



V. 20 | N. 35 | 2023  
ISSN 1984 -7939



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA



**PPGCom**  
Programa de Pós-Graduação  
Stricto Sensu em Comunicação UEL

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

# discursos fotográficos

## EXPEDIENTE

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

**Editor** | André Azevedo da Fonseca

**Editores Adjuntos** | Francisco-José García-Ramos e Talita Lima Chechin Camacho Arrebola

**Revisão** | Os próprios autores

**Revisão de Língua Estrangeira e Abstracts** | Rosana Vivian Schulze

**Normatização** | Edileusa Regina de Aguiar - CRB 9/1595

**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

**Projeto gráfico** | Leandro Brito

**Diagramação** | Felipe Ortega

#### **Indexadores da Revista**

Latindex (México)  
Sumários de Revistas Brasileiras (Brasil)  
Ulrich's Periodicals Directory (Estados Unidos)  
BASE (Alemanha)  
JournalSeek (Estados Unidos)  
Scopus (Holanda)

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

---

Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina.  
Mestrado em Comunicação - Londrina-PR, v. 20, n. 35, jul./dez. (2023)

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: Marta Regina Gimenez Favaro

Vice-Reitor: Airton José Petris

## **Centro de Educação Comunicação e Artes**

Diretor: Edmilson Lenardão

## **Comissão Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UEL**

Manoel Dourado Bastos

Monica Panis Kaseker

André Azevedo da Fonseca

## **Comissão Editorial**

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca

Profa. Dra. Florentina das Neves Souza

Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Prof. Dr. Paulo César Boni

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero

Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani

Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio

## **Conselho Consultivo**

Dra. Barbara Regina Lopes Costa, Faculdade Max Planck, Brasil

Dr. Boris Kossoy, Universidade de São Paulo, Brasil

Dra. Carolina Etcheverry, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Dra. Claudia Mattos Brandão, Centro de Artes, UFPel

Dr. Darlan De Mamann Marchi, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Dr. Fernando Cury de Tacca, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Dr. Fernando Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Dr. João Batista Freitas Cardoso, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Dr. Jorge Pedro Sousa, Universidade Fernando Pessoa, Portugal

Dra. Laura Cortés-Selva, Universidade Católica de Murcia, Espanha

Dra. Lucia Rottava, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Brasil

Dra. Mara Burkart, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Dra. Maria José Baldessar, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Dra. Maria Silvia Pérez Fernández, Argentina  
Dra. Marília Flores Seixas de Oliveira, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia / UESB, Brasil  
Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran), Universidade Federal Fluminense  
Dr. Nelson Soares Pereira Junior, Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Dr. Orlando Maurício de Carvalho Berti, Universidade Estadual do Piauí, Brasil  
Dr. Pedro Afonso Vasquez, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasil  
Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, Governadoria do Estado do Paraná  
Dr. Sidartha Soria, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil  
Dra. Simonetta Persichetti, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

### **Editores de Seção**

Dra. Thaise Luciane Nardim | Universidade Federal do Tocantins (UFT), 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

### **Revisores**

ALVES, Cláudia Tavares. Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
AMARAL, Muriel Emídio Pessoa. Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
CARVALHO, Anna Letícia Pereira de. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
CARVALHO, Denize Piccolotto. Universitat de les Illes Balears (UIB)  
CULP, Edwin. Universidad Iberoamericana (UIA)  
FONSECA, André Azevedo. Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
KASEKER, Monica Panis. Universidade Estadual de Londrina (UEL)  
MARCHI, Darlan De Mamann. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)  
MARGADONA, Laís Akemi. Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
MODENESI, Thiago Vasconcellos. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
PAIVA, Anderson. Universidade Federal de Roraima (UFRR)  
ROTTAVA, Lucia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
SCANSANI, Andrea C. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
SERRANO, David Polo. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (UPO)

## SUMÁRIO

### Editorial

As múltiplas dimensões da fotografia

André Azevedo da Fonseca, Talita Lima Chechin Camacho Arrebola .....7

### Artigos

Pares Visuais e a Fotografia e Seus Duplos: Metodologia do Relacional na Fotografia  
*Visual Pairs and Photography and Its Doubles: Methodology of the Relational in Photography*

Marcus Ramusyo Brasil.....8

“Mãos negras sobre retrato”, encenação e utopia na fotografia de Pierre Verger  
*“Black hands on portrait”, staging and utopia in Pierre Verger’s photography*

Cláudia Ad Lima.....25

Alguma fotografia do sertão. Entre a memória e a lembrança

*Some photographs of the backlands. Between memory and remembrance*

José Afonso da Silva Junior.....44

“Harta Tahta Siapa”, Desconstrução De Priyayi - Wong Cilik Oposição Binária Em Obras Fotográficas

*“Harta Tahta Siapa”, Deconstruction Of Priyayi - Wong Cilik Binary Opposition In Photographic Works*

Eko Budhi Susanto.....59

A prática da abordagem documental de Bill Nichols em Kirsten Johnsons Cameraperson (2016)

*The Practice of Bill Nichols’ Documentary Approach in Kirsten Johnsons Cameraperson (2016)*

Alem Febri Sonni and Wahyu Al Mardhani.....77

Potencialidades do Podcast: Praia dos Ossos, Ângela Diniz e estereótipos de gênero

*Podcast Potential: Praia dos Ossos, Ângela Diniz and gender stereotypes*

Márcia Neme Buzalaf, Franciele Rodrigues.....96

O mito do Salvador da Pátria no Instagram de Jair Bolsonaro após a derrota eleitoral de 2022

*The myth of the nation's savior on Jair Bolsonaro's Instagram after his 2022 election defeat*

Thales Ernesto Cristino Braga e André Azevedo da Fonseca.....112

## Ensaio

O propósito da Cultura Desnudada: Uma Revista Autoetnográfica Ao Projeto Folclore Nu

*The purpose of Nude Culture: An Autoethnographic Magazine for the Nude Folklore Project*

Andriolli Costa.....131

## Ensino e Pesquisa

Flora Tristán, Rosa Mayreder e Sibilla Alemaro: A voz feminista de três escritoras nos séculos XIX e XX. Proposta Didática na Perspectiva de Gênero

*Flora Tristán, Rosa Mayreder y Sibilla Alemaro: La Voz Feminista de Três Escritores Em El Siglo XIX y XX. Propuesta Didáctica Desde la Perspectiva de Género*

Pilar Urca Ventura.....150

## Resenha

O Poder e Seus Símbolos no Interior do País

*Power and Its Symbols in the Countryside*

Thales Souza Reis.....172



---

**EDITORIAL**

# Enfoques interdisciplinares da práxis comunicacional

**André Azevedo da Fonseca**

**Talita Lima Chechin Camacho Arrebola**

*Editores*

Esta edição da revista *Discursos Fotográficos* reúne uma produção acadêmica que amplia os debates contemporâneos na área da Comunicação, com enfoques interdisciplinares que dialogam entre si em torno das práticas imagéticas e discursivas. Os estudos aqui apresentados perpassam desde análises históricas e culturais até investigações sobre as novas formas de expressão midiática, constituindo um rico panorama de abordagens.

Os trabalhos contemplam a relação entre fotografia e memória, explorando como as imagens fotográficas podem ser compreendidas como dispositivos de construção de narrativas e significados que transcendem o mero registro documental. Nesse sentido, destacam-se reflexões sobre os processos de rememoração e representação visual, bem como suas implicações socioculturais. Outro eixo temático diz respeito às práticas comunicacionais nas redes sociais digitais, com destaque para os processos de formação de imaginários coletivos e mitologias políticas mediadas por plataformas digitais. Esses estudos oferecem contribuições originais para a compreensão dos fenômenos comunicacionais contemporâneos.

Esta edição ainda apresenta trabalhos que investigam as relações entre comunicação e cultura popular, explorando as múltiplas formas de expressão e resistência cultural. Tais abordagens evidenciam a riqueza do campo da Folkcomunicação e suas interfaces com as novas mídias. Por fim, destacam-se também pesquisas que analisam as práticas jornalísticas e a construção de discursos nos meios de comunicação tradicionais, problematizando as dinâmicas de poder e representação social presentes nesses espaços.

Em sua totalidade, os artigos aqui reunidos oferecem perspectivas teóricas e metodológicas que contribuem para o avanço das discussões acadêmicas sobre as práticas discursivas e imagéticas contemporâneas.



# Pares Visuais e a Fotografia e Seus Duplos: Metodologia do Relacional na Fotografia

*Pares Visuales y la Fotografías y Sus Dobles: Metodología de lo Relacional en la Fotografía*

*Visual Pairs and Photography and Its Doubles: Methodology of the Relational in Photography*

**Marcus Ramusyo Brasil<sup>1</sup>**

## RESUMO

O presente artigo traz alguns apontamentos sobre uma metodologia de trabalho com imagens fotográficas, operacionalizada através das ideias de a fotografia e seus duplos, de Lisovsky (2012), e os pares visuais, de Viadel, Roldán e Genet (2017). No desenvolvimento apresentamos algumas reflexões acerca da natureza das imagens e suas possibilidades criativas e críticas a partir do relacionamento/emparelhamento entre elas. Ao final, mostramos alguns resultados obtidos com alunos e alunas de uma oficina de fotografia em uma escola de verão no Instituto Politécnico do Porto, em Portugal, e numa disciplina de uma Especialização em Arte, Mídia e Educação, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, no Brasil.

**Palavras-chave:** Educação; Fotografia E Memória; Arte.

## ABSTRACT

*This article brings some notes on a methodology of working with photographic images, operationalized through the ideas of photography and its doubles, by Lisovsky (2012), and the visual pairs, by Viadel, Roldán and Genet (2017) and Spirn (2008). In the development some reflections are presented about the nature of the images and their creative and critical possibilities from the relationship/pairing between them. At the end, we show some results obtained with students from a photography workshop in a summer school at the Polytechnic*

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor no Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e investigador do CITEDIPS

*Institute of Porto, in Portugal, and in a asignature of a Graduate Program in Art, Media and Education, at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Maranhão, in Brazil.*

**Keywords:** *Education; Photography And Memory; Art.*

## 1. INTRODUÇÃO

As ideias que norteiam este breve ensaio baseiam-se nas concepções já forjadas anteriormente nas ideias criativas da fotografia e seus duplos (Lissofsky, 2012, 2013, 2020, 2024) e dos pares visuais (Viadel; Roldán; Genet, 2017). Na fotografia e seus duplos alude-se à noção de que é necessário superar o binômio latência/revelação, no campo da construção de sentido de uma imagem fotográfica. Para além disso, no universo da história da cultura, esta perspectiva de análise e produção de imagens estabelece uma relação diádica, mas não necessariamente polarizadora, de que ao mesmo tempo que uma fotografia, seja ela histórica ou atual, é também testemunho e interrogação de sua própria potência. Uma eterna tensão dialética e irresoluta entre o “isso foi” e o que poderia ter sido. Neste sentido, porém, não sendo a mesma coisa, mas partindo dela, do ponto de vista da metodologia da produção de fotografias, pode-se lançar mão (e olhos) em direção aos duplos fotográficos, que mostraremos através de imagens no decorrer do presente texto.

Já nos pares visuais, advindos das metodologias artográficas da arte-educação, propõe-se um emparelhamento de imagens, as quais podem confrontar/conformar relações de forma, conteúdo e transtemporalidade. Algo como a mnemotécnica warburguiana. Mas, ainda assim, e, não obstante, pode-se estabelecer relações a partir de chaves de conexão mais abstratas. Suscitar uma relação de pensamento menos causal entre obras/imagens, na busca de gerar correspondências, entretecimentos e narrativas; ou seja, terceiridades, no sentido que Peirce empresta ao termo.

## 2. PARES VISUAIS, A FOTOGRAFIA E SEUS DUPLOS E AS POSSIBILIDADES METODOLÓGICAS

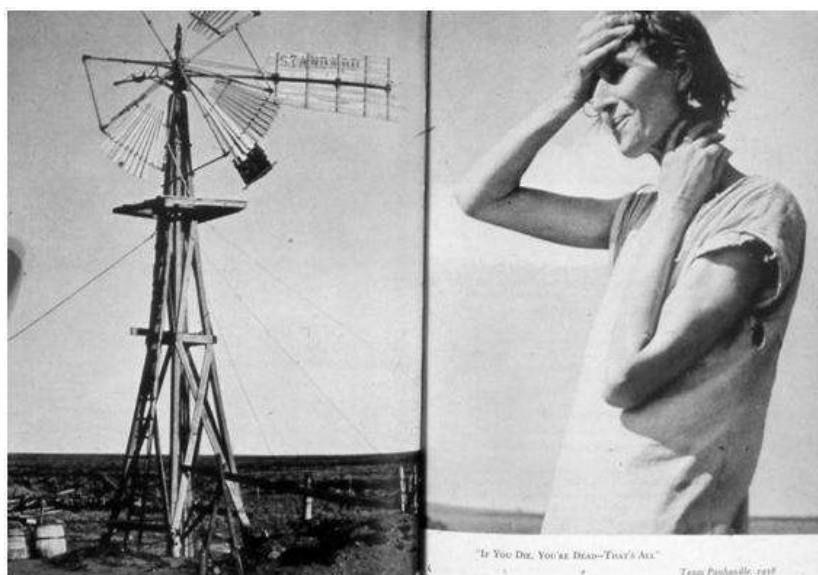
Ora, interrogar a proveniência e a destinação... Trata-se de reparar aquilo que a título da imagem se inscreve na história da humanidade, e mais ainda: de interrogar as operações imaginantes na sua relação com o que constitui o sujeito falante e sociável. Na genealogia do humano, a imagem é parte integrante. (MONDZAIN, 2015, p. 40)

*Un par de imagenes visuales es una unidad basica de pensamiento visual, que esta organizada con dos imagenes visuales... que se vinculan entre*

*si de tal manera que llegan a construir una afirmacion, un argumento o una demonstracion visual coherente y completa* (Viadel; Roldán; Genet, 2017, p. 70).

Os estudos da investigação baseada em artes e da investigação artística propõem uma metodologia de construção de imagens e sentidos, a partir do emparelhamento ou justaposição entre duas imagens. Chamamos eles de pares fotográficos. Segundo tais pesquisadores da *Universidad de Granada* (Viadel; Roldán; Genet, 2017), essa proposição surgiu dos escritos de Anne Whinston Spirn (2008), professora do MIT, em um artigo sobre o trabalho da fotógrafa americana Dorothea Lange, no livro *An american Exodus* (Lange; Taylor, 1939). A autora reflete sobre o meticuloso trabalho de Lange na escolha das imagens que compõem os lados esquerdo e direito do livro, proporcionando uma ampliação, ou uma modificação do sentido das fotografias em separado. As duas fotografias colocadas uma ao lado da outra se reforçam reciprocamente para contar uma história, estabelecer perguntas, ou proporcionar uma metáfora visual (Spirn, 2008). A vantagem do par visual, que se constitui ao mesmo tempo simples e complexo, é a necessidade de se operar apenas com duas imagens, e pensá-las em conjunto. Sintético e narrativo.

**Figura 1** – An American Exodus, de Dorothea Lange



**Fonte:** Lange e Taylor (1939).

[...] parte da proposição de que quando uma fotografia encena o duplo está, igualmente, testemunhando ou interrogando a si mesma a respeito de sua potência. Aqui exploramos algumas formas do duplo fotográfico como sintomas das expectativas de fotógrafos e fotografados. O percurso iconológico proposto toma por mote a pergunta sobre os poderes da fotografia e por referência a noção de chiste, tal como elaborada por Freud, para conceber o ato fotográfico como um mergulho, tão breve quanto possível, no inconsciente das imagens.

Esta temática já é tratada por Walter Benjamin quando afirma que há uma relação entre o inconsciente ótico e o inconsciente instintivo (retornaremos neste tema mais à frente) (Benjamin, 2012, p. 100-101). Neste sentido, podemos falar que a fotografia e seus duplos encenam a relação entre imagem dialética e pensamento por imagens, potência e revelação, em direção a uma pedagogia das imagens, movida por processos de abstração e imaginação. Assim, seguindo o espírito lissovskyano de interpelar a imagem, podemos encontrar um meio termo entre a imagem latente e aspectos imaginais do olhar que se desdobra sobre uma cena, paisagem, pessoa, gesto etc.

Queremos aqui sugerir o termo *duplos fotográficos*, para nos referir tanto aos pares fotográficos (duas imagens lado-a-lado) quanto a imagens justapostas, sobrepostas, ou fotografias de imagens, através de processos de bricolagem, edição etc. Transformar a produção dos duplos fotográficos em exercícios reflexivos em fotografia artística e arte-educação, para suscitar processos de pensamento criativo com a possibilidade de conformar narrativas (ou contranarrativas) que levem em direção a um despertar crítico da/na imagem e a possibilidade de uma educação para o visual.

### 3. AS EXPERIÊNCIAS COM OS DUPLOS FOTOGRÁFICOS

Ao se considerar a produção dos duplos fotográficos, deve-se ter em mente duas noções diádicas, uma de Vilém Flusser, nas suas últimas conferências em Bochum (Alemanha), das quais frutificou o livro *Comunicologia*, no qual afirma que: “[...] discurso e diálogo devem estar acoplados para que a comunicação aconteça, pois no discurso são distribuídas informações que foram anteriormente elaboradas no diálogo, e no diálogo são trocadas informações que anteriormente penetraram na memória graças a um discurso” (Flusser, 2014, p. 50).

