de la interacción con otros.
- Relación íntima entre el vestuario, escenografía, iluminación, color y encuadre. El vestuario guarda una relación directa con la escenografía y el resto de los elementos arriba descritos. Además, resulta la función de interrelación colaborativa para la creación del contexto mediante la función tanto dramática como semántica (BEDOYA, 2016).
- Comunicación entre el guionista, el director y el diseñador. La influencia del vestuario para la comprensión y mutación en el actor no puede entenderse sin una adecuada relación entre el guionista, el director y el figurinista. De igual manera, para que el figurinista pueda realizar su trabajo con mayor grado de exactitud debe leer el guión de la obra fílmica, los diálogos del personaje y las intervenciones que éste realiza a lo largo de la película (NADOOLMAN, LANDIS, 2014).
- Constituir un esquema de análisis de los personajes. La creación del vestuario puede realizarse mediante la utilización de esquemas que permitan analizar al personaje en su totalidad. Para ello pueden usarse diferentes modelos de análisis como el aportado por Greimas en el que intervienen variables como el sujeto, la acción, el objeto, la meta, el emisor, el destinatario, el colaborador y los comentarios (KLINKENBERG, 2006).
- Vislumbrar elementos táctiles y visuales. Estos elementos sirven para expresar al ser a través de la forma, el color, la silueta y la textura, además de crear una relación con el ambiente actuando como un punto de contacto entre el sujeto y el entorno (SALTZMAN, 2004).

Por otra parte, uno de los aspectos más relevantes del vestuario del cine tiene que ver con la semiótica, es decir, el estudio del trasfondo que la indumentaria tiene en cuanto a la puesta en escena del personaje de ficción audiovisual. El vestuario funciona como un documento estético de carácter sociológico que refleja no solo la forma de sentir o actuar del personaje en cuestión, sino también las sensibilidades de una época, los estilos de vida dominantes y particulares de ser, sentir y comportarse en una época o momento concreto. Así puede verse por ejemplo en el vestuario de películas inspiradas en hechos o acontecimientos históricos (LOTMAN, 1998).

En lo que a referentes históricos se refiere, el lenguaje del cine condiciona de manera directa al diseñador hacia la búsqueda de verosimilitud en el resultado del trabajo efectuado, aunque no siempre se produce una reproducción idéntica de la historia. Algunos diseñadores de vestuario recurren a la síntesis de la indumentaria histórica, es decir, no pretenden ejecutar una traslación absoluta del traje histórico hacia la ficción cinematográfica, sino que se basan más bien en la indumentaria de la época para alterarla, recrearla o incluso manipularla (FERNÁNDEZ; DERUBÍN, 2018). El vestuario de cine tiene un valor semiótico, pero también tiene una connotación simbólica. Ante esto: “los diseñadores de vestuario se valen de los diferentes factores que conforman un conjunto para transmitir ciertos matices ocultos o no perceptibles en el guion” (RIBEIRO QUILES, 2020, p. 15-16).

En base al método de Erwin Panofsky (1939), que permite identificar a través de tres niveles específicos la iconografía y simbología de una obra de arte, autores como García Ochoa (2018) han adaptado los tres niveles del método de Panofsky al estudio de las producciones cinematográficas argumentando la existencia de tres áreas como son las siguientes:

1. Primer nivel. Universo diegético y lenguaje cinematográfico. El espectador es capaz de identificar los diversos objetos sometidos a constantes cambios, modificaciones y transformaciones que aparecen en pantalla.

2. Segundo nivel. Reportorios temáticos. En este nivel es dónde se aprecian los diversos temas, sean de tipología secundaria o convencional, de la película. Por este motivo, se emplean diversas fuentes de información como son literarias, cinematográficas, sonoras, estilísticas, etc.

3. Tercer nivel. Valores simbólicos. El analista utiliza y ensambla una amplitud de códigos interpretados como valores simbólicos de un universo específico siendo introducidos de manera consciente o inconsciente. En este nivel de análisis se encontraría el vestuario que depende de varios aspectos como el color, la textura, los estados y los accesorios, entre otros.

Estas características se ven reflejadas en la indumentaria de los personajes en base a la percepción, el entendimiento y la construcción de la identidad de los mismos recogida en el guion por parte del diseñador de vestuario. Respecto a la creación identitaria del personaje en la pantalla, es necesaria la inclusión de una perspectiva tridimensional (psicológica, fisionómica y sociológica) debido a que el cine es una experiencia visual en sí misma. Por lo tanto, es aconsejable realizar una investigación en base al personaje y a todos los elementos que conforman su pasado y su presente, al igual que resulta pertinente la búsqueda de la fuerza dominante, es decir, el factor que motiva al individuo (DIMAGGIO, 1992).

Forero (2002) aporta la idea de que en las producciones fílmicas deben crearse personajes naturalistas, es decir, individuos que imiten o que simbolicen el comportamiento de las personas reales a través entre otros elementos del vestuario. La imagen del personaje actúa como una potente carta de presentación a la que se unen matices psicológicos y sociológicos, incluso en las ocasiones en las que no se producen situaciones comunicativas. Sin embargo, el vestuario se vale del cuerpo del actor como un punto de partida que, sumado a la postura y movimiento del mismo, servirán para crear un lenguaje visual estructurado.

No hay que olvidar que la indumentaria, los accesorios y la vestimenta sirven como medios para convertir a los seres humanos en seres sociales adquiriendo estos últimos un sentido de identidad. Mediante el acto de vestirse se prepara al

cuerpo para el mundo social (ENTWISTLE, 2002). En la ficción, la vestimenta comprende varias facetas pasando desde la más frívola, ceñida o directamente relacionada con los discursos del vestir, hasta la más profunda y trascendental, responsable de reflejar las experiencias, las vivencias y las actitudes de los personajes. En relación con lo anterior: “El ente poético es a la vez territorial y desterritorializado a través de la doble dimensión del cuerpo físico y cuerpo poético tensionados, conectados y opuestos en el acontecimiento poético” (DUBATTI, 2007, p. 101).