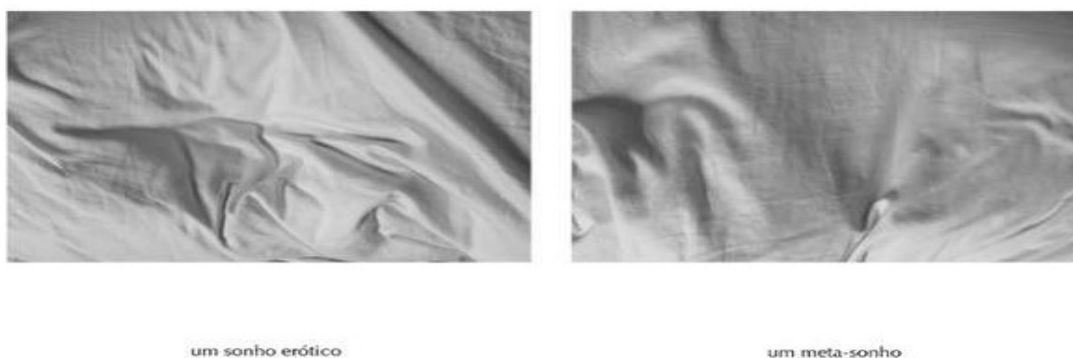
Marie-José Mondzain, por sua vez, em texto sobre a proveniência e destinação das imagens, diz que “[...] entre nossa proveniência e destinação, é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta” (Mondzain, 2015, p. 40). Assim, os duplos fotográficos devem apresentar tais características: ser um objeto de comunicação, com um discurso, que gere diálogo; e ao mesmo tempo proporcionar a intervenção da imagem como mediador da história da cultura, sejam

esses objetos das belas-artes ou do uso cotidiano, na busca de uma imagem dialética ou de uma imagem pensante, na imersão num universo crítico-reflexivo da proveniência e destinação das imagens para além das imagens, talvez como imagens de chiste, como aponta Lissovsky (2012) ao reler Freud a partir das fotografias.

Apresentaremos duas experiências com os duplos fotográficos, uma no MAD Summer School, da Escola Superior de Media Artes e Design – ESMAD, do Instituto Politécnico do Porto – IPP, em julho de 2019, outra na disciplina Produção, Criação e Ensino com Imagens da especialização (pós-graduação) em Arte, Mídia e Educação, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Centro Histórico (IFMA-CCH), em agosto de 2019.

A primeira experiência se deu em dois dias de oficina, o primeiro dia nas instalações da Escola Superior de Media Artes e Design – ESMAD, em Vila do Conde, onde apresentamos algumas propostas artísticas e teóricas sobre os duplos fotográficos e suas potências. O público muito plural de alunos/as<sup>1</sup> eram provenientes de Portugal, Espanha, Itália, Dinamarca, Suíça e Inglaterra. No segundo dia, a atividade decorreu no Casino da Póvoa, em Póvoa do Varzim, na sala de fumo desse lugar. A proposta era livre, e a ideia foi encontrar quantos duplos fossem possíveis dentro do próprio espaço circunscrito nas imagens levados pelos alunos/as e pelos presentes na sala de fumo do Casino da Póvoa.

**Figura 2** - Série “Sonhar com Ilhas”, da fotógrafa Ana Dalloz



**Fonte:** Ana Dalloz (gentilmente cedida para este trabalho).

Esta oficina foi lecionada em parceria com a museóloga e curadora Carollina Rodrigues Ramos, e trabalhamos exemplos de duplos fotográficos nas obras de Ana Dalloz, com o ensaio “Sonhar com Ilhas”, no qual fotografa os desenhos dos lençóis

*2 Catia Kelleher; Joana Matos; Lois Cid; Luis Preto; Marcia Costa, Mathias Lovgreen; Noemi Zaltron; Patricia Costa; Pedro Sardinha; Renee Chabot; Sophie Paulo.*

da cama em que dorme com seu companheiro, o também fotógrafo Thiago Barros, em relação com os relatos escritos das memórias dos sonhos de cada um. Nesta perspectiva pode-se pensar na relação que a fotografia estabelece com o sonho e o inconsciente ótico das imagens, como alertou Benjamin.

**Figura 3** - Fotografia intitulada “Dona Maria da Luz”, da Série “Paridade”, da fotógrafa Gê Viana



**Fonte:** Gê Viana (gentilmente cedida para este trabalho).

Gê Viana, com a série “Paridade”, que trata sobre a ancestralidade afro-indígena em trabalhos de colagem, montagem e sobreposições transtemporais, que se converte na fabulação de uma etnografia artística dos atravessamentos étnicos da negritude e da indigenicidade.

Ademais, usamos a obra de Joachim Schmid, com a série “Photogenetic Drafts”, sobre a reutilização do “lixo fotográfico” de uma loja de fotografia de uma pequena

cidade da Baviera alemã. Ao recuperar e recombinar negativos cortados ao meio para o posterior descarte, por Schmid proporciona uma “genética das imagens”, relacional e identificante.

Para além dos trabalhos apresentados acima para as atividades propostas, podemos entender o uso dos duplos fotográficos em trabalhos como os de William Wegman, que utiliza uma fotografia do cão weimaraner Man Ray confrontando a escultura do busto de si mesmo, nominando-a de “Contemplando o busto de Man Ray”; o par fotográfico Leonora e Selma, da fotógrafa Paula Huven, na série “Devastações”; o trabalho “Back to the Future”, da fotógrafa Irina Werning; e os autorretratos de Glen Ligon intitulados “Autorretrato exagerando minhas feições negras/ Autorretrato exagerando minhas feições brancas”. Todas estas obras podem ser vistas detalhadamente no livro póstumo de Maurício Lissovsky (2024), “A fotografia e seus duplos”.

**Figura 4** - Fotografia da Série “Photogenetic Drafts”, do fotógrafo Joachim Schmid.



**Fonte:** Joachim Schmid  
(gentilmente cedida para este trabalho)

O resultado se deu com camadas inusitadas de fotografias, texturas, espaços e objetos. Nas fotografias abaixo é difícil precisar a autoria, pois o trabalho se deu de



forma coletiva naquilo que convencionamos chamar de mesa de trabalho. A seguir, algumas imagens produzidas na oficina com os materiais disponíveis.

**Figura 5** – Atividade realizada com os alunos da MAD Summer School, Porto - Portugal, 2019



**Fonte:** Arquivo do autor.

**Figura 6** – Atividade realizada com os alunos da MAD Summer School, Porto - Portugal, 2019



**Fonte:** Arquivo do autor.



**Figura 7** – Atividade realizada com os alunos da MAD Summer School, Porto - Portugal, 2019



**Fonte:** Arquivo do autor.

Nesta experiência no Politécnico do Porto percebe-se que a fotografia funciona como elemento de conexão entre objetos, fotografias e formalização imagética, trazendo à tona a fotografia enquanto ela entre figura e fundo, composição e o ato fotográfico. Assim, temos fotografias de fotografias em conjunção com o espaço envolvente e com os materiais disponíveis na “mesa de trabalho”. Aqui, a noção de duplos fotográficos opera na dialética entre os diferentes suportes (fotos, objetos, espaço), encontra-se uma espécie de metafotografia que nas imagens de pensamento localizam-se entre o gesto criativo e a circunscrição deste a um espaço-tempo específico. Assim, o fotográfico, opera como *medium*, mas também como método de produção de poéticas da imagem. Esta é sua potência reveladora e discursiva.

A outra experiência foi na especialização em Arte, Mídia e Educação do IFMA – CCH, na disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens, de 45h. Nesta oportunidade trabalhamos algumas temáticas como direitos humanos, diversidade, sociedade do consumo, política, entre outras, que trouxeram outras sínteses de imagens a partir da ideia dos duplos fotográficos.

Importante frisar que muitos alunos produziram outros pares ou duplos em vídeo, desenho, texto etc. Aqui, neste texto, nos ateremos a alguns/algumas alunos/as<sup>2</sup> que

<sup>2</sup> Anderson Santos Rego Garros Marinho; Jocy Meneses dos Santos Júnior; Marília Elizabeth de Laroche. Agradecemos imensamente aos/às alunos/as aqui citados, pela produção e disponibilização dos seus trabalhos e relatos de experiências.

utilizaram a fotografia como meio/linguagem/suporte para o exercício proposto. Abaixo das imagens alguns relatos dos alunos sobre as imagens produzidas.

**Figura 8** - “Cárcere e Espetáculo”. Álvaro Moreira



**Fonte:** Álvaro Moreira (gentilmente cedidas para este trabalho).

Entao, o trabalho girava em torno dos eixos tematicos “etnia e resistencia” e “heranca cultural” por serem temas que venho estudando e sao caros a mim. A primeira foto e de uma menina congolesa de 1958 exposta em Bruxelas num evento comemorativo do pos-guerra, imagem retirada do Google, a segunda foi retirada do site da revista veja e mostra um homem negro sendo amarrado por uma corda no Texas. Como o titulo sugere, “Carcere e Espetaculo”, faz mencao a ideia de uma heranca maldita que e o racismo estrutural pensado de forma global. E interessante apontar que a primeira imagem e da decada de 1950, um bom exemplo pra entender o conceito de continuidade, quem acha o racismo cientifico do XIX distante e esteril, em 1958 a minha mae ja tinha 5 anos, episodios como esses aconteceram na epoca da escravidao, depois dela, e continuam acontecendo. Outro ponto interessante de se pensar e que o trabalho foi feito em agosto de 2019, pouco menos de 1 ano antes do movimento black lives matter, fruto da triste confirmacao do que o meu trabalho quis denunciar criticamente a desumanizacao do corpo negro. Minha formacao critica e em historia me fazem pensar que a Arte parte tambem de demandas sociais, ja vivemos outros momentos como a luta

pelos direitos civis da década de 1960 nos EUA, a constituição cidadã de 1988 do Brasil e hoje estamos vivendo também uma demanda social antirracista.<sup>3</sup>

**Figura 9** - “Emparelhadas” Marília de Laroche



**Fonte:** Marília de Laroche (gentilmente cedida para este trabalho).

O desenho é meu (de mim mesma quando jovem) e a foto é também um autorretrato. Na foto menorzinha, sou eu e meu “pai”. Nela eu tenho três anos e nesse mesmo dia “ele” tentou me estuprar. Minha mãe chegou antes e me salvou. Me lembro, como se fosse ontem: ela gritava “você é um monstro! Com sua própria filha?!”. No desenho eu tenho o olhar triste, estou nua. Levei muito tempo para superar esse e outros traumas causados por esse “homem”. Na foto do meio eu encaro a vida com um sorriso de orgulho. Em cima, do lado direito, a palavra Fê. O desenho foi colocado em V, de vitória, de onde eu surjo das minhas entranhas.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Informação verbal - depoimento de Álvaro Moreira concedido ao autor, durante a disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens.

<sup>4</sup> Informação verbal - depoimento de Marília de Laroche concedido ao autor, durante a disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens.

**Figura 10** - “Pira Brasília”. Marília de Laroche



**Fonte:** Marília de Laroche (gentilmente cedida para este trabalho).

As duas fotos são minhas. A de Brasília data de 1972. Eu tinha doze anos (Brasília também) e foi a primeira vez que meu avô me deixou usar a máquina fotográfica dele. Desde então não me lembro de ter passado mais de uma semana sem fotografar. A de Satu, o índio Canela que me recebeu em sua casa na aldeia escavado, eu fiz em 2015. Nos anos 80 eu assisti a um filme sobre a construção de Brasília que me impressionou muito. Nele era mostrada a maneira cruel como o Brasil retirou os índios da área que deveria dar lugar à nova capital do país. Granadas eram lançadas de helicópteros e os índios dizimados. Não me lembro o nome desse filme. Já tentei de tudo para encontrar essa raridade. Imaginar Satu acertando uma flecha no Congresso nacional é como se seu gesto condenasse todos os políticos por todas as injustiças cometidas contra os povos indígenas do Brasil.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Informação verbal - depoimento de Marília de Laroche concedido ao autor, durante a disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens.

**Figura 11** - “O corpo feminino representado como objeto, ontem e hoje: por quê? para quê?”, Jocy Meneses. Olympia, Manet & Fernanda Lima, em propaganda da Arezzo.



**Fonte:** Jocy Meneses (gentilmente cedida para este trabalho).

O título da minha imagem é inspirado por uma citação de John Berger em *Ways of Seeing* na qual ele afirma “a naked body has to be seen as an object in order to become a nude”. Desse modo, a ideia de objetificação do corpo feminino, que atravessa o tempo “assim como as imagens utilizadas no emparelhamento”, está no cerne da imagem. Essa visão do corpo nu da mulher como algo a ser commodificado “na prostituição, no caso de Olympia, e como um verdadeiro “cabide humano, como faz reiteradas vezes a propaganda” institui estereótipos de gênero que, a meu ver, precisam ser combatidos. Imagens como essas educam o olhar, e eu creio que é preciso deseducar e reeducar esse olhar a partir da criticidade, da solidariedade e da equidade.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Informação verbal - depoimento de Jocy Meneses concedido ao autor, durante a disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens.



**Figura 12** - “Costume Play”. Anderson Marinho



**Fonte:** Anderson Marinho (gentilmente cedida para este trabalho).

Uma das imagens eu tirei da internet e a outra foi de um arquivo pessoal. Pois bem, na imagem são duas pessoas que foram para um evento do worldcon lá nos EUA há muito tempo. O interessante dessa foto é porque dizem que eles foram os precursores da prática do cosplay, pelo fato de estarem vestidos tendo como inspiração personagens do filme *Things to come*. Ai Nobuyuki Takahashi gostou né, e resolveu publicar um artigo numa revista sobre isso, e aí origina-se o termo cosplay que

nós conhecemos hoje, depois de algumas adaptações. E para completar a imagem, eu utilizei uma foto minha de arquivo pessoal para fazer o emparelhamento. O contexto da minha foto, era eu e um colega meu vestido de cosplay de desenhos animados no evento que aconteceu em São Luís do Maranhão, lá na UFMA. O Matsuri é um evento que divulga a cultura nerd e os produtos de mídias assim consumidos por nós. Eu resolvi fazer desse jeito pois queria mostrar que por mais que a prática tenha se iniciado há anos lá nos EUA, como ela acabou se espalhando pelo mundo, chegando até mesmo em São Luís do Maranhão.<sup>7</sup>

Nesta atividade acima descrita, a noção de pares visuais é mais latente. Como metodologia de produção de discurso, a fotografia está a serviço do relato pessoal, da crítica histórica e política, e do choque entre imagens para gerar significantes profundos em relação ao real, à cultura visual e à história da cultura, ao entrelaçar a linguagem fotográfica com outras linguagens como a pintura e o desenho. Mnemonicamente transita-se numa história das imagens, mas do que numa história nas/com imagens. Isto posto, o fotográfico faz-se síntese do visual, trazendo à luz a sua origem estética e ética nas linguagens que a precederam. Os motivos, a iluminação, a pose. Isto posto, podemos inferir que nessa aplicação metodológica dos pares visuais e duplos fotográficos, a fotografia trabalha em função de uma transformação do olhar, fazendo das imagens um modo de dizer, um meio de sentir, aquilo que a palavra não pode abarcar em sua totalidade. Nesta perspectiva, a fotografia, ao se colocar como espaço da relação entre imagens, constrói uma história dos fragmentos, a partir de certa anacronia que enseja uma linha tênue reconstituída pelo exercício reflexivo.

#### 4. CONSIDERAÇÕES (A)FINAIS

Os relatos de experiências aqui apresentados, a partir da ideia de pares e duplos fotográficos, revelam algumas pistas metodológicas possíveis para o pensar e o fazer fotográficos, em uma perspectiva ampliada do trabalho com a fotografia em direção a um pensamento com imagens, que enseja em si uma pedagogia aberta das/nas imagens.

Assim, pode-se aceder a miradas poéticas e abstratas como as produzidas na oficina da MAD Summer School, que se deram em um processo mais rápido e realizado em fluxo acelerado de produção, em virtude da oficina estar dentro da extensa programação do evento, exigindo dos fotógrafos/as uma prática reduzida às condições limitadas de espaço e tempo para a produção dos duplos/pares na sala de fumo do Casino da Póvoa.

Na outra experiência com esta metodologia, na unidade curricular “Produção,

<sup>7</sup> Informação verbal - depoimento de Anderson Marinho concedido ao autor, durante a disciplina de Produção, Criação e Ensino com Imagens.

Criação e Ensino com Imagens”, de 45 horas, o trabalho foi realizado com mais tempo e leitura de textos específicos sobre “metodologias visuais” e “estética e política”. O resultado é mais direcionado, pois foram propostas temáticas de trabalho que levaram a imagens que discutiram as políticas das/nas imagens. Em um exercício que propiciou análises críticas das relações de poder presentes nas imagens fotográficas (e não fotográficas), evocou-se, em alguns casos, uma crítica dialética das imagens históricas, ao buscar suas permanências no presente como disparadores da racialização genocida dos corpos pretos, da reificação do corpo feminino, da violência contra a mulher ou do genocídio dos povos tradicionais no Brasil, entre outras interessantes abordagens.

Este trabalho contribui para os estudos da fotografia e da imagem à medida que parte de um método de análise fotográfico (duplos fotográficos), para convertê-lo em um método de produção de imagens, ao mesmo tempo que operacionaliza a metodologia artográfica dos pares visuais proposto pelos professores-pesquisadores da Universidad de Granada e MIT, adaptando-a à realidade política e estética brasileiras, no caso da disciplina Produção, Criação e Ensino com Imagens, da especialização em Arte, Mídia e Educação do IFMA-CCH. Assim, a produção e a criação fotográficas caminham *pari passu* com uma pedagogia das imagens.

O propósito de tais práticas e metodologias visuais foi dar conta de pensar imagens e ao mesmo tempo “imaginar” e “imagear”<sup>8</sup> imagens pensantes, em processos necessários para vicejar o relacional na fotografia e entre fotografias, propiciando que o ver transforme-se em saber e que o gesto estético de produzir imagens esteja implicado à poética, à ética e à política.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LANGE, Dorothea; TAYLOR, Paul Schuster. *An american exodus: a record of human erosion*. New York: Arno Press, 1939.

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e seus duplos*. Rio de Janeiro: IDEA, 2024.

8 Texto cunhado pela filósofa Denise Ferreira da Silva no livro “A dívida impagável” (Silva, 2019). “Imagear” refere-se à materialização de imagens que não são representações das coisas e das pessoas, mas deslocamentos dos significantes estereotipados e estereotipantes em direção a outras imagens possíveis, advindas de uma poética negra que viceja a decolonização da imagem e da matéria. Difere-se da imaginação, pois esta tem dimensão eminentemente mental.



LISSOVSKY, Maurício. A Fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 297-322, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/155349>. Acesso em: 13 set. 2022.

LISSOVSKY, Maurício. A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível! *Revista Ícone*, Recife, PE, v. 14, n. 1, ago. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230625/24641>. Acesso em: 22 set. 2022.

LISSOVSKY, Maurício; MARTINS, Juliana. A fotografia e seus duplos: um quadro na parede. *Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 20, nov. 2013, p. 1363-1375. Suplemento. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/CfySCmLQ8Rp9JfhgpShbwgJ/?lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2022.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

SILVA, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imagem Política & Living Commons, 2019.

SPIRN, Anne Whiston. *Daring to look. Dorothea Lange's photographs & reports from the field*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIADEL, Ricardo; ROLDÁN, Joaquín; GENET, Rafaele. Pares fotográficos en investigación basada en artes e investigación artística. In: VIADEL, Ricardo; ROLDÁN, Joaquín (org.). *Ideas visuales*. Investigación basada en artes e investigación artística. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2017. p. 70-85.

Agradecimentos: Agradeço ao Maurício Lissovsky (*in memoriam*) por supervisionar meu projeto de pós-doutorado na ECO-UFRJ em 2013-2014 e pelos ensinamentos sobre fotografia e Walter Benjamin. Ao Leandro Pimentel (UERJ) pelo diálogo na revisão deste artigo. À FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão, pelo financiamento desta pesquisa através dos Processos COOPI-07877/17 e UNIVERSAL-01599/18.

# “Mãos negras sobre retrato”, encenação e utopia na fotografia de Pierre Verger.<sup>12</sup>

## *“Black hands on portrait”, staging and utopia in Pierre Verger’s photography*

**Claudia Ad Lima<sup>3</sup>**

### RESUMO

Este artigo tem o intuito de associar a estética fotográfica às experiências narrativas e discursivas sobre a realidade, que se estabelecem como meios de constituição identitária dos sujeitos e das sociedades. Tais considerações podem ser evidenciadas na fotografia sobre Salvador, Bahia, de autoria de Pierre Verger, especialmente em *Mãe Senhora* e *Mãos negras sobre Retrato*. As imagens são analisadas a partir das categorias apontadas pela Teoria da Narração e dos elementos propostos pelo método fenomenológico de base Merleau-Pontyana e pelo Método Analítico Histórico, com base no pensamento de Walter Benjamin, que envolve: percepção, experiência, memória, subjetividade, tempo e espaço narrativos, bem como a voz do fotógrafo-narrador. Conclui-se que, advindo de uma estética ideológica, a fotografia é resultante de atos de encenação e representação.

**Palavras-chave:** Fotógrafo-narrador; encenação; Salvador; Pierre Verger.

### ABSTRACT

*This article aims to associate photographic aesthetics with narrative and discursive experiences about reality, which are established as means of constituting the identity of subjects and societies. Such considerations can be evidenced in the photography about Salvador, Bahia, by Pierre Verger, especially in *Mãe Senhora* and *Mãos Negras sobre Retrato*.*

1 Síntese de capítulo de Tese de doutorado em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve/Portugal, defendida em 2018 com bolsa financiada pelo Programa de Aperfeiçoamento Profissional (PAP) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

2 Todas as imagens analisadas neste arquivo foram cedidas gratuitamente pela Fundação Pierre Verger, a qual expressamos nossos profundos agradecimentos.

3 Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (UALG), Portugal. Professora na Universidade do Estado da Bahia e colaboradora no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CLAC/UAlg)

*The images are analyzed based on the categories identified by the Theory of Narration and the elements proposed by the phenomenological method based on Merleau-Ponty and the Historical Analytical Method, based on Walter Benjamin's rationale, which involves: perception, experience, memory, subjectivity, narrative time and space, as well as the voice of the photographer-narrator. It is concluded that, arising from an ideological aesthetics, photography is the result of acts of staging and representation.*

**Keywords:** *Photographer-narrator; staging; Salvador; Pierre Verger.*

## 1. INTRODUÇÃO

Quer que seja em textos filosóficos que idealizam estados perfeitos ou em relatos bíblicos (como as diásporas hebraicas), bem como nos contos e fábulas, a recriação de um mundo utópico e de paraíso dentro ou fora da existência é uma tônica da humanidade e uma das maiores expressões da esperança. Em paralelo, projeta-se a ilusão de uma vida imaginária e fantasiosa, manifestada como algo externo, que Nietzsche (2011) associa aos povos derrotados, aterrorizados e deprimidos, bem como, a todas as classes expropriadas e escravizadas. Nessa moral nietzschiana, baseada na negação da realidade ou em narrativas apartadas da realidade, indivíduos consolados pela morte libertadora e submissos a figuras de deuses imaginários, voltam-se para outra vida idealizada na imortalidade e na eternidade, fundada no porvir ou na ideia do devir.

Indo nessa mesma direção, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999) aponta que o determinismo e a verdade absoluta não existem, devendo-se, inclusive, atentar para uma falsa aparência, o que leva à compreensão de que as condições do mundo não determinam o homem. Tal raciocínio surge pelo fato de que o homem, ao estar em um meio físico imposto, possui um tipo de relação com o espaço de forma limitada; por isso, cabe a ele próprio determinar-se pelas suas escolhas. Como um fenômeno intersubjetivo, o mundo é aquilo que se vive ou que se percebe sobre ele, e ainda aquilo que cada um percebe nos outros, o que conduz a uma operação seletiva e reflexiva de ser ou de estar no mundo (*être-au-monde*) para a adaptação a cada situação ou experiência vivida.

As diferentes visões que as pessoas possuem dos objetos surgem por meio de variadas perspectivas, ângulos e da relação sinestésica com as coisas, permitindo que cada coisa conduza às virtudes inerentes aos humanos, como gosto, caráter e atitude. Com isso, o homem estabelece uma relação de pertencimento e habitação com os objetos por muitos anos, fazendo surgir a sensação de que algo exterior a ele possui

algo de si, o que o faz criar objetos com características humanas e catalisadores dos desejos. Exemplo disso são as artes visuais, cuja origem se dá a partir dos objetos, coisas, paisagens, pessoas e corpos integrados ao uso de elementos como luzes, tonalidades, sombras, contrastes, reflexos, cores, formas, enquadramento, foco e linhas de força (que só existem visualmente). Portanto, são os materiais estéticos que permitem que as imagens existam e que sejam traduzidas por um olhar, cujo resultado é influenciado pela maneira com que esses elementos estejam colocados no campo visual.

Em sua Teoria da Experiência, Walter Benjamin sustenta que o processo de entendimento sobre o mundo e a realidade se dá a partir da interação de indivíduos, através de mecanismos de articulação da vida coletiva e dos processos de lutas, nos momentos em que as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades. O próprio ato de narrar é uma manifestação que tem a incumbência de fazer interagir o narrador e o ouvinte/espectador, cujos elementos fundantes são a memória, a historicidade e a intersubjetividade. É nesse instante que as imagens técnicas, como a fotografia, tomam para si a formação de enunciados visuais e passam a engendrar o saber como uma forma de poder e a assumir o papel de pensar o mundo contemporâneo, como corpo e voz das massas.

Porque, se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir - a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros - através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é - em outras palavras, segundo os critérios da moda (Benjamin, 1994, p. 129).

Em profundo entrelaçamento da verdade como ilusão, as sociedades calcadas nas novas tecnologias, em especial as imagens digitais, vêm produzindo uma crença na realidade cada vez mais distanciada dos termos que lhe deram origem (do francês, *réalité* e do latim, *realitas*, *realis*, de *res*-coisa). Ao romper a distinção entre o verídico e o falso, pois não mais se baseiam na existência das coisas e dos eventos, a atual sociedade visual faz eclodir as chamadas pós-verdades ou ainda, as *fake news*. Fruto destas novas experiências, a fotografia tomou para si a aparência de espelho do mundo e reprodutora das convenções sociais, dando início a um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados em torno de simulacros, conceituados por Arlindo Machado (1984) de “ilusão especular”. Com o objetivo de capturar o “efeito de real”, a imagem fotográfica passou a induzir no espectador uma resposta associada ao realismo. Desta maneira, o foco na superfície do mundo dará lugar às qualidades visuais das coisas, convertendo-as em objetos puros na consciência visual.

Nesse sentido, a ação do fotógrafo documentarista ao revelar o sofrimento humano

com a intenção de despertar o espectador para as condições dos oprimidos, por exemplo, pode não estar contribuindo para uma narrativa sobre as condições reais do mundo; pelo contrário, pode estar a serviço do velamento dos fatos. Analisando a obra de Lewis Hine, Allan Sekula detecta que existe na narrativa fotográfica uma separação entre a retórica empiricamente fundamentada e a retórica espiritual. Ele sugere que, para conotar a dignidade do oprimido, todos os seus personagens são colocados no papel de vítimas passivas, e enfatiza: “Este é o resultado final da apropriação da imagem fotográfica para fins políticos liberais. Concede-se aos oprimidos uma falsa condição de sujeitos quando esta condição só pode ser garantida de dentro nos seus próprios termos” (*apud* Trachtenberg, 2013, p. 409).

Em sua *Filosofia da Caixa Preta* (2011) o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser assevera que as imagens têm o propósito de representar o mundo, como um mapa, no entanto, com seus usos cada vez mais distantes de seu propósito original, passam a ser biombos, uma vez que se entepõem entre o mundo e o homem. Quando mostram a superfície das coisas, os aparelhos rompem o pacto com o real e favorecem a manipulação da verdade. Com isso, a fotografia, ao atenuar falhas ou exaltar algum aspecto que seria desejável, passa a organizar a ilusão, que segundo Flusser as imagens técnicas são permeadas de uma objetividade ilusória e aparente, pois “[...] o que vemos ao contemplá-las não é o mundo mas determinados conceitos relativos ao mundo” (Flusser, 2011, p. 31).

Para manter uma relação direta com a representação, a fotografia estabelece um estado dicotômico: de um lado, frutificar o estado imaginativo, e, de outro, ser um instrumento da verdade, cujo propósito é proporcionar, segundo o fotógrafo e artista conceitual espanhol Joan Fontcuberta (2012, p. 13), “verdades visuais”. Nessa natureza teatral da representação imagética são produzidos jogos e encenações, onde os olhares e o corpo atuam como em um ato performático, cujo roteiro pré-definido apresenta o que se deseja retratar. Num esquema de cenário montado, o ser fotografado mostra o que pensa que é e o que deve ser mais adequado evidenciar; já o fotógrafo quer que se exiba o que é desejável ser visto, cujo esquema é algo inerente à fotografia:

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, focar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação...A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. [...] Definitivamente, a manipulação se apresenta como uma condição sine qua non da criação (Fontcuberta, 2010, p. 84).

Em seus primórdios, fotografar era um ato de encenação tanto para atingir os padrões impostos pela estética da classe burguesa dominante, quanto pelas limitações impostas pelas técnicas de outrora. Por esses motivos, o fotógrafo atuava para recriar cenas pré-estabelecidas conjugando aspectos relacionados ao ato de encenação particulares do teatro. Mesmo não sendo regida pelos mesmos padrões de uma narrativa oral ou textual, no que toca a sua linearidade ou construção dos elementos constituintes, a fotografia adotou elementos da narrativa teatral, como: recursos de acessórios e figurinos, cenários, poses, personagens, enredo, recursos de iluminação e cores para criar um efeito de encenação. Nela encontram-se as categorias principais descritas pela Teoria Narrativa (Genette, 1995) e do Narrador (Benjamin, 1994), em que se coloca para narrar a história, os seus protagonistas e a apresentação de ações, experiências ou acontecimentos.

Numa foto, são visíveis as determinações de espaço temporais de alguns modos narrativos da “pessoa” que narra (o fotógrafo-narrador) relacionados ao distanciamento e a organização dos elementos internos no plano visual (planos e enquadramentos), fundo, ângulos (posição da câmera), bem como pontos de vista (focos, usos de luz, contrastes e cores). Levando-se em conta o distanciamento da câmera relacionado ao objeto fotografado, há que se pensar que cada plano (pequenos, médios e grandes) tem uma capacidade narrativa ou um conteúdo dramático. A operação fotográfica servirá como plataforma para a composição de narrativas sobre este ambiente, dando ênfase à pose e aos detalhes, ostentando, diante do observador, a figura estática do ser fotografado. Ao lançar mão desses elementos, o fotógrafo consegue absorver os vários usos culturais de massa e passa a reconhecer a contingência dos códigos culturais, promovendo, assim, uma visão subjetiva, poética e transformadora de seu tema. Analisando o discurso fotográfico, Alan Sekula pontuará que a qualidade na Arte fotográfica reside na sua competência narrativa e em seu significado, relacionado a uma definição cultural:

“Um discurso fotográfico é um sistema no interior do qual a cultura liga as fotografias a várias tarefas representativas. [...] a imagem fotográfica é um sinal de que alguém envia uma mensagem. Toda imagem fotográfica se caracteriza por uma retórica tendenciosa” (Sekula apud Trachtenberg, 2013, p. 390).

Apoiada na aparência visual da fotografia, a imagem do mundo passou a ser apreendida por esquemas de representação da narração que nascem do ponto de vista do fotógrafo-narrador, tanto do espectador, quanto do ser fotografado, e mais acentuadamente dos diversos usos e edições da foto. Nutrindo-se da ilusão referencial de verossimilhança fornecida pelos aparelhos descritivos e para dar a ação uma ideia de continuidade do espaço temporal, sucessivamente, foram adotadas na fotografia as mesmas estratégias das estruturas narrativas contemporâneas, em que são explorados

recursos de colagem e retoque, corte, fluidez, fragmentos de textos descritivos e plano sequência, que nesses casos, vem auxiliando a fotografia a deixar de ser meramente descritiva para tornar-se dialógica e interpretativa.

## **2. REPRESENTAÇÃO E ENCENAÇÃO NA FOTOGRAFIA**

Com exceção das imagens autorreferenciais ou autorretratos - as chamadas fotografias self-portraits, que mudaram exponencialmente a relação dos indivíduos com a autoimagem na contemporaneidade - em sua grande maioria a fotografia contém um discurso narrativizado na figura do narrador observador, ou seja, o estado mais distante e, em geral, o mais redutor. Nessas, constata-se que a presença do narrador é esquecida quando este descreve ou mostra algo, pois “finge” (platonicamente) não existir, produzindo uma narrativa de debate interior e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamento, ou discurso interior narrativizado.

Relacionado ao ponto de vista do condutor, o narrador assume uma perspectiva ou um ângulo para narrar a sua história e “relatar” fatos reais ou fictícios. Nesse, o assunto é tratado a partir das suas escolhas e de um ponto de vista restritivo, onde o foco narrativo assemelha-se ao plano visual escolhido. Assim, são expressas nas imagens, ou em sequências dessas, a ênfase nas mudanças de focalização, as alterações, as variações do ponto de vista ou enquadramentos que foram produzidas no decorrer do registro da/das imagem/imagens.

Uma outra forma de analisar a presença do narrador na fotografia é observando a ênfase que ele dá aos seus personagens, por exemplo, assumindo o discurso indireto livre, em que o fotógrafo empresta sua “voz” ou seu discurso ao retratado, que conduz o olhar do espectador para dentro da imagem, em um tipo de instância confundida com a “voz” do fotógrafo. Por outro lado, no discurso imediato, o fotógrafo-narrador dilui-se na personagem, permitindo que a percepção do espectador da imagem seja a mesma do ponto de vista dessa figura. Nessas, percebe-se com nitidez a experiência e a visão da personagem e não a do fotógrafo que a registrou.

Fotografar, por conseguinte, tornou-se, em muitos casos, sinônimo de encenação de um momento que se pretende flagrar, como a criação deliberada de uma imagem que difere, em conteúdo ou aparência, do que realmente aconteceu. A foto *Death of a Loyalist Soldier* registrada em 1936 pelo fotógrafo húngaro Robert Capa de um “soldado caído” no momento de sua morte durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), é um exemplo de como a fotografia pode suscitar questionamentos por ter sido utilizada, no ato de sua tomada e em seus diversos usos e edições, como representação da imagem-documento de um conflito, cuja encenação mostrou-se à favor da sublimação de símbolos produzidos por fotógrafos comerciais (armas, soldados e líderes). Carregado de intenções, o artista fez suas escolhas políticas e estéticas para estruturar o documento fotográfico, resultando em uma visão de síntese completamente distinta do evento referencial. Em exemplos como estes, Fontcuberta alerta que as pessoas passaram a se habituar à experiência estética da imagem do mundo despersonalizada da relação com o real, com isso, a fotografia perde de vista sua função de representação literal e verdadeira dos fatos ao converter-se na norma da aparência de tudo:

Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia



e verdade desaparece [...] A fotografia não chega a desaparecer como modelo visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de “desindexicalização”. A representação fotográfica se liberta da memória, o objeto se ausenta, o índice se evapora. A questão da representação da realidade dá lugar à construção de sentido” (Fontcuberta, 2012, p. 65).

Fortemente impulsionada por essa ideia de construção de sentido, ou ainda de encenação, a fotografia abriu espaço para um espetáculo criado por uma classe hegemônica em ascensão e ávida por apresentar os avanços da sociedade que se estabelecia. Para isso, passou a construir sua ficção do verdadeiro, ancorada em enunciados e sentidos de um real melhorado, desejável, extraordinário, que permitia o sonho e o estímulo do consumo, por uma narrativa única, pontuada por um dos lados do discurso. Tal fenômeno pode ser constatado na montagem da fotorreportagem, na publicidade e nas fotos de retrato, nos quais existe uma intervenção na cena para alterar as circunstâncias e contradizer a exigência de neutralidade que se supõe na imagem documental, tão atrelada ao conceito de verossimilhança.

Essa encenação às vezes não é explícita, como nas fotografias documentais, mas pode ser percebida em relatos do registro das imagens ou mesmo na análise dos diferentes enquadramentos e ângulos de posição da câmera. Nessas, a depender dos propósitos da tomada e do fundamento de sua retórica, há uma ruptura da barreira do instante e o convite à mudança de pontos de vista por meio de estratégias imagéticas, que podem ser atualmente perceptíveis no discurso sobre as imagens dos confrontos no Oriente Médio (entre Israel e Palestina) ou no Leste da Europa (entre Rússia e Ucrânia).

Ao analisar as fotorreportagens acerca das condições de vida rural norte-americana encomendadas pela Farm Service Agency (FSA), do Ministério da Agricultura norte americano, no início dos anos de 1930, Susan Sontag (2004) observa que os objetivos de usos da fotografia são destituídos de ingenuidade, porque alguns têm o intuito de angariar respaldo da opinião pública para programas de apoio aos projetos de governos, e assim se tornam revestidas de uma ideologia.