Tanto el estructuralismo (disciplina basada en la categorización de los hechos como signos) como la fenomenología (descripción de los fenómenos tal y como los experimentan las personas) son empleados en la construcción de la identidad de los personajes a través del vestuario fílmico. Cada pieza de la indumentaria participa de manera activa en la transmisión de datos, información y aspectos vinculados al género, la clase, el carácter o la edad del personaje. Por lo tanto, el vestuario permite revelar, ocultar o destacar matices de identidad, además de considerarse un símbolo de individualidad y moralidad (SOL DEANGELIS, 2020). Asimismo, y tal y como indica la propia Sol Deangelis (2020), el modo en el que se desarrolla la identidad de un personaje a través del vestuario está relacionado con la posición del mismo en el mundo ficcional como miembros de ciertos, grupos, clases o comunidades culturales. Las prendas y la ropa en sí misma simbolizan un compromiso entre las exigencias del mundo recreado y el deseo individual del personaje.

Metodología

Este estudio tiene como objetivo la realización de un análisis sobre la evolución de la presencia de las mujeres figurinistas en el cine español, en concreto en la categoría de Mejor Diseño de Vestuario a través de los premios Goya, y realizar una primera semblanza de las mujeres más premiadas en esta categoría. Para ello se ha optado por un método cuantitativo utilizándose los programas SPSS y Chi Cuadrado. La muestra asciende a un total de 132 proyecciones incluyéndose tanto las películas nominadas como las ganadoras de la categoría Mejor Vestuario desde

la primera edición de los premios Goya celebrada en 1987 hasta la última entrega de galardones en 2021.

La fuente de datos procede de la página web de la Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas del cine español PREMIOS GOYA, 2021. En esta base de datos se recogen todas las películas clasificadas por edición y categoría. Tras recapitular los datos pertinentes se ha realizado una asignación de variables mediante el programa estadístico SPSS.

Para el análisis de los grupos se codificaron los años de cada edición de los Goya relacionando este valor con el siglo en el que tuvo lugar la celebración de la gala. Se trata de una variable dicotómica. Como dato representativo de la continuidad del cine español, desde 1987 hasta 1999 se celebraron un total de 13 ediciones de los premios, mientras que desde 2000 hasta 2021 se produjeron un total de 22 entregas.

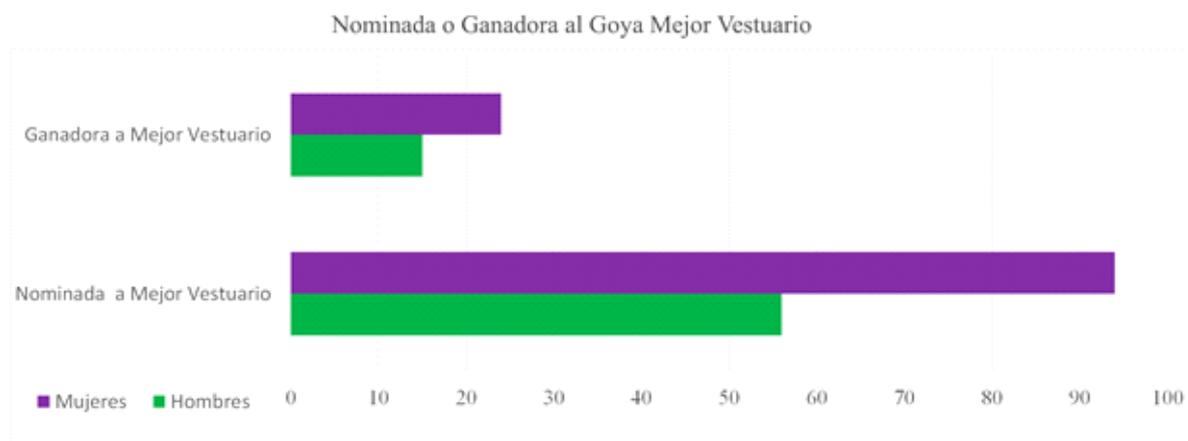
Respecto a la variable de género, sexo del figurinista o sexo del director de vestuario, se ha realizado una codificación otorgando un valor numérico diferenciador en función de la citada variable siendo 1. Grupo de hombres, 2. Hombres en solitario, 3. Grupo mixto (formado tanto por hombres como por mujeres), 4. Mujer en solitario y, finalmente, 5. Grupo de mujeres.

Por otra parte, se ha establecido la variable Goya al Mejor Diseño de Vestuario (GMV, en adelante) utilizada para diferenciar las películas que ganaron este premio frente a las que estuvieron nominadas siendo (1) Película nominada pero no ganadora y (2) Película nominada y ganadora. En relación con este ítem, se ha añadido la variable Goya a la Mejor Película (GMP, en adelante) para determinar si existe una coincidencia entre las películas que están nominadas al premio al Mejor Vestuario con las nominadas a Mejor Película. La codificación asignada ha sido (1) Película nominada pero no ganadora y (2) Película nominada y no ganadora.

Análisis y Resultados

Tras realizar el análisis estadístico con el programa SPSS se han obtenido diferentes resultados expuestos a continuación que sirven para describir la evolución creciente que ha tenido la mujer en el figurinismo el cine español a través de los premios Goya. Las mujeres han sido más veces ganadoras del premio Goya al Mejor Diseño de Vestuario en comparación con los hombres, en 24 y en 16 casos respectivamente. La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España admite tantas candidaturas como se presenten en las diferentes categorías de premios. Cada productora audiovisual puede presentar una obra fílmica. Sin embargo, solo se nominaban tres candidatas hasta el año 1998. A partir de 1999, el número cambia a cuatro. Solo se han dado dos excepciones en la historia reciente de estos premios, en particular, en 1989 y en 1990. En aquellos años se nominaron hasta cinco películas.

Figura 1 - Películas nominadas o ganadoras al Goya al Mejor Diseño de Vestuario.



Fuente: elaboración propia.