Sem desmerecer os méritos de tais registros e programas, principalmente sobre os impactos causados pelo uso da fotografia nessas sociedades, pode-se perceber nas cenas uma mise-en-scène estabelecida entre os fotógrafos e seus personagens. Estas imagens possuíam em comum características como frontalidade, composição, correspondência, apelo e expectativa, cuja abordagem partia da escolha subjetiva e variáveis como ângulo e plano, que, segundo Sontag, tornam a fotografia instrumento de interpretação do mundo, e por essa razão, reveste-se de uma tônica surrealista.

Em meados de 1940, a fim de atender ao chamado de instituições como a Organização das Nações Mundiais para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e da política do Governo de Getúlio Vargas para produzir um banco memoriográfico e identitário das populações em vias de extinção, fotógrafos como os franceses Marcel



Gautherot, Jean Manzon e Pierre Verger aportaram no Brasil e foram além dessa missão.

Esse projeto teve um efeito no imaginário constituído sobre cidades brasileiras como Salvador, na Bahia, similar ao que foi proposto quando da formação de uma consciência nacional, cujas representações tiveram suas bases construídas na ideia de povo e de autenticidade cultural, que aos olhos de Araújo Pinho (1998, p. 1) “definiu um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa”.

Em uma clara referência ao tema proposto por Jorge Amado (1997) em seu livro *Jubiabá*, que gira em torno da luta política e social dos negros e de todas as consequências negativas instituídas pela escravidão, Pierre Verger não se limitou a registrar o negro em situação de miserável, ou apenas na sua relação com a cultura afrodescendente. Em muitas de suas imagens, em especial aquelas do início de seu encontro com Salvador, ele procurou mostrar a ascensão dos cidadãos e as diversas formas que eles encontraram para se inserirem na vida cotidiana da sociedade. Mesmo estes, tendo vivido em contextos de imensas adversidades, ele os mostrava em *turn over*, ultrapassando os limites impostos.

Evidencia-se um despertar para a conscientização das forças dentro do espaço que estes ocupavam, a se perceberem como elementos potencialmente transformadores da cultura brasileira e a agirem com resistência e enfrentamento. Tal mensagem estaria impregnada também em suas imagens, o que conduz ao entendimento de que nelas havia outras maneiras de olhar a realidade que não as da cultura hegemônica. Pelas ruas de Salvador, Verger procurou o *ethos* desses grupos sociais e os outros elementos que descreviam a divisão de classes ancorada na luta étnica que ocorria.

Naquele momento em que Salvador rumava em direção à sua configuração atual, Verger compôs em suas imagens, cenas dos habitantes em seus espaços, contextos de natureza, da cultura e do seu pertencimento a um tempo histórico. Prova disso pode ser verificada em várias de suas imagens, em que é nítida a produção de cenas que enaltecem esses indivíduos, a exemplo da sequência de fotografias registradas de Mãe Senhora ao lado de duas filhas de santo no terreiro Opô Afonjá (imagem 1<sup>4</sup>)<sup>5</sup>. Maria Bibiana do Espírito Santo foi uma das maiores *Yalorixás* do Brasil e quem iniciou Verger no reino de Xangô, adotando-o como filho espiritual, que assim ele passasse a ser aceito no mundo do *candomblé*. Isso posto, o fotógrafo foi batizado como *Fatumbi* e se transformou em *Oju Obá*, os olhos de Xangô, que segundo Jorge Amado, serviam para “ver e fixar a verdade, o drama e a beleza da cidade, a poesia, a força e a dignidade do povo da Bahia” (Verger, 2002, p. 23).

---

<sup>4</sup> Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger- Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em utilização devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger. Consultar em: <http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>

<sup>5</sup> Pode ser consultada também no acervo digital da FPV (Fundação Pierre Verger, 2015).

**Imagem 1 - Mãe Senhora**

Filhas de Santo



Foto Pierre Verger Fundação  
Pierre Verger

**Imagem 2 - Mãe Senhora**  
Filhas de Santo reprodução/cópia

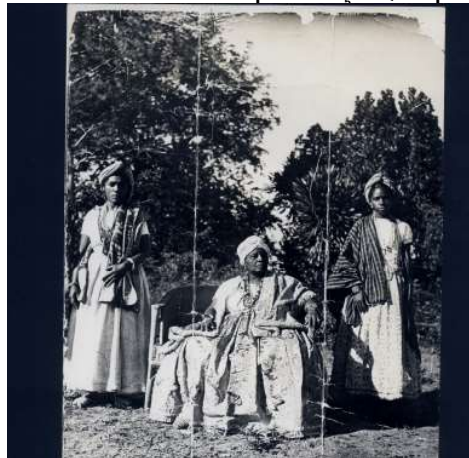


Foto Pierre Verger Fundação Pierre Verger  
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de  
Salvador/FGM PMS - 4380.3

Revestida das marcas autorais de Pierre Verger, essa é uma das suas imagens mais reproduzidas, sendo utilizada em diferentes publicações e edições. Faz parte de uma sequência de fotos da temática Candomblé Opô Afonjá, do acervo da Fundação Pierre Verger (FPV), em que Mãe Senhora está sentada em uma poltrona de junco e reapresentada com autoridade, porte e robustez de uma rainha, tal como era conhecida e respeitada por todos os membros do seu terreiro e por toda a sociedade baiana, inclusive por estrangeiros como Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. De temperamento forte e imperativo, além de líder espiritual, ela mantinha-se economicamente como comerciante proprietária da banca de frutas A vencedora, na rampa do antigo Mercado Modelo; daí se pode dimensionar a força e a marca dessa mulher na cultura do candomblé no Brasil, reconhecida com o título de Mãe Preta do Brasil. Verger optou pela escolha usual de realizar tomadas em posição de contra mergulho para enfatizar o olhar de superioridade da representada, revelando a altivez matriarcal que era exercida na relação de ambos, comprovada por declarações do próprio, que a identificava como uma dama negra e sua excelente mãe.

Em sinal de respeito e distanciamento de um narrador observador, para contemplar os sujeitos em seu ambiente, ele se posiciona a uns dois metros das personagens, o que resulta em uma imagem de grande plano aberto do terreiro, ao ar livre e, ao fundo, uma grande área verde com árvores e plantas. Com isso, ele organiza as personagens num cenário adequadamente iluminado e inusual, uma vez que a cadeira foi realocada de seu espaço habitual (dentro da casa ou no terraço), no intuito de demonstrar que a territorialização do candomblé tem uma ancoragem substancial em um espaço de terra (terreiro) e de íntima relação com a natureza, cuja presença se estendeu pelo município, mesmo mantendo traços de rural. Com isso, Verger começou a enxergar a verdadeira relação de territorialização do habitante e suas atividades nesses espaços metonímicos de Salvador.

Trajando turbante, colares e um rico vestido brocado com detalhes florais, cujo toque do sol na seda a faz ainda mais luminosa e texturizada, Mãe Senhora desvia levemente o rosto da direção do fotógrafo-narrador, deixando transparecer um ar sério de preocupação, pois tem a testa franzida. Assim como é o costume entre as baianas do candomblé, em especial aquelas de alta hierarquia, ela ostenta em seus vultosos braços diversas pulseiras presenteadas por Verger, estando o direito repousado no vestido e o esquerdo no braço da poltrona, figurando como um trono pela representatividade exercida por ela.

A luz natural de cerca de nove horas da manhã ilumina seu lado direito deixando o esquerdo na penumbra. Em pé, formando simetria e também em sinal de respeito, duas filhas sagradas: a da esquerda, Clarice de Oxum - conhecida como Mãezinha, e a da direita, Mãe Ditinha - atual YaKekerê (Mãe Pequena)<sup>6</sup> - figuram ao lado de Mãe Senhora,

<sup>6</sup> Dados informados pela arquivista e contadora de histórias da FPV Dona Cici, Nancy Souza. SOUZA, Nancy. Nancy Souza: depoimento [jun.2017], Salvador, 2017.

e vestem-se de forma tradicional, com saias longas e camisas de Crioula bordadas, panos da costa, turbantes, além de adornos como joias decorativas e amuletos. Percebe-se, em ambas, uma certa timidez, exaustão ou um provável estranhamento na atuação da cena.

Na sequência de imagens do acervo da FPV veem-se diferentes tomadas nas quais Mãe Senhora aparece inalterada em sua postura, o que condiz com o discurso indireto livre utilizado pelo fotógrafo-narrador; já as posições das moças são modificadas, sendo em algumas sequências excluídas da cena, deixando em total destaque a figura da Yalorixá, foto publicada na página 136 do livro *Retratos da Bahia* (2002). Apenas em uma foto do acervo da FPV o registro foi em plano médio sem a presença da Mãe de Santo, em que as jovens sentadas na poltrona demonstram descontração e riem uma para a outra. Questiona-se: quais estratégias teria Verger utilizado para esse momento, agora sem a presença soturna de Maria Bibiana? Teria ele soprado delicadezas ou brincadeiras para conquistar tal despojamento?

Durante a pesquisa iconográfica para esse estudo foram encontradas nos arquivos da Fundação Gregório de Matos (FGM) seis ampliações em papel fotográfico da imagem com as três personagens (imagem 2). Essas, além de um notório desgaste causado pelo tempo e baixa qualidade da reprodução, apresentam linhas verticais de dobraduras e há cortes feitos no ampliador, o que revela terem sido utilizadas em diferentes edições possivelmente para fins específicos da Prefeitura, inclusive alterando-se os enquadramentos e colocando as personagens isoladas em planos médios ou ainda seus rostos em primeiríssimos planos (imagem 3). Conclui-se, com isso, que as propostas da tomada original das imagens de Verger com seus ângulos, cortes, planos e enquadramentos sofreram interferências e foram alteradas para atender diferentes propósitos editoriais e discursivos das publicações.

Para atestar que Verger traçou uma busca pela narração de histórias de vida de seus personagens, destacamos o retrato de primeiro plano (imagem 4) do busto de Manoel do Nascimento Santos Silva, conhecido como Gibirilo (deformação de Gibrail, Gabriel), encontrado nos arquivos da FGM. Gibirilo era um dos remanescentes dos Malés (como eram chamados os negros sudaneses convertidos ao Islã) e, depois de uma insurreição do movimento muçulmano na cidade, cujos integrantes foram torturados, extraditados e aniquilados. Pedreiro, frequentador do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, e também devoto da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário (Sociedade Protetora dos Desvalidos), para a qual deixou seus bens como herança, mesmo tendo descendentes. Tem-se assim um registro claro da interação com os rituais religiosos hegemônicos do catolicismo como via de inserção social em uma sociedade preconceituosa e desigual. Essa tradicional instituição religiosa acolhia os escravos quando sofriam agruras dos senhores brancos, tornando-se uma referência

---

para os movimentos de consciência negra.

**Imagem 3** - Mãe Senhora

Reprodução



Foto Pierre Verger  
Fundação Pierre Verger  
Fonte: Arquivo Histórico  
Municipal de Salvador/  
FGM PMS-4379.1

**Imagem 4** - Gibirilo



Manoel Nascimento de  
Santo Silva "Gibirilo".  
Foto Pierre Verger  
Fundação Pierre Verger  
Fonte: Arquivo Histórico  
Municipal de Salvador/  
FGM PMS-8440.1

Como a personagem anterior, ele aparenta um semblante sério, austero e sofrido e não encara o fotógrafo, que o registra de maneira simples e despojada, porém com maior aproximação e com uso de flash. É nesse tipo de imagem que Verger mais se especializou e agiu com o intuito de captar a essência e a personalidade escondida do retratado. Também foi a partir dessa sua marca que passou a enxergar os habitantes, em especial o trabalhador negro, como sinônimo da essência baiana e elemento fundante da construção do retrato de Salvador, ou seja, a cidade passa a ser vista como um indivíduo personalizado, com o narrador conduzindo uma narrativa de pensamento em que propõe o diálogo entre o personagem e o espectador.

Notam-se ao fundo, nas paredes da sala, objetos desfocados, o que evoca ser o ambiente de trabalho um dos raros espaços no qual esses indivíduos se percebem como parte integrante de uma coletividade, ou seja, transfigura-se uma perspectiva coletiva-construtiva, em que o trabalho é visto como um instrumento valorativo de construção da subjetividade. De barba branca, trajando elementos do dominante como paletó de linho branco e gravata preta, o personagem é um sujeito de muitos olhares e poucas

palavras, o que deixa transparecer um certo distanciamento e que estaria ele preso a algum pensamento. É possível que nele esteja a confirmação simbólica das tradições culturais negras, em que se prega a noção de respeito e proteção em uma provável rerepresentação da figura amadiana de Pai Jubiabá.

As vidas desses personagens aqui retratados se entrecruzam, sendo configurados como partícipes importantes de uma grande narrativa de Salvador, que Verger buscou costurar visualmente, mas que, infelizmente, parece atualmente se perder por conta de uma hipervalorização da sua estética etnográfica do que propriamente da construção narrativa que o fotógrafo empreendeu sobre o percurso dos personagens. Em outro registro da sequência desse senhor, mas que não contém descritores de nome, data ou lugar, dos arquivos digitais da FPV, observa-se que ele aparenta esboçar um leve sorriso, o que torna possível reconhecer que o processo de captura dessa imagem, como as anteriores, não se deu em busca do instante decisivo, espontâneo ou de um aspecto intuitivo. Portanto, podemos afirmar que o resultado dessas fotografias é oriundo de um longo processo de reflexão, encenação ou direção da imagem, o que envolvia diálogo e consentimento dos indivíduos registrados, contrariando a versão de Verger ao pontuar que suas imagens eram fruto da captura do instante único no ato da concepção.

Como um sutil participante do acontecimento, o fotógrafo francês reconheceu a supremacia do ser humano retratado dentro do seu universo, na sua vida cotidiana, cheia de emoções e de construção de identidades, retratando a pessoa com nome e história, enquanto um sujeito, um ser com uma personalidade própria e não um mero objeto quase invisível na frente da lente de um observador distanciado atrás da câmera. Nisso, foi descobrindo a sua capacidade criadora de despertar para uma temática que, aos poucos, começou a se revelar como sendo seu principal interesse.

Na poética de Verger estão inseridos também elementos de seu próprio desenvolvimento pessoal e artístico, cuja experiência estética em contato com um mundo diverso se tornou a tônica de sua expressividade. As fotografias de Salvador, marcadas por suas raízes negras, são de uma sensualidade e poesia sem limites, testemunhas de sua compreensão subjetiva do verdadeiro ato de contação de histórias. O fotógrafo-narrador, que havia em Pierre Fatumbi Verger, além de dar voz àquela população marginalizada, ajudou Salvador e a Bahia a se enxergarem, encontrarem-se na imagem que lhes daria a marca identitária, e fez com que outros artistas valorizassem os fenômenos urbanos presentes na sociedade. Ele toma para si o discurso dos movimentos sociais já existentes e, assim, se posiciona como porta-voz visual desses grupos que passaram a ser vistos com mais encanto, beleza, atratividade e, de maneira particular, com o discurso de empoderamento.

A plasticidade do olhar de Verger foi, no entanto, sua principal característica estética, que apresenta ângulos do ponto de vista da posição da câmera Rolleiflex. Com



perspectivas para atingir o coração e a alma do espectador, o fotógrafo utiliza-se de determinados enquadramentos e perspectivas geradas a partir do ventre (estômago/ prazer natural) para cima (contra-plongée). Como consequência, executa uma ruptura do processo estético que existia anteriormente ou da forma técnica de executar as imagens advindas da altura do olho, altamente cerebral e racional.

Mais enfática ainda é a ruptura que Verger promoveu ao ajudar essa população a tornar-se consciente de seu papel enquanto ser social fundador de uma baianidade modernista e assumidamente negra; logo, suas imagens proporcionaram um empoderamento que lhes foi negado durante séculos. A prova disso é constatada em frases pronunciadas pelo próprio artista, como a registrada na entrevista para Véronique Montaigne: “Sem intervir ou perturbar o desenrolar dos acontecimentos, [...] pois eu não tinha nenhuma teoria a verificar. [...] Eu fotografava e tomava notas sem questionar” (Verger, 1992).

Verger passou a interagir com o seu tema, apresentando facetas inéditas com inesperadas denúncias, registrando os grupos minoritários e a diversidade de algumas regiões brasileiras. Sua forma de denúncia é muito meticulosa e, como narrador e um bom repórter fotográfico, teve a obrigação de enxergar mais e compartilhar essas narrativas visuais em registros como os diversos que fez das cerimônias religiosas. Tais registros representam a demonstração da força e a não resignação do movimento negro frente à arbitrariedade contra os mais de seis milhões de africanos que foram arrancados de seus berços e tornados escravos na prisão continental brasileira entre os séculos XVI e XIX, sem contar com aqueles que morreram no trajeto.

Em seus enquadramentos, Verger se posiciona diminuído e impotente frente à opressão vivenciada pelos negros no cotidiano, o apartheid brasileiro. Assim, o mito da racialidade vai caindo na imagem de uma cidade que não foi misericordiosa com os negros, cuja justiça, por ela mesma implantada, não promoveu a concórdia entre esses povos e que não permite aos pacíficos indivíduos a liberdade de pisarem nos solos sagrados das igrejas ou mesmo dos espaços urbanos. É nas imagens fotográficas dos rituais ou mesmo do cotidiano dessa população que se enxerga a não inserção dos pobres e das pacíficas e ingênuas mulheres revestidas de trajes baianos, que só desejam, de um jeito muito peculiar e altruísta, graças e bênçãos para todos, independentemente de cor, etnia ou religião. Com isso, o fotógrafo interferindo no efeito de real tornou-se partícipe da mudança de concepção ideológica e do uso da fotografia.

### **3. MÃOS NEGRAS SOBRE RETRATO**

Mesmo Verger não tendo aderido oficialmente a qualquer movimento, há uma marca surrealista relacionada com o grupo dissidente ligado a Jacques Prévert em sua obra. O enquadramento e o contorno angular com um jogo de vazios e volumes em

muitas de suas imagens das ruas de Salvador identificam-se com a luz de inspiração surrealista presente nas primeiras imagens executadas por membros do movimento nas ruas de Paris. Segundo essa teoria a percepção se baseia na imaginação e no mundo onírico (em contraposição às teorizações que davam ênfase à realidade) e na marca da presença do homem.