La principal variable analizada en la investigación muestra datos relativos con el sexo del figurinista estableciéndose una diferenciación entre hombres, mujeres, grupos mixtos formados por hombres y mujeres, grupos de mujeres y

grupos de hombres que realizan la labor de diseño de vestuario en el siglo pasado y en el actual. De la tabla se desprenden algunos datos de relevancia.

En primer lugar, el diseño de vestuario de las películas nominadas al Goya por esta categoría entre 1987 y 1999 llevaba sello masculino siendo el hombre el que se encargaba de la realización del vestuario en comparación con las mujeres. Sin embargo, desde el año 2000 y hasta 2021, es decir con el nuevo milenio, se observan cambios al respecto. Este cambio va en consonancia con la propia evolución de la sociedad española consciente de la importancia de equiparar a los hombres y a las mujeres en igualdad. Las mujeres pasan de tener poca representatividad en lo que tiene que ver con el diseño de vestuario en el cine español para convertirse en las principales protagonistas de esta categoría de premios. Este dato analizado en su contexto pone en relieve que la mujer no siempre ha sido quién se ha encargado del diseño o ejecución del vestuario fílmico, sino que ha experimentado una mayor visibilidad. Se trata de una de las aportaciones más notables del trabajo.

Figura 2 - Sexo del figurinista en el siglo XX y XXI

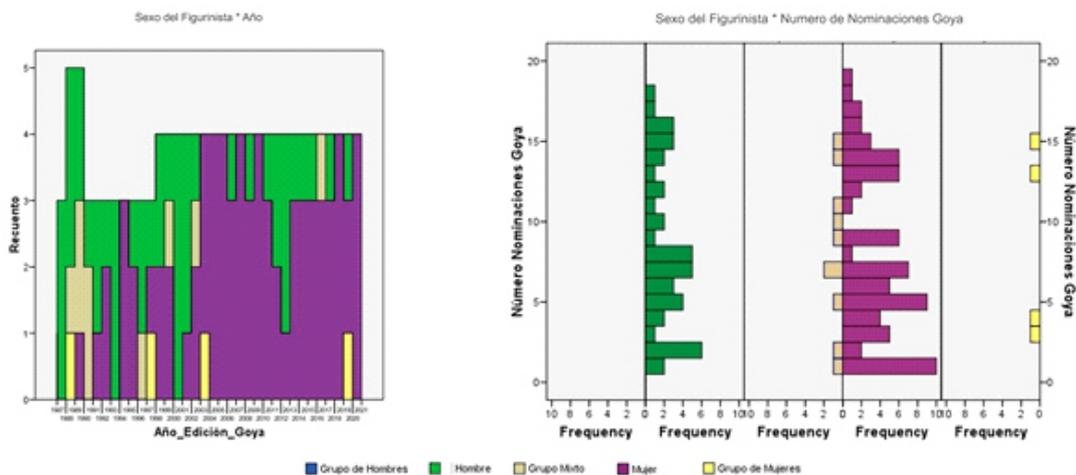
Sexo del Figurinista		Siglo		Total	Porcentaje
		XX	XXI		
	Hombre	23	22	45	34,2%
	Mujer	12	61	73	55,3%
	Grupo mixto	7	3	10	7,6%
	Grupo de mujeres	2	2	4	3,0%
	Grupo de hombres	0	0	0	0%
Total		44	88	132	100,0%

Fuente: elaboración propia.

En segundo lugar, los grupos mixtos de trabajo compuestos por hombres y mujeres eran más frecuentes en las décadas del siglo pasado en comparación con el actual. En este sentido puede entreverse que las mujeres aparecían como firmantes del diseño de vestuario, pero no lo hacían en exclusividad, sino que lo hacían acompañando a los hombres. De igual manera resulta llamativo la nula

existencia de grupos de trabajo compuestos solo por hombres, ni en un siglo ni en otro han podido encontrarse datos tras realizarse el análisis cuantitativo. En cambio, la presencia de grupos de trabajo formados por mujeres se mantiene.

Figura 3 - Recuento y frecuencia del sexo figurinista en los Goyas



Fuente: elaboración propia.

Al hilo de lo expresado, en esta imagen puede verse cómo la representación de la mujer en la categoría de Mejor Diseño de Vestuario ha sido creciente desde el año 2000 hasta 2021 produciéndose un punto de inflexión a finales del siglo anterior. Los grupos mixtos se mantienen en los dos marcos temporales analizados, es decir desde 1987 hasta 1999 y a partir del año 2000.

Estos datos ponen en relieve una realidad ya mostrada en otras tablas e imágenes gráficas con anterioridad: las mujeres ganan protagonismo en la categoría de Mejor Diseño de Vestuario frente a los hombres en la misma categoría.

Las directoras de vestuario más premiadas del cine español

Debido a la temática abordada, resulta pertinente describir cuáles son las directoras de vestuario femeninas más notables del cine español en cuanto a la concesión de premios al Mejor Diseño de Vestuario. Al respecto, Yvonne Blake ha

sido una de las creadoras más prolíficas de la industria del celuloide ganando en cuatro ocasiones el Goya a la citada categoría, además de obtener siete nominaciones.

Blake desarrolló parte de su trayectoria profesional entre Reino Unido y España, con períodos fuera de Europa que incluyeron estancias en Los Ángeles, sin olvidar una inmersión plena en la industria de Hollywood ganando el premio Óscar por la película *Nicolás y Alejandría* (Franklin Schaffner, 1971). Tras la concesión de este galardón, la figurinista realizó los vestuarios de películas como *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973), *Superman* (Richard Donner, 1978), además de participar en diferentes superproducciones.

La incursión de Yvonne Blake en el cine español comenzó en 1988, año en el que ganó su primer Goya al Mejor Diseño de Vestuario por la película *Remando al viento* (Gonzalo Suarez, 1988). El premio fue compartido con Sonia Grande. Años más tarde volvería a revalidar este título por su contribución en *Canción de Cuna* (Jose Luis Garci, 1994). Para el recuerdo quedará la fiel recreación histórica que ideó para el vestuario de la película *Carmen* (Vicente Aranda, 2003). Finalmente, el último de los Goya al Mejor Diseño de Vestuario le fue concedido por *El puente de San Luis Rey* (Mary McGuckian, 2004).

Figura 4 - Las directoras de vestuario más premiadas del cine: Yvonne Blake, Lala Huete, Clara Bilbao y Sonia Grande.



Fotografías: Rubén Ortega (2018), Olmo Calvo (2016), Enrique F. Aparicio (2017).

Fuente: Ledesma (2016), Obituary ... (2018), Peris ... (2008), Los Ganadores ... (2016), Monjas (2017)

Además de haber sido una de las figurinistas más premiadas, Blake fue ganadora del Premio Nacional de Cinematografía 2012, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que reconoció la trayectoria, la actividad profesional y la creatividad de una de las cineastas más notables del cine. También fue presidenta de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas desde 2016 hasta 2018, siendo la quita mujer en ostentar esta responsabilidad, además de ser Presidenta de Honor de la institución.

Lala Huete está considerada una de las diseñadoras de vestuario de películas más reputadas del cine nacional. Ha ganado el premio Goya al Mejor Diseño de Vestuario en tres ocasiones, además de obtener ocho nominaciones por su contribución en diferentes trabajos entre los que destacan Belle Époque (Fernando Trueba, 1992) o La buena estrella (Ricardo Franco, 1997).

Huete ganó el Goya al Mejor Diseño de Vestuario por la película La niña de tus ojos (Fernando Trueba, 1998) siendo éste el segundo trabajo realizado a las órdenes de Fernando Trueba. Ya en el siglo XXI, la cineasta volvió a recoger este premio por la película El embrujo de Shangái (Fernando Trueba, 2002). Algunos más tarde, Lala Huete obtuvo el mismo galardón por su labor en la realización del vestuario de El Greco (Yannis Smaragdis, 2007). La extensa carrera profesional de Huete también incluye grandes hitos internacionales como la concesión del premio BAFTA al Mejor Diseño de Vestuario por El laberinto del fauno (Guillermo del Toro, 2007), además del diseño de vestuario para series españolas como La mujer de tu vida (Fernando Fernán Gómez, 1994).

4

Uno de los talentos con mayor proyección en el panorama cinematográfico nacional es Clara Bilbao. La cineasta ha estado nominada en tres ocasiones al premio Goya por el Mejor Diseño de Vestuario y las tres veces ha obtenido el galardón. La primera vez fue con Blackthorn (Mateo Gil, 2011), un film dirigido por Mateo Gil e inspirado en el género del spaghetti western. Unos años más tarde, recogería el mismo galardón por su trabajo en Nadie quiere la noche (Isabel Coixet, 2015), una película en la que la mayor parte del equipo estaba formado por mujeres como Isabel Coixet y Juliette Binoche. El tercer Goya lo consiguió por La sombra de la ley (Dani de la Torre, 2018).

En relación con lo anterior, es importante recordar la contribución de Clara Bilbao en el vestuario de otras películas y series como Niños robados (Jeff McGary, 2013), Realive (Mateo Gil, 2016) o Cuerpo de élite (Joaquín Mazón, 2016), entre otras. Además de los tres premios Goya, Clara Bilbao ha participado en el documental Los sin tierra (Miguel Barros, 2004). Un testimonio audiovisual que describe la pobreza existente en Brasil, sin olvidar Prohibido arrojar cadáveres a la basura (Clara Bilbao, 2014), un corto de apenas 20 minutos de duración en el que la cineasta muestra la preocupación de los protagonistas por no saber cómo deshacerse de sus seres queridos cuando estos fallecen.

Para finalizar este epígrafe destaca la figura de Sonia Grande. La cineasta logró su primer Goya al Mejor Diseño de Vestuario por La niña de tus ojos (Fernando Trueba, 1998), proyecto en el que coparticipó junto a su mentora Yvonne Blake. El segundo galardón lo obtuvo por la película Mientras dure la guerra (Alejandro Amenábar, 2020). De manera independiente de los citados premios, Grande cuenta con más de once nominaciones a los premios Goya por el diseño de vestuario de películas como Julieta (Pedro Almodóvar, 2016), Midnight in Paris (Woody Allen, 2011), Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008) y Lola, la película (Miguel Hermoso, 2007), entre otras proyecciones. Mención especial merece la concesión de la Medalla de Oro al mérito de las Bellas Artes concedida en el año 2015. En su extensa carrera como cineasta pueden encontrarse trabajos con los directores nacionales e internacionales más importantes como Alejandro Amenábar, Woody Allen o Icíar Bolláin, entre otros. Además de su extensa carrera como cineasta, Sonia Grande también ha sido actriz en diferentes proyectos de autores y directores teatrales entre los que se encuentran El sueño de una noche de verano (Miguel Narros, 1986) o Los enredos de Scarpin (Daniel Soulier, 1986).

Conclusiones

Los premios Goya suponen el reconocimiento a las mejores películas del cine español. A lo largo de 35 ediciones, los académicos y académicas han distinguido las proyecciones más notables de la industria cinematográfica nacional. Entre las categorías de premios que cada año entrega la academia se encuentra Mejor

Diseño de Vestuario, un galardón que en 24 ediciones ha recaído en manos femeninas frente a las 16 ediciones en las que ha sido un hombre el ganador.

Este dato no es baladí, máxime al tener en cuenta el objeto de estudio del presente artículo: la visibilidad de la mujer en el cine español a través del figurinismo o el diseño de vestuario. Es importante que el ámbito de la comunicación sea analizado desde la perspectiva de género como indican García-Ramos, Zurian y Núñez-Gómez, (2020, p. 21-30). Tras realizar el análisis cuantitativo en la investigación, se han obtenido datos concluyentes que requieren ser explicados.