**Imagem 5** - Mãos negras sobre retrato



**Fonte:** Fundação Pierre Verger -  
Foto protegida por Lei<sup>7</sup>

Outra forma de aproximação dele com as aspirações do Surrealismo, segundo Washington Drummond (2009, p. 8) foi através dos textos de Walter Benjamin. Ele fundamenta a tese da seguinte maneira: “esta passagem de Benjamin pela Paris dos romances de Breton e Aragon foi irreversível no seu trajeto intelectual. Ele colocou as obsessões dos anos vinte em formulações conceituais, complexas e de uma inteligência refinada”. Tais princípios podem ser evidenciados na foto das Mãos sobre retrato (imagem 5), em que Verger expõe de forma poética a mensagem referencial sobre a técnica e a linguagem fotográficas. Como em uma casa de espelhos em que o reflexo se torna a tônica da imagem, duas mãos negras de uma jovem mulher e sem corpo seguram uma foto antiga de uma família negra na qual aparecem supostamente o pai de pé, a mãe sentada e a filha ao seu lado. Eles estão pouco à vontade nos trajes, posturas e elementos característicos do dominante, mas que lhes dão uma conotação de ascensão econômica e social em um ambiente rural, com coqueiros e bananeiras

<sup>7</sup> Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Contato: <http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>



ao fundo, o que nos remete ao enquadramento e cenário propostos na imagem de Mãe Senhora e Filhas de Santo.

As mãos em recorte - essas partes mágicas, como dizia Guimarães Rosa- permitem ao homem juntar-se com as coisas e os seres expostos em um ato de aproximação com o mundo. O fotógrafo passa uma relação de proprietário sobre aquele objeto e, mais do que isso, cita a mão como marca da autonomia de ação do ser humano por fazer com ela o que quiser, o que a torna a manifestação da sua individualidade, principalmente por conter em suas digitais a raiz identitária de indivíduos únicos. Além disso, versa sobre o pertencimento a uma família e o restabelecimento da pessoa sem rosto e sem corpo do vínculo de parentesco deste com os membros da foto, o que resulta em uma reminiscência ou recordação de uma experiência passada, ou de um vínculo memoriográfico e de recomposição de si mesmo, negado aos povos escravizados de África. É possível imaginar a jovem relatando ao fotógrafo as suas narrativas evocadas pelo encontro com sua ancestralidade a partir da foto de família e, dessa forma, vê-se comprovada a função da própria fotografia associada ao futuro e não apenas ao passado, pois seu objetivo inicial foi atingido, ou seja, a fotografia, no ato da tomada, pretendia atingir o espectador que a contemplasse no futuro. Ao permitir a conexão entre os diversos tempos, a câmera se torna uma verdadeira máquina do tempo.

O indivíduo, ao passar a mão na imagem, deixa transparecer um carinho, um zelo, não apenas com o objeto, mas com as pessoas captadas no registro, como se pudesse tocar em suas faces e reviver o não vivido através da possibilidade de sonhar e de acreditar no que vê e naquilo que não enxerga. Aqui, o recorte das mãos evoca o ausente, aquele ser que, de fato, é o personagem principal, mas apenas conotado na imagem. O fotógrafo-narrador ao tomar a perspectiva do ponto de vista do personagem, como testemunha do evento, posiciona a máquina como se fosse os próprios olhos do personagem que olha o retrato, adotando um discurso direto em que se dilui na personagem e, por isso, levanta-se o questionamento: seriam as mãos da menina representada na foto já adulta ou, metaforicamente, seriam as do próprio Verger, em um verdadeiro ato de encontro consigo, em busca da sua família esfacelada e das origens abandonadas na Europa?

A foto, tomada com luz perpendicular natural e em alto contraste, tendo como fundo um piso cimentado texturizado, destaca o objeto enquanto documento de memória já envelhecido. Caso não vire pó, apenas a foto perecerá para permitir o sentido da eterna existência quando for tocada outra vez. Mesmo sendo esse um simples pedaço de papel, fará evocar mais uma vez os nomes dos mortos, revivificando-se noutras memórias. No entanto, como as mãos também se ligam ao futuro, pode-se fazer uma menção mais otimista e se pensar na perspectiva de que construíram e participaram da transformação produtiva de um futuro viável e sustentável para os indivíduos na cidade.

Por se sentir insatisfeito com o modo de vida que tem, ou por inconformar-se com o mundo real que lhe foi oferecido, ou ainda pelo anseio de uma felicidade ainda não experimentada, o homem passa a imaginar a criação de uma outra realidade tomando por base seus desejos e anseios, em que a foto incorpora sentimentos e concretiza tais desejos.

#### **4. PARA UM ESBOÇO DE ELUCIDAÇÃO**

A Arte no século XXI caminha para uma complexidade de fusões das mais variadas em que as imagens não são meramente óticas, mas também táteis, olfativas e acústicas, que, à serviço de uma inteligência estratégica, possuem o poder de complementar e requalificar o mundo. Portanto, novos sentidos perceptivos e interpretativos são necessários para se desenvolver registros sob uma perspectiva autoral e de aspiração a uma estética atualizada e transformadora, em que as sociedades sejam apresentadas por um prisma de diferentes cores e realidades.

Enfatizando-se a participação e a voz do fotógrafo-narrador, nesse artigo foi constatada a presença do pensamento e da vida que há nas imagens, o que torna a fotografia como fragmento de memória ou de pedaços de experiências vividas individualmente. A partir da análise de fotografias de Pierre Verger, constatou-se que a imagem contemporânea de Salvador sofreu influência direta não apenas de seus autores, como também dos propósitos de grupos e agentes de movimentos políticos, sociais, culturais e intelectuais. Vale destacar o recorte editorial das publicações e as escolhas direcionadas que conduziram a uma seleção estética das imagens da cidade e de sua população, que ao irradiar uma encenação de corpos e espírito festivo, reforçaram um olhar etnográfico com ênfase no diferencial dos afrodescendentes e sua resistência em manter fortes relações com suas raízes africanas, tornando a identidade soteropolitana singular.

Com isso, a fotografia auxilia no processo de reconhecimento do indivíduo sobre si mesmo e no pertencimento a um determinado tempo e espaço, bem como na desconstrução das narrativas de poder. Decerto, possa também romper com o aprisionamento de uma cultura colonialista e segregacionista fundada no messianismo. Demanda-se, para isso, que o fotógrafo seja consciente do papel de sua obra para o despertar a uma nova forma de ver, de enquadrar e de executar uma mudança de ângulos e de pontos de vista. Soma-se a isso, uma necessidade de adotar um olhar crítico, não só estético, filosófico ou político, mas também social e, ao mesmo tempo, que se permita, como vislumbrou o poeta mato-grossense Manoel de Barros em seus Ensaios fotográficos, transver o mundo e aproximar-se da crença perceptiva do olhar e, como poeta, possa “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (Barros, 2000).

Em uma nítida relação poética da fotografia, tal como afirmou Walter Benjamin (1994, p.94), que mesmo “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico”, o fotógrafo deve procurar um novo modo de reapresentar a realidade e de ver o mundo, de percebê-lo e despojar-se para revelar antecipadamente virtualidades até então desconhecidas e que, enfim, tome a liberdade de fotografar o silêncio, a ventania, o perfume, o alerta da luz, as energias cósmicas, as palavras das pedras.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Jubiabá. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

COSTA, Claudia Albuquerque de Lima Queiroz. A mente, o olho e a voz da luz - o pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) - Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 2018. DOI: <http://hdl.handle.net/10400.1/10813>

DRUMMOND, Washington. Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946-1952) - uma cidade surrealista nos trópicos. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

Fontcuberta, Joan. A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Acervo Foto. Fototeca. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/455-salvador.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

Genette, Gérard. Discurso da narrativa. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia, ou Grécia e pessimismo. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2011.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. “A Bahia no fundamental”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Revista Brasileira de Ciências

Sociais, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.

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

TRACHTENBERG, Alan (org.). Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. Entretien avec por Véronique Mortaigne. Entretien réalisé le 15 septembre 1992, à l’occasion d’un article paru dans Le Monde. [Entrevista concedida a] Véronique Mortaigne. Fundação Pierre Verger, Salvador, BA, 15 sep. 2015. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/entrevistas-de-verger/entrevista-por-veronique-mortaigne.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

VERGER, Pierre. Retratos da Bahia. Salvador: Fundação Pierre Verger: Corrupio Edições e Promoções Culturais, 2002.

# Alguma Fotografia Do Sertão. Entre A Memória e a Lembrança

## *Some Photographs of the Backlands. Between Memory and Remembrance*

José Afonso da Silva Junior<sup>1</sup>

### RESUMO

O texto objetiva acessar a experiência do vivido a partir das fotografias vernaculares e acionamento da poese (fabricação) da lembrança e da memória. Estas, são entendidas no correr do trabalho como semelhantes, mas com particularidades no acesso das vivências sejam individualizadas; quando lembrança/anamnesis trata de quem fala; ou compartilhadas, quando a memória/mneme trata do que se fala. O texto nasce pesquisa ‘Sertão de Lembranças’ feita no Sertão do Pajeú, Pernambuco entre 2021 e 2023. Os conceitos de memória e lembrança são trabalhados a partir de Benjamin, Sarlo, Bergson, Halbwachs, Kossoy e Le Goff, e são metodologicamente usados de modo confrontativo, para estabelecer relações com as observações de campo. Tem como resultado propor a interpretação dessa poese na tradição da poesia que há no território da pesquisa em modo de declamações, improvisos ou escrita.

**Palavras-chave:** Fotografia; Sertão; Poesia; Memória; Lembrança.

### ABSTRACT

The text aims to access the lived experience through vernacular photographs and the activation of poesis (manufacture) of remembrance and memory. These are understood throughout the text as similar, but with particularities in accessing experiences; whether individualized, when remembrance/anamnesis deals with who speaks; or shared, when memory/mneme deals with what is spoken. The text emerges from the research ‘Sertão de Lembranças’ conducted in the Sertão do Pajeú, Pernambuco between 2021 and 2023. The concepts of memory and remembrance are approached through Benjamin, Sarlo, Bergson, Halbwachs, Kossoy, and Le Goff, and are methodologically used confrontationally to establish relationships with field observations. Its result is to propose the interpretation of this poesis in the tradition of poetry

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

*present in the research territory through recitations, improvisations, or writed.*

**Keywords:** *Photography; Hinterland; Poetry; Memory; Remembrance.*

## 1. APRESENTAÇÃO

Garry Winogrand, fotógrafo e frasista norte americano respondeu certa vez ao ser perguntado por que fotografava: “Eu fotografo para ver como as coisas ficam quando são fotografadas”. Ora, em tom de brincadeira ou de maneira, mas séria, Winogrand coloca o leque de desdobramentos que uma fotografia assume ao existir. O fotógrafo está situado entre as coisas mesmas e suas imagens. Deslocando a fotografia para o centro da equação, o que atua sobre outras pessoas quando elas olham as imagens? Ou melhor explicando, que parcelas de subjetividade se interpõem, ao seu turno, quando essas fotografias são olhadas por anos, décadas, recuperando e revisando sentidos? E quais, mais especificamente, no objetivo deste texto, acionam as noções de memória e lembrança?

As abordagens situadas na encruzilhada entre fotografia e memória já são um tema antigo, clássico no estado da arte da pesquisa em fotografia. Nas mais diferentes estratégias sobre as imagens, temos a necessidade de registro, organização e guarda de documentos e imagens. Estes, ao seu turno, só parecem estáticos, mas de modo regular são rejuntados, agrupados, selecionados em novos pertencimentos e usos que constroem parcelas da identidade. Seja nos âmbitos institucionais, ou nos mais caseiros, vernaculares e ligados à nossa vivência e subjetividade (correspondências, recortes, livros, fotografias, poesias), são elementos repousados que possuem sentido para nós, ou esperam. Aquilo que espera fica de certo modo assombrado, em vigilância ou tocaia, aguardando um momento de ser recuperado, revisado e ser capaz de acionar novos sentidos. Enquanto não olhamos para elas, as fotografias continuam, sim, fabricando e elaborando sentidos sobre a coisa mesma, as pessoas, o mundo.

Esse acionamento alimenta a noção de memória quando se debate um certo conjunto de fotografias em acervos, arquivos, inventários ou mesmo nos álbuns de família e caixas de papelão. Alimenta também quando pensamos fotografias na parede, expostas permanentemente, aos residentes e aos visitantes, convidados, emprestando ao ambiente doméstico as camadas sucessivas de pertencimentos dos que ali moravam; organizando permanentemente histórias e mitologias familiares, a ancestralidade, o percurso das pessoas e do próprio lugar.

Ao olharmos para fotografias, não temos apenas acesso às suas condições morfológicas, composicionais e às condições de sua operacionalização. A fotografia assume evidentemente um certo volume, um feixe ampliado de sentidos sobre ela mesma que pode e deve ser ordenado pelos mais diferentes escopos metodológicos

e teóricos. Mas, para além das bordas que as delimitam e as fazem circular, “mesmo quando não mostra ou explicita algo, a fotografia ainda é capaz de falar sobre o que não se vê” (Afonso Júnior, 2021, p. 172).

As alusões ao extraquadro (Machado, 1994, p. 76), remetem a compreensão de que quaisquer que sejam os referentes que motivam a fotografia ela é sempre “um retângulo que recorta o visível”. O enquadramento, mesmo em um ato ingênuo e simples, assume “um ato de colonização implícito” (Machado, 1994, p. 77) sobre o material registrado.

O termo extraquadro tem diferentes significados. Nós o empregamos em relação ao que não está representado na imagem fotográfica, mas que a ela se liga de alguma maneira, direta ou indiretamente, de forma física ou imaterial, seja no contexto da realidade concreta, seja no imaginário do autor, ou no nível das ideias e mentalidades das sociedades, numa determinada época. Fatos e informações históricas, políticas, sociais, culturais, além das específicas ao próprio objeto da representação, povoam o extraquadro, tudo aquilo que não podemos ver. São os saberes que tem definitiva importância para a compreensão da cena, que podemos ver (Kossoy, 2020, p. 47).

O que está fora do quadro, portanto, pertence também à fotografia. Seja por um descolamento interpretativo, ou por uma escuta que a fotografia aciona pelos repertórios ou vivências de quem a vê. O que se abre como perspectiva é que no acionamento do isso foi barthesiano, tanto se contempla a possibilidade de uma ligação ao âmbito *dividualizado*, ou seja, a partilha de sentidos coletiva; como ao do *individualizado*, que habita a relação da fotografia, como um fio, à pertença que a liga pessoas e recortes específicos. Como lidar, portanto, com algo que não pode ser percebido apenas pelos sentidos?

## 2. ENTRE MEMÓRIA E LEMBRANÇA

Focando mais especificamente na compreensão da memória, justaposta com a imagem fotográfica, propomos a trabalhar uma diferenciação: memória e lembrança, são fenômenos ligeiramente diferentes. A memória compõe e se comunica com a lembrança, mas o contrário, nem sempre é verdadeiro.

Prosseguindo a provocação, a memória é como um depósito de acontecimentos latentes, com mais lacunas do que preenchimentos. Nessas fissuras de preenchimento, por vezes habita a lembrança, nutrida pelo impreciso, pelas obliterações, descontinuidades, por um tempo frouxo, desatado da cronologia, pelos imaginários de quem sobre ela, fala. A fotografia vernacular, pendurada nas paredes das casas, *corpus* desta pesquisa, vem, desde sua criação e popularização no século XIX, plasmando seu



papel nesse roteiro. É na moldura que se concentra essa tensão: selecionando tanto o tempo, como a elaboração do espaço aparente do enquadramento. Com isso, a moldura também encerra o dentro e o fora, do visor que inclui/ exclui, e também a dualidade entre presença e ausência, a lembrança e a deslembração, estando sempre aberta a novos sentidos e narrativas e para além do “ver como as coisas ficam ao serem fotografadas”.

Se a memória deixa escoar entre os dedos o fluxo de lembranças, isso ocorre dentro um amplo contrato social e histórico de como a mesma é elaborada, reconhecida, praticada e ajustada. Sobretudo nos projetos das sociedades modernas. Na origem grega da palavra, essa dualidade pode ser percebida na coexistência da *mneme* (memória) e *anamnesis* (recordação). Prosseguindo, a própria etimologia da palavra em vários idiomas, reforça esse aspecto. No idioma inglês, *remember*: (lembrar); no espanhol, *recuerdo*: (trazer à mente, no sentido de esclarecer, tornar lúcido); no francês e italiano, *souvenir* (trazer de volta). Isso indica um certo significado comum onde a lembrança é essencialmente recuperação, revisão, reunião da experiência direta entre o indivíduo e sua existência.

A contrapelo, segundo uma perspectiva da história, Jacques Le Goff (2003, p. 419) entende que a memória “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passado”. Prosseguindo, o autor aponta que a memória coletiva é constituinte das sociedades desenvolvidas, das classes dominantes e das dominadas, justamente por domar as rédeas do poder de narrar a vida, é uma questão de sobrevivência. “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (Le Goff, 2003, p. 469).

No seu projeto de forjar identidades e identificações, a memória é, metaforicamente, como uma ilha de edição. Primeiro seleciona, o dentro e o fora. Depois, articula o que está dentro. Por fim, o projeta. O que se constitui, para usar termos foucaultianos, em uma intencionalidade. A memória é, nesse sentido, uma herança que se descola da vida e da experiência direta das pessoas, precisamente pelas escolhas e variações a que estão sujeitos os fatos e interpretações no momento da sua articulação-edição. Nesse processo de estruturação para o coletivo é que se lançam bases mais ou menos regulares sobre o que deve ser preservado na marcha do tempo. A memória tem esse quê, como uma ponte, armado entre o passado, transitando no presente, mas com seu objetivo voltado para organizar o futuro.

É impossível não aproximar essa perspectiva da memória do clichê que “a história é a versão dos vencedores”. No seu caráter social, generalizante e institucionalizado, a memória é tecido da cultura, é dinâmica, ajustável. Nesse sentido, a intencionalidade

de elaboração da memória se reveste de delimitações, enquadramentos, coerências, continuidades, ligações. Perceber esse conjunto de ordenamentos sobre a memória, a contamina em boa medida com uma compreensão mais ortodoxa da história, como resultante de um processo político. Em comum, a consolidação de uma certa memória social depõe que a mesma, elaborando acontecimentos, é também arena de disputa.

Em um certo sentido, a memória se constitui em um projeto na direta medida em que organiza o passado de modo a que o mesmo seja compreensível no presente de modo a sistematizar as expectativas não realizadas. A memória, e sua dança com a história se caracteriza também por ser um projeto.