En primer lugar, a lo largo de estos 35 años la representación femenina ha ido evolucionando de manera creciente hasta llegar a la situación actual, al menos, en lo que respecta a la categoría de premios abordada en este estudio. Al respecto puede verse cómo durante las primeras ediciones de los premios Goya y hasta finales de la década de los 90, eran pocas las mujeres que lograban el galardón al Mejor Diseño de Vestuario debido a que había más hombres que participaban en el figurinismo de las películas que mujeres.

A comienzos del nuevo milenio se produce un punto de inflexión cambiando esta tendencia. Será a partir del año 2000 cuando más féminas logren tanto un número mayor de nominaciones como de premios en esta categoría. Sobre lo expuesto puede decirse que la visibilidad femenina se ha logrado consecutivamente y con el paso del tiempo. Este dato es importante ya que suele considerarse que las mujeres en el cine tienen más peso o relevancia en las categorías tradicionalmente femeninas como vestuario, maquillaje y peluquería cuando no siempre ha sido así. No obstante, cabe recordar que, en otras categorías de premios, como Mejor Película, las mujeres siguen a la cola respecto a sus homólogos directores masculinos por lo que aún queda un largo camino por recorrer en lo que tiene que ver con la plena igualdad de sexos en el panorama cinematográfico nacional. De igual manera, es necesario recordar que el diseño de figurinismo trata de captar la personalidad, el comportamiento y el sentir de los personajes a través de las creaciones textiles diseñadas expresamente para una película. Por lo tanto, es clave no confundir el diseño de vestuario con el diseño de moda realizado por marcas comerciales o holdings empresariales.

En segundo lugar, se ha observado que, aunque la dirección de vestuario suele estar gestionada por una única persona, en un quinto de las ocasiones se crean equipos compuestos por dos o más cineastas responsables de la creación del vestuario. Estos grupos de trabajo suelen ser mixtos o incluso en algunas ocasiones están formados en exclusividad por mujeres. Ante lo dicho, en la investigación no se han encontrado grupos de hombres que elaboren de manera coordinada el vestuario de una película. No puede extrapolarse la capacidad de trabajo colectivo que genera la mujer en lo que tiene que ver con la realización del vestuario, aunque si es oportuno describir que las mujeres han servido como apoyo en no pocas ocasiones. Por otra parte, no se han observado diferencias significativas en lo que tiene que ver con las posibilidades de que una película sea nominada o premiada con el galardón al Mejor Diseño de Vestuario en función al sexo de los figurinistas.

En tercer y último lugar, el cine es una industria encabezada por hombres. Sin embargo, es evidente que algo está cambiando en el séptimo arte. Aunque las mujeres siguen siendo minoritarias en la dirección de películas puede constatarse cómo ellas han logrado una visibilidad bien ganada con el paso del tiempo en categorías como Mejor Diseño de Vestuario, en contraste con la situación establecida de dominancia masculina durante la década de los 80 y parte de los 90 en el figurinismo.

Yvonne Blake, Lala Huete, Clara Bilbao o Sonia Grande no son solo nombres de figurinistas que aportan conocimiento, experiencia y profesionalidad al cine español. También son la muestra más notoria del proceso de transformación que paulatinamente acomete el cine español con la finalidad de crear proyectos fílmicos más plurales, diversos y genuinos en los que la sororidad también sea una tarea masculina dibujándose un escenario igualitario y enriquecedor.

Referencias

ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS DE ESPAÑA. **Bases Premios Goya 2020**: 34 Premios Goya. Madrid: Junta Directiva de la Academia de las artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2019. URL: <https://bit.ly/34Vzp2Q>

AGAMBEN, Giorfio. **Infancia e historia, destrucción de la experiencia y el origen de la historia**. Argentina: Edición Adriana Hidalgo, 2011.

BEDOYA, Ricardo; LEÓN-FRÍAS, Isaac. **Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento**. Lima: Universidad de Lima: Fondo Editorial, 2016.

CARRIÓN VIDAL, María Caridad. **Habitar el cuerpo, propuesta sistematizada para el diseño de vestuario para obras de teatro**. 2018. Trabajo de Graduación (Diseñadora de Textil y Moda) - Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2018.

COLAIZZI, Giulia. El acto cinematográfico: género y texto fílmico. **Lectora: Revista de Dones i Textualitat**, Barcelona, v. 7, p. 5-13, 2001. DOI: <https://bit.ly/3viHt8e>

COLAIZZI, Giulia. **Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad**. Biblioteca Nueva, 2013.

COLAIZZI, Giulia; TALENS, Manuel. **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. Indiana University Press, 1987.

DIMAGGIO, Madeline. **Escribir para televisión: cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas**. Madrid: Paidós Comunicación, 1992.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro: cuerpo poético y función ontológica**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda: una visión sociológica**. Barcelona: Paidós, 2002.

FERNÁNDEZ, Diana; DERUBÍN Jácome. **Vestir al personaje: vestuario escénico, de la historia a la ficción dramática**. Madrid: Ediciones Cumbres, 2018.

FORERO, María Teresa. **Escribir televisión: manual para guionistas**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GARCÍA MAINAR, Luis Miguel. Mulvey's alleged avoidance of essentialism in visual pleasure and narrative cinema. **Atlantis**, Madrid, v. 19, n. 2, p. 113-123, 1997.

GARCÍA OCHOA, Santiago. Iconología y análisis fílmico: una relación controvertida. **La Trama de la Comunicación**, Rosario, AR, v. 21, n. 1, p. 65-83. 2017. DOI: <https://doi.org/10.35305/lt.v21i1.611>

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José; ZURIAN, Francisco-A.; NÚÑEZ-GÓMEZ, Patricia. Los estudios de género en los Grados de Comunicación. **Comunicar**: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Huelva, ES, v. 63, p. 21-30, 2020. DOI: <https://doi.org/10.3916/C63-2020-02>

GEMMELL, Nikki. The new female gaze is shocking for its novelty and audacity. **The Australian**, Surry Hills, 10., 2014. DOI: <https://bit.ly/3JPFvYy>

IADEVITO, Paula. Teorías de género y cine: un aporte a los estudios de la representación. **Universitas Humanística**, Bogotá, CO, v. 78, p. 211-237, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>

KLINKENBERG, Jean-Marie. **Manual de semiótica general**. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

LAGUARDA, Paula. Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. **La Aljaba**, Santa Rosa, AR, v. 10, p. 141-156, 2006. DOI: <https://bit.ly/3sekGJ6>

LEDESMA, Mónica. Yvonne Blake: El cine ha perdido el glamour que tenía antes. Entrevistada: Yvonne Blake. **Atelier Magazine**, Tenerife, España, 11 dic. 2016. DOI: <https://bit.ly/3t1w8XJ>
LOS GANADORES de la noche de los Goya. Premios Goya 2016: 30 edición. **El Mundo**, Madrid, 7 feb. 2016. Cultura. Fotografía: Olmo calvo. URL: <https://bit.ly/3IgQYIY>

LOTMAN, Luri M. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Cátedra, 1998.

METZ, Christian. **Psicoanálisis y cine**. El significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

MIRANDA, Eugenia. **Mujeres cineastas argentinas jóvenes**. 2006. Tesina de Grado (Graduación en Comunicación Social) - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

MONJAS, Chusa L. Sonia Grande: La lealtad es fundamental en nuestro trabajo. Entrevistada: Sonia Grande. **Academia de Cine**, Madrid, 11 jul. 2017. Foto: Enrique F. Aparicio. DOI: <https://bit.ly/3LUlIHc>

NADOOLMAN LANDIS, Deborah. **Diseño de vestuario**. Barcelona: Blume, 2014.

OBITUARY - Yvonne Blake, costume designer known for Superman. **The Herald**, Glasgow, 21 jul. 2018. Fotografía: Rubén Ortega. URL: <https://bit.ly/3IgEPnk>

PERIS Costumes. Lala Huete. Hermanas. Fotografía. **Pinterest**, 2008. URL: <https://bit.ly/3IkPQUd>

RIBEIRO QUILES, Alejandro. **Estudio de la función narrativa del vestuario en el cine: la creación de la identidad del personaje cinematográfico en el cine de Hollywood**. 2020. Trabajo Final de Grado (Grado en Comunicación Audiovisual - Grau en Comunicació Audiovisual) - Universitat Politècnica de València. Escuela Politécnica Superior de Gandía, València, 2020. URL: <http://hdl.handle.net/10251/150001>

SALTZMAN, Andrea. **El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

SOL DEANGELIS, D. I. El vestuario, como especialidad identitaria en la construcción poética del personaje. **Escena Uno, Escenografía, dirección de arte y puesta en escena**, Buenos Aires, año 8, n. 15, p. 1-11, 2020.

TELLO DÍAZ, Lucía. La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). **Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación**, Sevilla, v. 34, p. 1-16, 2016. DOI: <https://bit.ly/3t0MiAn>

ZURIAN, Francisco A. (coord.). **Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000**. Madrid: Editorial Síntesis, 2015.

ZURIAN, Francisco A. (ed.). **Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI**. Madrid: editorial Fundamentos, 2017.

ENTREVISTA

SE ESTÁ TODO MUNDO ANDANDO PARA UM LADO, EU QUERO ANDAR PARA O OUTRO

Entrevista com Rosa Gauditano

Elaine Schmitts¹

Marcia Boroski²

Resumo

Rosa Gauditano foi professora de Fotografia da Pontifícia Universidade de São Paulo e criou a ONG Nossa Tribo, cuja proposta era fazer a conexão entre as aldeias indígenas e cidades por meio do trabalho com fotografia e vídeo. Nesta entrevista, Gauditano conta sobre como entrou na fotografia engajada politicamente durante o período da ditadura militar brasileira, cobrindo as greves históricas da região do ABC paulista, os movimentos das mulheres e dos negros e, especialmente, como percebia a inserção e participação das mulheres no campo profissional do fotojornalismo.

Palavras-chave: fotografia, história da fotografia, movimentos sociais

1. Doutoranda em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

2. Doutoranda em Comunicação em Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professora de Comunicação na Uninter.

As realidades enquadradas por Rosa Gauditano são, sem dúvida, documentos históricos constituídos como reflexo de uma posição de mundo, que diz respeito a si mesma, mas também àquelas e àqueles que percebe em seu entorno. Como fotojornalista, dedicou-se por décadas ao registro de movimentos sociais brasileiros e de pautas relacionadas à violência e à discriminação de diversos grupos sociais, como de mulheres, prostitutas, lésbicas, crianças, pessoas negras e indígenas.

Nascida em São Paulo, ela já foi professora de Fotografia da Pontifícia Universidade de São Paulo e criou a ONG Nossa Tribo, cuja proposta era fazer a conexão entre as aldeias indígenas e cidades por meio do trabalho com fotografia e vídeo.

Parte de sua produção pode ser encontrada nos diversos livros publicados, dentre eles, "Índios, os Primeiros Habitantes", que traz histórias de povos Yanomami (RR), Xavante (MT), Kayapó (PA), Guarani M'Byá (SP), Pankararu (PE), Carajá (TO), Tucano (AM) e Arara (AM) documentados entre 1989 e 1998, "Guarani M'Byá na Cidade de São Paulo", que é fruto de um projeto de fotografia, desenho e texto, realizado com 90 jovens indígenas das quatro aldeias Guarani M'Byá em São Paulo no ano de 2006, além de "A Mesma Luta - Movimentos Sociais 1974-1984", que reúne fotografias dos movimentos sociais da região do ABC paulista nessa época, e outros³. Vale destacar ainda as séries Prostitutas⁴ (1976) e Vidas Proibidas⁵ (1979)⁶. Sua obra também pode ser vista em acervos de museus nacionais e internacionais, além de dezenas de exposições individuais ao longo de anos.