É justamente essa justaposição que Walter Benjamin critica nas suas teses sobre a filosofia da história. Em breves termos e simplificando, diante dos limites de espaço deste texto, Benjamin inverte o eixo, propondo que a compreensão sobre o futuro seja um compromisso do presente com o passado, submetendo a ideia de projeto da história à lembrança. É radical. Demanda uma responsabilidade para as gerações que realizarão o presente deste futuro, pois diante do que acontece no agora, há um condicionamento do que virá a acontecer, do mesmo modo que deveríamos solidariamente reverberar as gerações anteriores à nossa.

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos ecos das vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1987, p. 223).

O que caracteriza esse projeto de memória? Uma certa recusa aos elementos descontínuos da tradição? A recusa das parcelas das experiências vividas individualmente? As lacunas do esquecimento em prol de uma história mumificada a partir dela mesma? – Um pouco de tudo isso.

Nesse sentido, a expectativa não realizada que ocupa a categoria da memória coabita, ou disputa, com a experiência o lugar de permanência. Experiência e expectativa são modos de se relacionar com o tempo, ou ao menos, na revisão do acontecido. A lembrança, destarte, tem seus alicerces mais desvinculados na recuperação de eventos, da concepção de um porvir. Ele organiza uma vivência possível.

Obviamente, não se pode colar a ideia de experiência alocada na noção de lembrança com qualquer pretensão de veracidade, ao menos de fidelidade ao acontecido. Do modo oposto, lembrar não é também atrelado ao falso, a má-verdade. É narrar o que se sabe, impregnado de fabulação. Nisso, lembrar é algo menos preocupado com uma lógica unificadora, presente em textos escritos, estes, mais próximos da ideia de um logos, de uma organização sistematizada.

Lembrar assume uma feição mais próxima do mythos. Pois enquanto a palavra escrita consolida, unifica, conceitua, reduz a incerteza ao se reproduzir; o mito oralizado, varia, desmembra, subjetiva ao se espalhar.

O logos que se reproduz e se torna único, enquanto o mythos que se preserva sem se reproduzir tecnicamente como o logos, multiplica, a sua própria forma matriz, sem o mesmo grau de pecado e descoberta do “crime”. Em um, o múltiplo é fiel ao uno. No outro, o uno se multiplica, diversificando-se (Brandão, 1998, p. 37).

O homem é, nesse sentido, um “sujeito de memória” a se situar no tempo. Voltando ao sertão, chão dessas reflexões, mas por via de Guimarães Rosa, temos em Riobaldo, narrador do Grande Sertão: Veredas, uma passagem que joga com a dúvida sobre se o que falado é falso:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (Guimarães Rosa, 1994, p. 253).

“Fazer balancê” não assume o tempo como algo linear. O exato de um momento, pode deixar de ser, ou “teria sido” diferente. Pois a lembrança entrecruza “tantos tempos” e “tantas coisas”. Nessa passagem o relevo da lembrança são modos de sentir o tempo, de assujeitá-lo na experiência, pois passado estático não há.

Tentar delimitar uma noção de lembrança traz no seu bojo algumas ciladas. Daí, a medida mais responsável talvez seja justamente entendê-la não sob um jugo pesado de interpretação que a atrele como indistinta da memória. A responsabilidade teórica aqui envolve uma hermenêutica que entenda a lembrança não como verdade, nem mentira. Nem narrativa, nem documento ou explicação. É revelação. É emergir de volta e à tona uma comoção para o tempo presente. Como Brandão (1998, p. 56), aponta:

Na diferença não pequena entre Henry Bergson (1990) e Maurice Halbwachs (1990), o primeiro puxa a questão das lembranças para dentro, para a relação entre eu-e-meu-corpo, mediatizada pela relação meu-corpo-e-meu-mundo, considerando a memória de qualquer maneira, uma legítima atividade do espírito. Halbwachs puxa a memória para fora: a questão da lembrança se estabelece na relação eu-e-meu-mundo (social).

De certo modo, o jogo de empurra onde reside a percepção do lugar da lembrança envolve o corpo e a consciência da relação com o tempo e mundo. A lembrança, como *anamnesis* fala de quem recorda; a memória, como *mneme*, fala do que se recorda.

### 3. ALGUMA FOTOGRAFIA DO SERTÃO

Retornando mais especificamente para a relação entre fotografia e lembrança, nas múltiplas incursões desta pesquisa<sup>2</sup> ao sertão do Pajeú, Pernambuco, fotografando imagens na parede e entrevistando pessoas enquanto elas reviram e pinçam imagens de álbuns e caixas de sapato, percebemos que as fotografias se revestem de um aspecto múltiplo: às vezes, herança; noutras, arquivo, narração. Mas sempre misturado, atravessado e sobreposto.

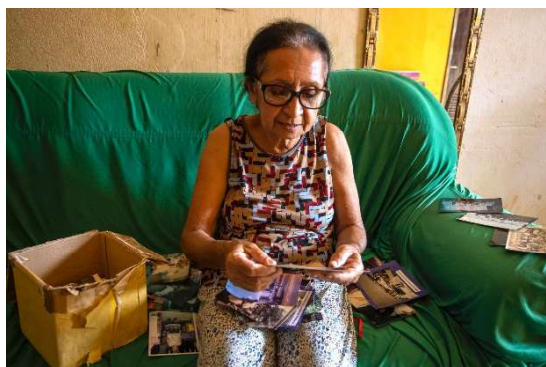
De qualquer forma, é um diálogo com seus antepassados, onde lembrar é uma participação ativa, mesmo que reconstruída de modo ambíguo: pelos fragmentos dos eventos das imagens, como na inacessibilidade das suas lacunas. Segundo Kossoy (2020, p. 46) essa reconstituição é “um processo de criação de realidades”. Destarte, o ato do indivíduo apreciar suas imagens colecionadas e expostas espalha no contexto local do território sertanejo as mesmas dinâmicas que podem ser encontradas em qualquer lugar do mundo. Forjando o que Kossoy (2020, p. 134) denomina de “civilização da imagem”.

Derivando desse cenário geral, temos, no caso, uma relação única, profundamente abrigada na individualidade do ato de visitar as fotografias. É algo semelhante à leitura de um livro que, ao ser lido, cria um local de encontro entre o autor e o leitor, em um tempo suspenso. O acionamento da relação da lembrança entre sujeito, fotografia e as revelações replica um pouco dessa dinâmica. Existe no presente da narração, mas é feito de pequenos golpes simultâneos de precisão e imprecisão, de tempos descontínuos, de um passado não ordenado na cronologia, e sim tocado pela experiência.

Isso é particularmente sensível quando, por exemplo, na visita a residência da Sra. Maria de Lourdes da Graça Pereira (também conhecida como: Maria dos Correios), localizada no distrito de Brejinho, município de Tabira, testemunhamos o mergulho em reminiscências à medida que fotos iam brotando sucessivamente de uma caixa de papelão com dezenas de fotografias.

2 Este texto compõe um conjunto de trabalhos que remetem à pesquisa “Sertão de Lembranças” desenvolvida entre 2021 e 2023 na região administrativa do sertão do Pajeú, Estado de Pernambuco. A pesquisa foi aprovada e contou com recursos do Fundo Estadual de Cultura – FUNCULTURA. Desta pesquisa já foram apresentados os trabalhos: Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso, em coautoria com Hesdras Sérvulo Souto de Siqueira Campos Farias, disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fo/.pdf>; e Cinco modelos de curadoria da fotografia vernacular no Sertão do Pajeú. Disponível em: [https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link\\_aceite/nacional/11/0803202319113664cc26183cd86.pdf](https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0803202319113664cc26183cd86.pdf)

**Figuras 1 e 2** - Sra. Maria de Lourdes da Graça Pereira, revisitando seu acervo de fotografias. Na foto da direita: “essa do lado direito da foto, sou eu, com minha irmã”. Brejinho, Distrito de Tabira, sertão do Pajeú, Pernambuco. Abril de 2022.



**Fonte:** Fotos de José Afonso Júnior.

Isso, de certo modo, se afasta do projeto de fotografias como uma representação midiaticizada, massiva e coletiva da memória. O desdobramento, é que nessa dinâmica isolada, por vezes solitária, ou partilhada com entes mais próximos, a lembrança resgatada, em boa medida, escapa da disputa da memória como valor de colonização do passado com objetivos de moldar intencionalidades do presente e do futuro. Ela está fora do projeto político das imagens. Ou, melhor dizendo, ela elabora outra natureza de projeto, outra “segunda realidade”, se insere na política dos afetos.

Mas, ao passo em que vivemos na civilização da imagem, onde mais há tempo para fazer fotografias do que para vê-las, esses depositórios domésticos, essa guarda íntima de imagens de certo modo opera outra escapatória: a de colocar um determinado conjunto de fotografias fora da torrente excessiva que flui através das redes digitais. São indeletáveis. Elas estabelecem elos e valores-pertença. Ou seja, dentro da massificação contemporânea das imagens digitais, indiferenciadas e esquecíveis, onde arquivos se perdem, onde a fotografia está sujeita a uma série de instabilidades no que tocam à sua conservação; as micro histórias das fotografias impressas, amareladas e esmaecidas, são capazes de “protagonizar negociações, transgressões e variantes” (Sarlo, 2007, p. 16).

É exatamente o que podemos perceber, nas figuras a seguir, na ocasião do depoimento da Sra. Djanira Chaleca, fotógrafa aposentada na cidade de Tuparetama. Pela própria natureza da sua atividade durante décadas, é capaz de restaurar aspectos particulares da vida e do cotidiano. Assim, “se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a dimensão subjetiva” (Sarlo, 2007, p. 18).

**Figuras 3 e 4** - Sra. Djanira Chaleca, fotógrafa aposentada, em depoimento para a pesquisa. Trabalhando com o falecido marido, Sr. Antônio Chaleca, foi fotógrafa por décadas da cidade. Tuparetama, sertão do Pajeú, Pernambuco. Abril de 2022.



**Fonte:** Fotos de José Afonso Júnior.

Prosseguindo, uma dessas estratégias onde a experiência é revista e negociada, reside nas imagens como forma das pessoas estabelecerem âncoras sobre seus relatos de vida.

Assim, trata-se de compreender porque, quando de desastres naturais, muitas vezes a primeira atitude das pessoas ao voltarem para o cenário recente das tragédias é tentar achar em meio a escombros, as fotografias de família. Na verdade, buscam parcelas dos percursos e mitologias pessoais construídos ao longo da vida. Buscam a si mesmos (Afonso Júnior, 2021, p. 142).

Destarte, a existência e convívio com fotografias, sejam impressas ou na sua expansão para o digital, informam tanto a conformação da memória coletiva, como da lembrança individual ou compartilhada. Compreender a relação entre fotografia e lembrança, implica em entendermos como a presença de imagens (re)configura nossas gravações e arquivamentos da vida.

#### **4. ENTRE LEMBRANÇA, FOTOGRAFIAS E POESIA**

Letra e imagem, texto e fotografia, tem uma relação longa e persistente, que remontam provavelmente ao primeiro momento em que se buscou a complementariedade de uma dessas linguagens no esforço de compreender o sentido elaborado pela outra. Evidentemente, a compreensão do que seja esse sentido, não se delimita apenas na justaposição de linguagens, mas da emergência de imprevistos, de transbordamentos



subjetivos existentes nas fissuras desses processos e suas gramáticas, por assim dizer, nativas. Esses transbordamentos, como exaustivamente colocados aqui, tocam a poese, a fabricação de memórias, e como nos é mais caro, as lembranças.

Este texto é uma continuação / desdobramento de outro, de caráter mais introdutório ao território e circunstâncias da pesquisa. Já apresentado e publicado anteriormente<sup>3</sup>, o trabalho da pesquisa em andamento visa explorar a noção de lembrança do sertanejo elaborada entre fotografias familiares nas paredes das casas e em acervos privados; e a tradição poética, através da interação entre este pesquisador e fotógrafo, e poetisas do local. Prosseguindo, essa opção se orienta pela metodologia da arte interacional, tendo, portanto, o lugar de enraizamento da poesia declamada/ improvisada no Pajeú, como elemento protagonista e traço cultural marcante da região.

A motivação por esse caminho é orientada em três pontos: primeiro, por estabelecer um resgate da experiência de rememoração da lembrança da pessoa ao ser estimulada a falar sobre pessoas e vivências a partir das fotografias. Segundo; esse conteúdo é gravado em áudio no momento da fala como forma de preservar o relato do reencontro entre pessoas e fotografias de modo a alimentar a pesquisa. Terceiro, por depois de transcrito ser oferecido a poetisas para que interpretem a tradição poética do local sua própria construção da lembrança a partir dos indícios visuais.

É, portanto, uma perspectiva que aborda a criação que emerge necessariamente da interação entre pessoas, território e conteúdos interligados por relações estéticas, temas que sobrepõem as intersubjetividades presentes nas linguagens da fotografia e da poesia. É de certo modo, em outras palavras, uma oficina de produção de sentidos entre fotos, letra e experiência do vivido.

Desde que a pesquisa se iniciou, alguns rumos mudaram nos procedimentos. Primeiramente, trabalhar preferencialmente com poetisas suscita uma relação de aproximação e pertencimento, no âmbito do feminino, entre poetizar e o ato de organizar fotos em paredes e álbuns. Exemplificando, nas vivências prévias desta pesquisa, notou-se que na grande maioria das residências visitadas e fotografadas, esse trabalho de falar com as fotografias é realizado por mulheres. Isso repete localmente a historiografia universal da fotografia vernacular, de âmbito doméstico, onde a arrumação das imagens em paredes e álbuns de família é assumida maioritariamente pelas mulheres. Assim, pedir que poetisas interpretem ao seu modo essas fotografias e as narrativas sobre elas, amplia sentidos, pois alinha-se no âmbito do feminino ancestral, o que ao seu turno, é responsável pela permanente alimentação das lembranças no âmbito familiar. Essa opção de trabalho aprofunda e enraíza o pertencimento entre as linguagens e sujeitos envolvidos.

---

3 Conferir o texto “Sertão de memórias: entre fotografias na parede e versos de improviso”. Apresentado no GP Fotografia, do XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado em modalidade virtual e organizado pela UNICAP/PE (Silva Júnior, 2021).



Prosseguindo, há uma curiosidade revelada no campo durante esta pesquisa, que reforça a diferenciação entre memória e lembrança. Durante a revisão de literatura e de fontes bibliográficas tanto nas publicações de poetas consagrados, como também dos mais recentes; ocorre uma nítida presença em livros, cordéis, coletâneas e catálogos, nos conjuntos dos versos, poesias e declamações dos termos “lembrar”, “lembrança”, “recordar”, sobre o termo memória. Foi precisamente essa percepção que estabeleceu a guinada da investigação em tratar memória e lembrança como distintos, apesar de serem comunicantes entre si<sup>4</sup>. Declama-se, escreve-se fala-se mais de lembrança na poesia do sertão do Pajeú. Essa constatação inclusive renomeou o título da pesquisa de “sertão de memórias” para “sertão de lembranças”.

Complementando os ajustes de percurso, percebe-se que o conjunto metodológico e de procedimentos assume a fotografia não como uma finalidade. É o que pode-se nomear como deslocamento epistemológico entre o *corpus* da pesquisa, as fotografias; e o objeto a percepção da lembrança repousada em um território específico. Nesse sentido, fotografar as fotografias, as pessoas e lugares coloca a câmera como um objeto tático, um dispositivo, capaz contribuir no estabelecimento de uma interação.

É um procedimento, portanto, que atrita a linguagem da fotografia. Não como documento, pois não busca o real tangível, nem como plasticidade visual, pois não busca uma expressividade. É sim, a câmera, como uma co-narradora. Não como interpretação descritiva, e sim como modo de se narrar subjetivamente o que se entende como lembrança. É uma potência criativa, pela vontade de criar mundos a partir de relações não óbvias presentes entre elementos que habitam a realidade.

Assim, a chave desta investigação está apoiada sobremaneira na dialogia inerente às fotografias em provocar interpretações. Mas no caso, procurar que as mesmas desemboquem nos terrenos da poética, da lembrança, da deslembrança, de modo livre e sem pretensão de controle sobre o ato de criação da poesia. O resultado em aberto produz uma relação possível a ser extraída para a construção de um sentido para além do que é dito e do que é visto.

Ao dispormos as fotografias impressas para as poetisas o que temos é o acionamento de um processo em aberto, que segundo Sequeira (2020, p. 27) seria a arte interacional:

[...] um processo orgânico que pressupõe uma constante interpretação de nosso papel fundador na interação com tudo o que nos cerca. Nesse sentido, o esforço de interpretar e organizar o mundo não quer dizer conhecê-lo, mas criá-lo. Somos criadores do mundo, justamente porque, sem nós e nossas interpretações, ele não existiria.

<sup>4</sup> Isso envolve a elaboração deste texto como relato das inquietações teórico metodológicas atreladas à pesquisa. Também, como desdobramento, houve a elaboração do seminário de pós-graduação a ser realizado no PPGCOM-UFPE nomeado “Poesia da memória e da lembrança na imagem”, como forma de contemplar a parte teórica constitutiva da pesquisa.

**Figura 5** - Intervenção sobre fotografias na parede da fazenda São Pedro. São José do Egito, sertão do Pajeú, Pernambuco. Abril de 2022.



**Fonte:** Foto de José Afonso Júnior.

A moldura redonda de um retrato  
Tem o peso de muitas digitais  
Tanta gente tocou, mas não sentiu  
Como eu, a textura dos meus pais  
Quando eu lembro da voz da pra sentir  
Quando eu toco na foto eu ouço mais (Veras, Mariana, 2022) <sup>5</sup>.

Portanto, o que temos no trabalho de Mariana Veras, enfermeira, poetisa natural de Tuparetama, Residente em São José do Egito, como exemplo, é um percurso onde os resultados materializados são respostas a uma autoria como partilha, como algo alinhavado entre pessoas, imagens e o território.

É nessa geometria que o surgimento dos enunciados poéticos são concebidos em fazer com, um 'entre' pessoas que alimentam uma poese, fabricação. Em certo sentido, é um agenciamento do fazer artístico que escapa de modelos canônicos de criação,

<sup>5</sup> Poetisa natural de Tuparetama. Reside em São José do Egito e trabalha como enfermeira.

por exemplo, onde a relevância do trabalho é nucleado no entorno de conceitos de autoria, obra e circuitos de autorização, como galerias, museus, mostras, etc. Nesse ponto, contemplar o território como o chão que berra, as paredes que falam, as mesas de glosas, declamações e improvisos, é essencial pois conecta a criação, a recuperação e a ocupação (no significado poético) de um espaço onde os enunciados se vinculam por pertencimento, tradição, lembrança e enquanto formas de sentir, elaborar, pensar a respeito do mundo ao redor, e recriá-lo. “Um trabalho em Arte não é apenas o que pensamos, mas também de onde pensamos. Ele é, antes de tudo, o lugar de onde irradiamos nossas questões” (Nazário; Franca, 2006, p. 190).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando Winogrand, “fotografar para ver como as coisas ficam quando são fotografadas”, agora com as imagens do sertão na mente, abre a possibilidade de se falar para o que está além das bordas. Envolve perceber que no seu contrato (o “para ver”), o ‘além das bordas’ abriga o feixe de sentidos operado na lembrança; amplia o que pode ser contado com as fotografias que nos assombram. Isso envolve entender que os processos de revelação, trazem à tona relações inalcançáveis à primeira vista para quem não carrega um pertencimento entre um conjunto de imagens e pessoas. Essa revelação, contudo, também não é estática nem tem um caráter único: pode ser renascimento, renovação, redenção, redescobertas e tantos verbos que começam com RE. Pode ser fazer de novo o vivido, pode se resgate.

Neste texto, há um esforço evidente de delinear metodologicamente os acionamentos da memória e da lembrança em perceber como a poese, a fabricação ‘do lembrar’, pode ser deflagrada com as imagens e poesias do sertão do Pajeú. Mas não se trata aqui de antepor memória e lembrança como disputa semântica dos fenômenos de revisitação de fatos e imagens. O objetivo é situar essas noções como resultantes de pertencimentos diferentes, onde a primeira fala ao coletivo, ao presente, é edição e se constitui como projeto. Ao seu turno, a lembrança fala pela experiência direta, pelas particularidades individuais, de um tempo não cronológico, mas afetivo e que se elabora como potência revisitada. É uma opção metodológica indutiva, ajustada a partir do percurso, a partir da percepção das relações locais, do ethos sertanejo e de onde podem ser traçados paralelos mais gerais e evitando pretensões colonizadoras de falar sobre o outro sem ter o pertencimento.

O fenômeno da lembrança acionado com a fotografia é endêmico. Ela alimenta, dialoga e absorve a esfera da memória. Dela, é simbiótica e interdependente. O que a difere, em um certo sentido, é o seu grau e modo de construção e poese. Ao ser endêmica, a lembrança se situa em um grupo, área e reconhecimento específicos, de contexto limitado, menos expandido. O seu modo de existência é sempre particularizado

nas articulações individualizadas que estabelecem, pela fotografia, um certo grau de coesão, sempre revisitado a cada olhar, para cada foto pendurada nas paredes ou resguardadas em álbuns ou caixas. A lembrança não habita só a fotografia: ela se situa nos fios imaginários que as conectam, que formam o novelo de revelações que está além das molduras da imagem.

Por fim, este texto procura delimitar, de modo preliminar, contornos de pertencimento com as imagens vernaculares e sua consequente interpretação poética, ligada ao território e à experiência como elementos de combustão de algo latente, à espera de centelhas. O fizemos sem deixar de perceber as sobreposições entre lembrança e memória. Mas também abrindo a perspectiva que os fenômenos possam ser observados sobre um prisma diferente, mesmo que não conflitante. É um contorno inicial, teórico e epistemológico, de modo a aprofundar a reflexão sobre a inquietação de como a noção de lembrança no sertão e no sertanejo pode ser percebida com as fotografias. Portanto, visitar as fotografias e deixar os sujeitos falarem com elas, toca no tecido constitutivo do que chamamos de identidade. Esta, atrelada ao percurso do próprio sujeito, da família, da casa, do chão e das subjetividades.

Pelo fio tênue da noção de lembrança, oxalá possamos ter o sentido de como as fotografias, com sua apresentação fragmentária de um cotidiano vivido, elaboram uma relação entre vida e imagem, entre testemunho e fotografia. Abordar como os retratos de família e sua interpretação poética, atuam na constituição estética da existência. Como aquilo que é lembrança. E deslembança.

## REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão: cenários, cenas pessoas e gestos nos sertões de Guimarães Rosa e de Manuelzão*. São Paulo: Cone Sul; Uberaba: Editora UNIUBE, 1998.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KOSSOY, Boris. *O encanto de Narciso: reflexões sobre a fotografia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia. *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. *Residência de São Jerônimo: entre o acontecimento, a memória e a narrativa*. 2020. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2020.

# **“Harta Tahta Siapa”, Deconstruction of Priyayi - Wong Cilik Binary Opposition in Photographic Works**

## **“Harta Tahta Siapa”, Desconstrução de Priyayi - Wong Cilik Oposição Binária em Obras Fotográficas**

**Eko Budhi Susanto<sup>1</sup>**

**Yasraf Amir Piliang<sup>2</sup>**

**Setiawan Sabana<sup>3</sup>**

**Intan Rizki Mutiaz<sup>4</sup>**

### **ABSTRACT**

*In the photographic archive of the Dutch East Indies there is photographs of Javanese kings. Among the photos are portraits that were actually made to depict the figure of a king. The photo production was staged in such a way as to present the image of the king. “Harta Tahta Siapa” is a photographic work that deconstructs the visual codes of the king in photographs as a form of expression of the postmodern society towards the priyayi - wong cilik binary opposition. This work does not want to side with one of these social classes, but instead tries to dissolve it. The stages of work began with analyzing photos of Javanese kings and sorting out the visual code in them. The visual codes in the photo are then transformed into the social life of the lower classes using visual metaphors.*

**Keywords:** *Binary Opposition; Deconstruction; Dutch Indies Photography Archives; King of Java.*

<sup>1</sup> Doutorando FSRD, Bandung Institute of Technology

<sup>2</sup> Doutor pela Faculdade de Belas Artes e Design no Institut Teknologi Bandung (ITB).

<sup>3</sup> Doutor em Arte Visual e Design in the Bandung Institute of Technology (ITB).

<sup>4</sup> Doutor na Padjadjaran University.

## RESUMO

No arquivo fotográfico das Índias Orientais Holandesas há fotografias de reis javaneses. Entre as fotos estão retratos que, na verdade, foram feitos para retratar a figura de um rei. A produção fotográfica foi encenada de forma a apresentar a imagem do rei. “Harta Tahta Siapa” é um trabalho fotográfico que desconstrói os códigos visuais do rei em fotografias como forma de expressão da sociedade pós-moderna em direção à oposição binária priyayi - wong cilik. Este trabalho não se coloca do lado de uma dessas classes sociais, mas sim busca dissolvê-las. As etapas do trabalho começaram com a análise de fotos de reis javaneses e a classificação do código visual delas. Os códigos visuais da foto são então transformados na vida social das classes mais baixas por meio de metáforas visuais.

**Palavras-chave:** Oposição Binária; Desconstrução; Arquivos Fotográficos Das Índias Holandesas; Rei de Java.

## 1. INTRODUCTION

Since ancient times, Javanese people have recognized the social stratification of priyayi and wong cilik. The priyayi are usually associated with the aristocratic group or honorable jobs, while the wong cilik are associated with commoners and menial jobs. The priyayi are also believed to be noble people, as a consequence the group leader or king usually comes from the priyayi (Suratno, 2006).

The Dutch East Indies photographic archive in the form of portrait photos and activity photos straightforwardly provides evidence of this. In these archival photos, usually the indigenous elite or priyayi wear luxurious clothes, sit in chairs or stand, while when there are lower class people or the underprivileged in the same frame, the clothes used are simpler, the position in the photo is usually on the edge or sit on the floor. Photos like this, for example, can be seen in Kinsbergen’s portraits of regents and palace families (Boer; Asser, 2005). In other photos, for example, it can be seen how Woodbury makes luxury studio sets for photo shoots of the Sultan, Queen, and the royal family, while photos of ordinary people are made with plain setting (Wachlin, 1994). Susanto also explained how the difference between priyayi and wong cilik shooting, both from the photographer’s working method, and from the use of the photos. In a priyayi photo shoot, the subject of the photo is the client, so that the photo shoot for the benefit of the priyayi is usually through an idea approved by the subject. In the wong cilik photo shoot, the subject is a model, the photo idea is entirely in the photographer’s power (Susanto; Piliang; Sabana, 2019). Priyayi photos are usually produced as luxury items that are displayed at home and belong to the subject who is a client. Photographs of the lower class or wong cilik are usually produced and then traded by photographers or printers, for example in the form of postcards or books (Sunjayadi, 2008). From the



explanation above, it can be seen how the binary opposition of priyayi – wong cilik was also constructed in photographic works in that era.

In the postcolonial era, the social and political structure in Java changed. There are more opportunities for the poor to work hard and improve their standard of living so that they become the modern version of the priyayi group. This modern version of the priyayi may be slightly different from the classic priyayi who also bears the title of nobility in his name and is recognized as a descendant of a respected aristocrat in addition to having a well-established economic level of course. Although it is possible for the underprivileged to reach the position of modern priyayi, of course it is difficult because of the minimal initial capital. In addition, association and lifestyle are also fields that new priyayi candidates must penetrate. This is how modern Java stretches, which is more flexible than the previous era. The use of studio photographic works as a tools for family or personal photograph for wong cilik nowadays to make visualization of their image as priyayi. It is common in Java, that wealthier wong cilik often use photo studio services to take photos of themselves in a luxurious way (Wasino; Hartatik; Shintasiwi, 2021).

Even so, the distinctions, class codes, are still attached to Javanese society. Priyayi are still attached to well-established economic conditions, positions in government, luxurious lifestyles, luxurious foods, gedong houses, etc., while the wong cilik are still attached to poor economic conditions, menial jobs, fields, or jobs that are not obviously, poor lifestyles, huts, slums, etc. Even the labels of priyayi and wong cilik are still attached to the Javanese community. Modernism for Javanese society is a new transformation of Javanese feudalism. The domination of power is no longer based on God's revelation but based on the economic level. However, the spirit of colonial era feudalism is still ingrained, meaning that the royal family and government officials are still important and respectable positions in Javanese society apart from the conglomerates.

Priyayi hegemony in Javanese society always finds a way to launch its ideology as the number one, respected, intellectual, noble people. However, in social life, the wong cilik always find a way to narrate their anti-establishment ideology in interesting, sometimes witty, sometimes dramatic ways, so as to attract the attention of the general public. Various kinds of works of art that revolve around the narration of the daily life of the wong cilik continue to be echoed. In campursari music, for example, narrations of lower class daily life, anti-party narratives, continue to be echoed as something commonplace and not something despicable (Setiawan; Tallapessy; Subaharianto, 2020).

The work entitled "Harta Tahta Siapa" tries to build a portrait of the identity of the lower class using the visual code for the portrait of the King of Java. The first step is to describe the visual code in the portrait photo archive of the King of Java. Furthermore, the visual code is reused in building portraits of lower-class people. The use of a double

code strategy which is a combination of the visual portrait code of the king and the code of the lower class is carried out to deconstruct the binary opposition of priyayi – wong cilik.

The work “Harta Tahta Siapa” does not want to take sides but tries to dilute the dichotomy of priyayi - wong cilik. As the relationship between photography and fine arts began to melt in the postmodern era, “Harta Tahta Who” intends to voice an ideology of anti-binary opposition. This idea is actually based on the ancient Javanese philosophy of life which is different from the modern-minded western society.

In his book, Ong Hok Ham states that the king in Javanese culture is chosen based on God’s revelation (Ham, 2018). That is, at a time when the reign of a dynasty has ended, it will soon be replaced by a new dynasty which is very likely to have no relationship with the previous dynasty. At the time of the change, the priyayi and the wong cilik exchanged positions. In Javanese proverbs, it is also mentioned a lot to stay mingled and become society in general without distinguishing who is higher in position, and to always live a simple life. For example the proverb “dhuwur wekasane, endhek wiwitani” which means “highness at the end, lowness at the beginning” or “sugih without bandha, digdaya without aji” which means “rich without having possessions, magic without having magic” others “ana dina ana upa” which means “there is a day when there is rice” (Achmad, 2017). These three proverbs teach Javanese to always live simply. That is, social class is only a role in society, but in fact every individual must break away from this dichotomy.

## **2. AESTHETIC OF DECONSTRUCTION IN PHOTOGRAPHIC WORKS**

The term deconstruction was first introduced by Derrida as a critique of the principle of binary opposition developed by Saussure (Piliang, 2019). In binary opposition there are always two things side by side where one is superior to the other, just like the priyayi – the cilik. Derrida’s deconstruction gave birth to the term *différance*, namely that a thing exists because there is an opposite, and between that thing and its opposition are interrelated and form a unity. This principle is in line with Sumardjo’s thoughts on pre-modern Indonesian society, including Javanese society which adheres to a dualistic-antagonistic notion which states that reality always consists of complementary pairs of oppositional twins (Sumardjo, 2014).

**Figure 1** - Some photos from Jimbo's work, "Indonesian Heroes"



**Font:** Author.<sup>5</sup>

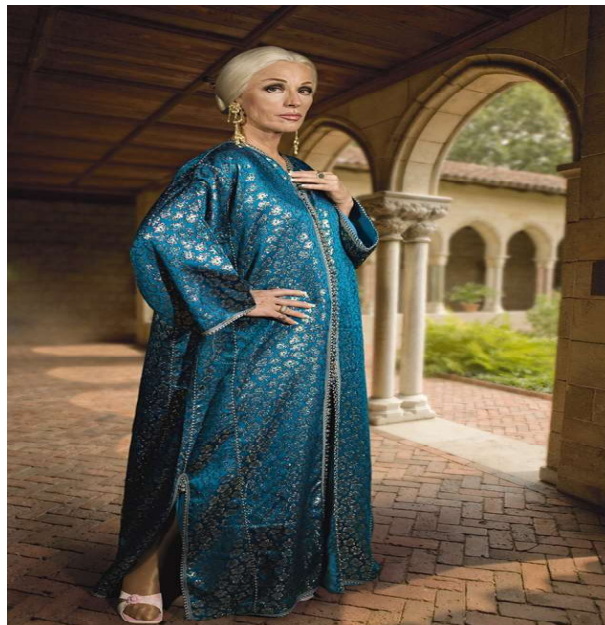
The work "Harta Tahta Siapa" adopts Derrida's thought of deconstruction as the basic principle of his work, namely placing the priyayi - wong cilik not as a pair of binary oppositions but as each other. The strategy of deconstruction in works of art in general is the destruction of the general convention code structure into a new, contextual or subjective code. In the medium of photography, deconstruction is usually done with several alternative strategies, such as pastiche, parody and kitsch. Pastiche is an aesthetic idiom which means to borrow, in this context borrowing existing visual codes to bring up new ideas in the form of reconstruction, sympathy, or appreciation of previous works. Parody also borrows code from the past, but has a different purpose, usually in the form of criticism, satire, or criticism of previous works. Kitsch means cheap or low taste, which is the anti-high taste. Kitsch has the spirit of mass reproduction, adaptation, and simulation of high taste (Syafri, 2012).

Photography as a medium that is considered to rely more on technology and can be reproduced is considered a medium of low taste, cheapness, kitsch. In the postmodern era, photography has become one of the favorite medium of choice for artists. The visual style of photography is also adapted by painting in the postmodern era. Many

<sup>5</sup> Accessed from <https://indoartnow.com/artists/jim-allen-abel> at 27 Mei 2021.

photographic works use the pastiche strategy of previous paintings and photographic works. One of the photographic works built using the pastiche strategy is the series “Indonesian Heroes” by Jim Allen Abel or Jimbo (picture 1). In this work Jimbo questions the faces of national heroes in the form of illustrations used in various elementary school textbooks and on posters of national heroes for teaching basic education in Indonesia. On the one hand, Jimbo’s work reconstructs the visual signs contained in the posters as a form of appreciation, but also as a step to question the truth, whether so far the public has really known the true faces of these national heroes, or the posters. only simulation is used. In the work “Indonesia Heroes” Jimbo becomes a model in his work. So although it is heavier on pastiche, Jimbo’s work also contains parodies.

**Figure 2** - “Untitled #446”, 2008, One of Cindy Sherman’s works



**Font:** Author.<sup>6</sup>

Cindy Sherman’s strategy of working like this has actually been done first. Sherman made a series of portraits of famous people both fictional and real by parodying them using his own face. The element of parody in Sherman’s work is much thicker than that of Jimbo’s. Sherman is very good at sorting out important visual codes to describe a character, not forgetting to include parody codes that criticize and often mock visually the characters he plays in his work. Sherman is actually playing double coding in his

<sup>6</sup> Accessed from <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154> at 27 Mei 2021.

works. Sherman combines two usually contradictory code systems in his works. One visual code marks the chosen character, the other usually uses visual markers of clowns or faces in comedy stages.

**Figure 3** - “Jesus is My Homeboy”, David LaChapelle’s work which is a pastiche from Da Vinci’s The Last Supper



**Font:** Author<sup>7</sup>.

In addition to the works of Jimbo and Sherman, there are many other photographic works that re-visualize previous works, for example from famous paintings with new ideas which therefore will always cross two or more code systems, one painting code system is imitated, the other is an idea about the problem. -problems raised in the work. One of the most deconstructed paintings in photography is Leonardo Da Vinci’s The Last Supper.

### 3. VISUAL CODE ANALYSIS IN PORTRAIT PHOTOS OF THE KING OF JAVA

The digital archive of Dutch East Indies photography contains various photos that have been captured by many photographers operating in the Dutch East Indies from the beginning of the photography era until the independence of Indonesia. The photos are collected and archived by KITLV. Because the sources are very diverse, the completeness of the data also varies, especially regarding the origin of making the photos, it is not

<sup>7</sup> Accessed from [https://artgalleryofballarat.com.au/gallery\\_exhibitions/bifb17/](https://artgalleryofballarat.com.au/gallery_exhibitions/bifb17/) at 27 Mei 2021



necessarily the archivist who knows the purpose and technique of shooting in the field. Many of these photo archives can also be accessed online through the website <http://digitalcollections.universiteitleiden.nl> with a CC BY 4.0 file access license, which means that downloaders are allowed to share these photos in various mediums and formats, and may even adapt, transform, and make it the basic material for the creation of other works for any purpose even commercial by notifying the reference from which the material was downloaded (CreativeCommons, nd).