Nesta entrevista, a fotógrafa, que já trabalhou para o jornal Folha de S. Paulo, para a revista Veja e para jornais alternativos como Versus, Movimento e Em Tempo, conta sobre como entrou na fotografia engajada politicamente durante o

3. Outros livros da fotógrafa podem ser encontrados aqui: <https://www.rosagauditano.com.br/livros-publicados>. Acessado em 22 de maio de 2022.

4. Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/prostitutas-1975>. Acessado em 22 de maio de 2022.

5. Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/them-for-them>. Acessado em 22 de maio de 2022.

6. As séries mencionadas estão disponíveis no site oficial de Rosa Gauditano e podem ser visualizadas por meio do seguinte link: <http://www.rosagauditano.com.br/>. Acessado em 22 de maio de 2022.

Período da ditadura militar brasileira, cobrindo as greves históricas da região do ABC paulista, os movimentos das mulheres e dos negros e, especialmente, como percebia a inserção e participação das mulheres no campo profissional do fotojornalismo.

Rosa parece ter construído seu trabalho, hoje um acervo que conta 40 anos de história do Brasil, na busca paulatina por diferentes ângulos, seja de tomada fotográfica, seja de tomada de posição perante um mundo de desigualdades e violências, ou, ainda, pela forma como decidiu relacionar-se com seus pares masculinos no interior das redações em que trabalhou. Dentre os verbos que a ajudaram a conectar as memórias de sua trajetória, *resistir*, *subverter* e *fotografar* soam como os elos fundamentais nessa narrativa.

Pergunta: Você pode nos contar como foi ser uma mulher fotojornalista no período da ditadura militar brasileira?

Rosa Gauditano: Eu fotografei os movimentos sociais de 1978 a 1985. Para mim, era curioso estar nos lugares onde as pessoas estavam se expressando contra uma ordem estabelecida. Meu primeiro contato com os jornais foi quando descobri que existia um jornal só de mulheres, o *Nós Mulheres*. Peguei o endereço em um exemplar e fui lá com uma caixinha de fotos 18x24 da *Kodak*, as quais eu ampliava em um laboratório que era montado em um quartinho na casa da minha vizinha. Fui lá pensando que poderia encontrar gente igual a mim e que poderia publicar as minhas fotos. Naquela época, ainda estava engatinhando, fotografava crianças na periferia e pessoas na rua de São Paulo. O *Nós Mulheres* funcionava no porão de uma casa onde; em cima, era o jornal *Versus* - um jornal da ditadura que foi fundado pelo Marcos Faerman, grande jornalista do *Jornal da Tarde*, que foi quem me atendeu. Ele disse que *elas* não estavam e pediu para ver minhas fotos. Ficou conversando comigo e me convidou para uma reunião de pauta no dia seguinte. Eu nem sabia o que era uma reunião de pauta, mas fui e caí num lugar maravilhoso, porque, nessa época, além do Marcão, que era o editor, havia o Omar de Barros Filho, também editor, e o Luiz Egito - que acabou sendo meu primeiro marido. Eu casei com ele e tivemos uma filha. O Toninho Mendes, o Paulo Caruso, o Caco

Barcelos, e mais um monte de gente de quem nunca havia ouvido falar estavam na reunião. Também estavam Neusa Maria Pereira e Hamilton Cardoso, do Movimento Negro (o *Versus* tinha quatro páginas que eram só sobre negros, escritas por esses jornalistas). Fiquei lá no canto, escutando eles fazerem a reunião. O Marcão me deu algumas edições; eu li e achei o jornal bárbaro, porque falava de cultura da América Latina. O tempo no *Versus* foi de grande aprendizado para mim. Eu encontrei minha turma, sabe? Acho que na época o jornal era bimestral, não lembro. Eles me davam umas pautas e falavam “Ah, Rosa, vai ter tal coisa, você não quer ir lá fotografar?” e eu topava. Não ganhava nada, porque o jornal era de graça; a gente fazia por amor. Naquela época, não se tinha ideia do que era uma ditadura, ninguém falava na televisão. Foi aí que comecei a fotografar os movimentos sociais no ABC paulista. Quando conheci e fotografei o Lula ele ainda não era diretor do *Sindicato dos Metalúrgicos*. Eu cobri todas as grandes greves do ABC para o *Versus*. Com o tempo, descobri outros jornais e segui fotografando, de graça para o *Versus*, e para o *Movimento* e o *Em Tempo*, vendendo. Normalmente, eu tinha fotos boas e diferentes, e eles compravam. Nesses 10 anos de fotografia de movimentos sociais, fotografei o movimento de mulheres, os *Congressos da Mulher Paulista*, a primeira manifestação negra depois da ditadura. Por incrível que pareça, sou a única fotógrafa que tem fotos do movimento negro e do movimento indígena que começava a se organizar dentro das igrejas. A primeira foto que vendi para a grande imprensa foi para a revista *Veja*. Eu publiquei uma foto (Figura 1), no jornal *Movimento*, que tinha umas pessoas com um balão escrito “Abaixo a censura” e a *Veja* me procurou para comprar a foto. Nessa época não tinha carro, andava de ônibus e não sei nem como cheguei na *Marginal*, no prédio da *Abril*, com a minha caixinha de fotos. Levei várias fotos; eles escolheram, compraram e publicaram. Mal sabia eu que depois iria ser fotógrafa naquela revista.

Figura 1 – Fotografia da mesma ocasião mencionada por Rosa, publicada no jornal *Versus*.



Crédito: Rosa Gauditano. Fonte: Jornal *Versus*, p.13, vol 22 (jun-jul), de 1978.

Pergunta: Em uma edição de 1979 da Revista Fotóptica, disponibilizada pelo Instituto Moreira Sales, você, a Nair Benedicto e a Cristina Villares comentam sobre o enfoque jornalístico, a cobertura de manifestações contra a ditadura e o registro de mulheres que participavam desses eventos, especificamente, como elas estavam despertando para uma consciência política. Para você, existia a consciência sobre a condição das mulheres na esfera pública, principalmente no fotojornalismo daquele momento? Seria isso, talvez, influência dos movimentos de mulheres e feministas?

Rosa Gauditano: Naquela época já havia algumas jornalistas que escreviam, mas fotógrafas éramos muito poucas. Contratadas, na grande imprensa, menos ainda. Em 1984, a Folha de S. Paulo fez uma grande reorganização da equipe. Soube que eles estavam abrindo vaga para fotógrafos e levei meu portfólio. Fomos contratadas eu, a Renata Falzoni (SP), a Eliana Assumpção (SP) e a Avani Stein (RS); antes não havia nenhuma mulher na equipe. Foi uma revolução. Primeiro porque eles se sentiram super ameaçados. Segundo porque entramos as quatro de uma vez, e éramos todas jovens fotógrafas promissoras, todas com bons trabalhos. Lembro que a revista Isto É fez uma matéria conosco, página dupla, chamada “As meninas da Folha”. Fizemos umas fotos da gente lá em cima no heliporto da Folha, falando que pela primeira vez o jornalismo estava contratando fotógrafas mulheres. Eu sei que já houve outras fotógrafas que trabalharam na Folha, mas acho que não eram brasileiras, talvez, de origem europeia. Não lembro o nome delas. Mas a gente virou uma sensação! E era muito divertido. No começo, os fotógrafos se sentiram ameaçados, mas, depois, acabamos ficando amigos. Porque para nós não havia a ideia de que nós éramos mulheres fazendo a revolução. Não existia isso. A gente estava abrindo um caminho. Eu me via assim: abrindo um espaço para mim. Não me interessava se era mulher ou homem. Não havia essa coisa de “eu sou feminista, por isso eu estou chegando aqui”. Intuitivamente, sempre fui feminista. A verdade é essa. Hoje, quando vejo a minha história, percebo que era uma coisa que vinha de mim, vinha da minha ânsia de ser independente, e acho que puxei isso da minha mãe. Ela não falava para a gente o que devia ou não ser feito, mas suas ações diziam. Ela era uma pessoa muito independente. Então, apesar de eu ter tido uma educação muito rígida por parte do meu pai, acho que esse lado da minha mãe ficou muito presente na minha alma.

Pergunta: Você poderia comentar essa fotografia (Figura 2) do Ato público do Grupo SOS Mulher, na Praça da Sé, em 1981? Talvez, enfocando o ponto de vista de sua intenção.

Figura 2 – Ato público do Grupo SOS Mulher, na Praça da Sé, em 1981.



Crédito: Rosa Gauditano. Fonte: Revista Zum (2018).

Rosa Gauditano: Quando eu fiz essa foto, o que pensei foi “Socorro, queremos viver”. Ou seja, as mulheres querem viver sem a violência dos maridos, sem a violência doméstica, sem a violência na vida. E a mulher com o bebê, para mim, simbolizou a independência dela. Independentemente de estar com o marido ou não, ela quer viver e ter uma vida boa. Uma vez uma pessoa me perguntou sobre essa foto e achei engraçado porque ela leu diferente do que eu fotografei. Ela imaginou que a foto era sobre o bebê ser contra o aborto. E isso me chamou a atenção. Quando eu fotografei não pensei nisso. Pensei nas mulheres, na luta das mulheres, com bebê ou sem bebê. E como ela era uma mãe que estava com o bebê na passeata, e achei isso legal. Ela não tinha com quem deixar ele em casa. Isso é um grande problema para as mulheres, né?

7. Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 01 de julho de 2021..

Pergunta: Interessante isso que você falou da imagem. A intenção que você teve no momento de fotografar foi um, e a pessoa leu de outra forma. Isso diz de um poder da imagem de abrir esses diversos sentidos.

Rosa Gauditano: É. E a legenda, onde você publica e como você publica muda o contexto da imagem.

Pergunta: Nos dias de hoje, você acha que a inserção da mulher no fotojornalismo é muito diferente comparada à época em que você entrou?

Rosa Gauditano: Hoje, acho que as mulheres estão muito mais focadas na situação delas dentro do contexto social em que estão. Participo do grupo “Fotografias pela Democracia” e vejo que a moçada mais jovem, às vezes, são super radicais, super feministas. Elas vêm com um monte de discurso. Antigamente, eu, pelo menos, não tinha um discurso agressivo, porque sabia que se tivesse não iria me abrir espaços. E queria abrir um espaço lado a lado com os homens. E, se fosse agressiva, eles já iriam fechar a porta. Eu trabalhei na grande imprensa, na Veja, na Folha, com homens que estavam lá há 20, 30 anos. Fotografei em um campo de futebol, mesmo sem nem saber o que era um jogo de futebol. E a saída foi pedir explicação a eles. Para mim, foi importante estar lado a lado deles. Não pensava em estar mais à frente, nem em chegar com força. Por exemplo, em uma cobertura de um evento com o Presidente da República, era impossível chegar lá na frente. Os fotógrafos eram uns armários, grandes, gordos, fortes e eu, magrinha e pequena. Pedia licença para alguém que me conhecesse. Eles iam me dando e eu ia passando e agradecendo. Até que chegava lá na frente e ficava agachada. Mas isso foi porque eles me respeitavam e, ao mesmo tempo, eu tentava não competir com eles. Porque se mostrasse que estava competindo com eles, eles não iriam me deixar passar. Quando era muita gente, ou os fotógrafos não me conheciam, eles não me deixavam passar. Com isso eu tinha que arrumar outro jeito e acabava encontrando

ângulos diferentes. Na Veja havia uma equipe de quatro fotógrafos e, às vezes, os quatro estavam fotografando a mesma pauta e eu emplacava a foto porque todo mundo ia em um lugar, e eu ia em outro. O pessoal da edição falava “Pô, ninguém fez essa foto aqui que a Rosa fez. Então, vamos usar ela”. Essa coisa de fazer as coisas diferente é uma coisa normal na minha vida, pois se está todo mundo andando para um lado, eu quero andar para o outro. Não gosto de fazer o que todo mundo faz e acho que isso é natural da minha personalidade e me ajudou no meu trabalho. ©