**Figure 4** - Photos of the King containing the Javanese King code system



**Font:** Author.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Accessed from [digitalcollections.universiteitleiden.nl](http://digitalcollections.universiteitleiden.nl) at 5 maret 2021.

**Figure 5** - Portrait photograph of Sultan Hamengkoe Bowono VIII



**Font:** Author<sup>9</sup>.

From the various photos available, there are a number of portrait photos, namely human photos that are deliberately made to display figures, characters, and personalities. In the collection of portrait photos there are photos of the King of Java, namely the King of the Kasunanan and the Sultanate. There are also several kinds of photos of this King with poses that can be grouped into several types, namely the pose of the King as a leader in Europe in general, the photo of the King as a war general, but the most interesting is the photo of the King which shows the figure of Javanese leadership. The king in the Javanese leadership philosophy is as a representative of God on earth who is obliged to maintain the safety of nature and all its contents as well as the nation and state (Achmad, 2018).

Of all the photos of the King, the photos in Figure 4 are the photos that were chosen because of their set which depicts the King on the throne, thus showing the codes of

<sup>9</sup> Accessed from [digitalcollections.universiteitleiden.nl](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl) at 5 maret 2021.



his King, which in Javanese leadership philosophy is God's representative on earth, leader for all nature and the creatures in it. The photo in Figure 5 is taken as a reference because the composition is most suitable to show the figure of the King of Java. Below is a description of the markers in the photo:

1. Throne with footrest: seat of the King, a sign that the subject is King. Seats without backrests so you have to sit up straight. There is a foot mount so that the subject's feet do not directly touch the ground/earth. A throne with a design like this symbolizes the shelter of a holy person, with a higher degree than other humans on earth.
2. *Cepuri* (betel box) on the left of the subject and *kecohan* (place of spitting) on the right of the subject: identical with the preferences/habits of the King (and also the Javanese people). The *cepuri* and trickery used have a visual form that looks luxurious in the photo, depicting the welfare of the King, as well as the welfare of the country.
3. The king sits on the throne: The king as the subject of the photo sits on the throne which is the place where God's representative on earth takes shelter. The position of the feet (as well as other body parts) not touching the ground/earth depicts the King as a holy being, a messenger of God.
4. Sitting Upright Gesture: Sitting Gesture with the back straight, looking straight ahead, hands by the side, elbows bent, arms resting on the thighs, fingers meeting in the middle (parallel to the waist), legs wide apart. This position illustrates the attitude of the King, open to overshadowing the aspirations of the people, strong and firm in facing problems, but also authoritative, courageous, alert, to fight threats.
5. Expression of the King: A flat facial expression as a symbol of authority, firmness, and commitment in leading the country.
6. King's clothes: The clothes used are the oversized clothes of the palace. This outfit is usually used on official palace events. In more detail about clothing should be discussed in a separate sub-chapter, however briefly clothing as an extension of the body, on the ears there are ear decorations so that at a glance the ears are sharper in this case as a symbol of angels, in this sense the King is depicted as an angel or god who incarnates to earth. The king also used a head covering, as a sign of a holy, honorable person. The clothes used are *beskap* which is an adaptation of European suits. *Beskap* described the King as a respected person, on a par with European nobility. The star used is a symbol of the leader of the country in the sultanate / sultanate area. The *parang batik* cloth used has the meaning of never giving up, also has the meaning

of always improving oneself, also fighting for the welfare of the people, embracing all levels of society regardless of social status.

7. Photo composition, placing the King sitting on the throne in the middle of the frame, with cepuri and kecohon on his left and right: Visually placing the subject as the center of attention, a symbol that the King is the center of the universe, the center of the country, the highest leader, a role model for the community.

The seven aspects above briefly summarize the role of the Javanese King according to the Javanese leadership philosophy, as well as build the image of the Javanese King who understands and practices Astabrata, namely the eight behaviors, or eight actions that a leader must have (Suratno, 2006).

#### **4. WORKING PROCESS**

As mentioned in the previous sub-chapter, “Harta Tahta Siapa” departs from the idea of anti binary options for the priyayi – wong cilik. This work sees the dichotomy of priyayi - wong cilik as an inseparable unit, who need each other, both of which must exist and be balanced, this is in accordance with the mind of the ancient Javanese society as expressed by Sumardjo in Aesthetic Paradox (Sumardjo, 2014). Interestingly, this paradoxical expression was also put forward by the postmodern philosopher Derrida’s deconstruction. According to Derrida, such a dichotomy of priyayi – wong cilik is more accurately seen as a *différance*, namely that these two things are related to each other, and one exists because of the other (Piliang, 2019). The dichotomy of priyayi - wong cilik is more appropriate to be called harmony than contestation. Therefore, the concept that is conveyed in this work is a holistic view of Javanese society, where the upper class and the lower class are not in opposition, but are in a harmonious relationship, both of which are needed to maintain the balance of the Javanese social structure.

Rather than depicting the harmony between the priyayi and wong cilik classes, this work employs a deconstructive approach by blending their visual signifiers. The art project “Harta Tahta Siapa” utilizes a pastiche strategy with some parodic elements, aiming to portray the wong cilik subjects by applying the visual codes derived from archival photographs of Javanese kings discussed in the preceding section. The strategy of crossing code or intertext, which is crossing two or more code systems, is carried out to produce a double code of priyayi – wong cilik. The wong cilik markers from the selected subjects were deliberately rearranged using the visual composition of the colonial era portrait of the Javanese King. The creation of the work is done first by composing the basic composition, namely taking the composition of the portrait

of Sultan HBVIII as shown in Figure 5. The composition that is built in general, places the subject in the middle of the frame, sitting on his 'throne', complete with leg stands. Then, flanking the subject on either side are objects that function as symbolic regalia, taken from and representing the individual's everyday life and activities. These objects, positioned in a manner similar to the kecoh and cepuri displayed in the reference photograph, serve to characterize the subject as a prosperous and esteemed figure, akin to the depiction of the Javanese King. The subject's pose follows the King's pose. The background is chosen based on the location of the subject, also to be a marker of the identity of the subject, besides of course the properties used.

Technical shooting is done using a full frame digital camera, with a focal length close to the normal view of the human eye (+50mm). The position of the camera is almost always parallel to the photographer's stomach. This is done to get the shooting angle close to the reference photo (figure 5). In shooting, natural lighting is used mixed with artificial lighting using a flash from the top right of the photographer. The use of a flash that is brighter than ambient light is done to give an accent, make it clear that the photo made is not natural, and also becomes a marker for studio photos, so that the photos made are absurdly like photos in a studio.



**Figure 6** - Harta Thata Siapa #1



**Figure 10** - Harta Thata Siapa #5



**Figure 7** - Harta Thata Siapa #2



**Figure 11** - Harta Thata Siapa #6



**Figure 8** - Harta Thata Siapa #3



**Figure 12** - Harta Thata Siapa #7



**Figure 9** - Harta Thata Siapa #4



**Figure 12** - Harta Thata Siapa #8



In the process, the artist who uses the camera with the team goes around and chooses a subject at random, asking for the subject's willingness to be photographed on request. The shooting process was carried out in three cities, Bandung, Surakarta, and Jogjakarta. The choice of the city of Bandung to represent people who are not in the palace area, the city of Surakarta to represent the 'citizens' of the Surakarta Sultanate, while the city of Yogyakarta represents the 'citizens' of the Yogyakarta Sultanate. The artist and team came to the location, then observed the activities of the prospective subject. After that, get acquainted and explain the purpose of the team's arrival. In addition, the team also discussed with subjects who were willing to be photographed regarding the legitimacy of the palace in the current era. After the discussion session, the team began to arrange the shooting location, choose the properties to be used in the photo shoot, and choose an interesting and appropriate setting. After that, the shooting process was carried out. From the entire shooting process, 18 subjects were willing to be photographed. From the 18 photos produced, 8 photos were finally selected based on their visual resemblance to the reference photo and parody aspects of the work made (figure 6 – figure 13).

## 5. WORK REVIEWS

The work "Harta Tahta Siapa" (figure 6 – picture 13) is a portrait series of lower class people built using a visual code system for portraits of the King of Java. This work, which consists of 8 photos, is a parody of pastiche from the portrait photo of Hamengkoe Boewono VIII (picture 5). In the original work, Hamengkoe Boewono is in the center of the frame, sitting upright on his throne facing the camera, wearing oversized clothes from the Yogyakarta Palace. On the left and right there are cepuri (betel box) and kecohon (a place to spit when chewing) which is a Javanese habit. The shape of the cepuri and kecohon were chosen to be very luxurious to represent palace life, representing the life of the upper class, priyayi, who were luxurious. All of these things, the throne, clothes, property, as well as the photo background were deliberately chosen to build the image of the King, the leader of the Javanese people. In addition to representing the image of the Kingdom, the image of the King also represents the image of the upper class/priyayi

society which contrasts with the lower class/wong little society.

In the wong cilik portrait series entitled “Harta Tahta Siapa”, the chosen subject is placed in their habitat, in their ‘Kingdom’, in their area of operation, in their workplace. The properties used are also related to their daily lives, which automatically represent their identity stereotypes, as well as the clothes/costumes used. However, the poses chosen, the layout, the framing used uses a similar arrangement to the portrait photo of the King of Java. This is done to put ordinary people in the position of important people, respected people, the center of attention, leaders, duty bearers, extremes, messengers of God.

The portrait of the fruit merchant in Figure 11. “Harta Tahta Siapa #6” reveals a subject who is disconnected from the traditional Javanese kingdom and its sociopolitical dynamics. Hailing from Bandung, a city distant from the royal center, the merchant appears unaware of the intricacies of the kingdom’s operation and the historical significance of the priyayi-wong cilik dichotomy. His perspective suggests a rejection of the notion that social status is predetermined by divine decree through family lineage. Instead, he believes that one’s ability to attain nobility is contingent on individual effort and luck, rather than birthright. This challenges the traditional belief system that rigidly defines social hierarchies within Javanese society.

The photograph features the fruit merchant’s own belongings as props, with his fruit stall car serving as the backdrop. The moment captured depicts a routine transaction in his stall, with a Doraemon-costumed busker passing by and vehicles in the distance, creating an everyday scene in a Bandung residential area. To contrast with the Sultan’s portrait, the subject is positioned as the central figure, seated on a throne constructed from wooden fruit crates. The foot mount is also made from the same material, while the carpet is a tarpaulin he uses to cover his products. The cepuri and kecohon are replaced by a fruit scale and a stall sign displaying the prices of his popular mango fruit. The subject’s attire, consisting of a casual shirt, jeans, and sneakers, with a hat instead of the King’s kuluk, and a fruit sack instead of batik, further emphasizes the contrast with the King’s regalia. Despite following the King’s pose, the subject’s awkwardness reflects his unfamiliarity with such a role, highlighting the dissonance between his ordinary life and the elevated status portrayed in the photograph.

Here there is a process of deconstruction of the established codes of the priyayi - wong cilik. On the one hand, the parody of the King’s portrait using the subject of the lower class of society may be an insult on the part of the circle, because it seems to ‘equalize’ the position of the King and the lower class. On the other hand, the arrangement of portrait photos of lower class people using the style of photo arrangement of the King is an effort to glorify the position of the lower class. The audience’s mixed feelings between funny, sad, shallow, cheap, unnatural, are things that are deliberately raised in this work.

Awkward poses are deliberately displayed as they are as an expression that posing is not a form of accidental body gestures and expressions, but comes from the identity of the subject. Ertem said, poses are directed, done with intention, but what is emitted when the shooting process occurs is a paradox between the subject who wants to display a certain image (in this case the King of Java) and his hidden identity. This happens because when the shutter-release button is pressed for a fraction of a second, a void occurs which causes the subject's true self to stick out (Ertem, 2006). As a result, in this photo shoot, the King pose that was forced on a subject who had never had the slightest thought of becoming a King or leader became difficult and awkward.

The artist's approach involves photographing subjects in Bandung who lack familiarity with the history and traditions of the Javanese kingdom, and contrasting them with subjects in Solo and Yogyakarta, where the kingdom was centered. This strategy aims to reveal the continued existence of the binary opposition between the priyayi (aristocratic class) and the wong cilik (common people) in both the past and present. By capturing the subjects' gestures and expressions, the artist hopes to gain insights into their perspectives on this socioeconomic divide, providing a more nuanced understanding of the current state of this dynamic. Interestingly, the artist found that even among subjects in Solo and Yogyakarta, some of whom were aware of the history and traditions, all the subjects shared a similar indifference or rejection towards the notion of nobility, suggesting a shift in societal attitudes towards the historical class hierarchy.

For instance, in Figure 13. *Harta Tahta Siapa #8* which was taken at the southern entrance of the Yogyakarta Kraton (palace), the subject is a peddler who operates daily in that area and interacts with both local residents and tourists. However, the peddler views the Kraton merely as a tourist attraction, without a deeper understanding of its political and social significance in the local community. He also lacks knowledge and interest in the history of the Sultanate of Yogyakarta, both past and present. This perspective is shared by most members of the society. While there are some who are aware of the history and maintain their status as wong cilik (commoners), they now represent a minority, primarily consisting of the older generation.

The findings of this study suggest that the contemporary social landscape in Java is undergoing a gradual transformation, where the traditional hierarchical structure is being challenged and questioned by individuals who do not ascribe to the conventional notions of nobility and social status. This shift can be attributed to various factors, including increased social mobility, exposure to diverse worldviews, and a reexamination of the legitimacy of the priyayi-wong cilik dichotomy (Blake, 2013; Wasino; Hartatik; Shintasiwi, 2021).



## 6. CONCLUSION

The work “Harta Tahta Siapa” is a work of visual art that uses the medium of photography. This work is a parody of pastiche from the photo archive of the Dutch East Indies, namely the photo of Sultan Hamengkoe Boewono VIII. The photo of the Sultan was chosen because it is considered the most representative of the photo that displays the image of the Javanese kings. In the end, this work, which was made with the intention of dissolving the dichotomy of the binary opposition of priyayi – wong cilik, had to give in to the situation, that to this day social class distinctions still exist. This can be seen from the photo, that even though it is in its habitat, and conditioned like an important person who is the center of attention, the subject of the chosen photo is still awkward. This is because in his life he has never felt the same as those who are more wealthy. That is, always feel left out, ‘second-class’ in the social field of society.

Another thing that can be concluded is that the issue of leadership is more than just the nobility or the upper class/community, but there is a leadership spirit that must be possessed. This is reflected in Raja’s photos, and this personality radiance cannot be manipulated in portraits of lower-class people even though the visual arrangement has followed the photo of Raja. In other works, it can be tried to photograph the lower class people in a room with the actual arrangement of the King’s throne, with luxurious goods and clothes that are also luxurious. With such an arrangement, will the King’s personality be radiated from the portrait staged like that, or will the result be even more awkward because the subject is alienated from his natural habitat.

Based on the research and the process of creating this photography project, the artist has found that the post-colonial societal dynamics in Indonesia, particularly in the regions of Solo and Yogyakarta where the study was conducted, have evolved beyond the traditional binary opposition of priyayi (aristocratic class) and wong cilik (common people). This dichotomy is now largely a historical construct, documented in literary sources, rather than a prevailing social reality. While the Javanese kingdom and its associated traditions continue to exist, they have been transformed and integrated into contemporary societal structures in a more nuanced manner. The descendants of the royal lineages maintain their cultural practices, but the significance of the historical class hierarchy has diminished in the broader social landscape.

## REFERENCES

- ACHMAD, Sri Wintala. Asal-usul & sejarah orang jawa. Yogyakarta: Araska, 2017.
- ACHMAD, Sri Wintala. Falsafah kepemimpinan jawa: Dari Sultan Agung Hingga Hamengkubuwana IX. Yogyakarta: Araska, 2018.
- BLAKE, Megan. Rice talks: food and community in a Vietnamese town. *Social & Cultral Geography*, London, v. 15, n. 4, p. 472-473, 2013.
- BOER, Gerda Theuns-de; ASSER, Saskia. Isidore van Kinsbergen : (1821-1905) fotopionier en theatermaker in Nederlands- Indie, photo pioneer and Theatre Maker in the Dutch East Indies. Amsterdam: KITLV Press, 2005.
- ERTEM, Fulya. Undoing recognition : a critical approach to pose in photography. 2006. Thesis (Doctor of Philosophy in Art, Design and Architechture) – The Institute of Fine Arts, Bilkent Üniversitesi, Ankara, Turquia, 2006.
- HAM, Ong Hok. Wahyu yang hilang negeri yang guncang. Jakarta: KPG, 2018.
- PILIANG, Yasraf Amir. Semiotika dan hipersemiotika: kode, gaya, dan matinya makna. Edited by Alfatri Adlin and Taufiqurrahman. Yogyakarta: Cantrik Pusaka, 2019.
- SETIAWAN, Ikwan; TALLAPESSY, Albert; SUBAHARIANTO, Andang. Poskolonialitas Jawa dalam Campursari: Dari Era Orde Baru hingga Reformasi. *Jurnal Panggung*, Bandung Indonésia, v. 30, n. 2, p. 251–76, 2020.
- SUMARDJO, Jakob. Estetika paradoks. Bandung: Penerbit Kelir, 2014.
- SUNJAYADI, Achmad. Mengabadikan estetika : fotografi Dalam Promosi Pariwisata Kolonial Di Hindia-Belanda. *Wacana*, Depok, Indonesia, v. 10, n. 2, p. 300–315. 2008.
- SURATNO, Pardi. Sang Pemimpin Menurut Astabrata, Wulang Reh, Tripama, Dasa Darma Raja. Yogyakarta: Penerbit ADIWACANA, 2006.
- SUSANTO, Eko, Budhi; PILIANG, Yasraf, Amir; SABANA, Setiawan. Relasi Kekuasaan Antara Fotografer Dan Subject Matter Pada Arsip Foto Portrait Orang Indonesia Era Kolonial. *Seminar Nasional Seni Dan Desain 2019*, 2019.
- SYAFRIL, Syafril. Idiom-idiom Estetik Pastiche, Parodi, Kitsch, Camp, dan Skizofrenia dalam Karya Teater Postmodern Indonesia Jalan Lurus. *Komposisi: Jurnal Pendidikan Bahasa, Sastra, dan Seni*, Padang, Indonesia, v. 9, n. 2, p. 132-142, 2012.

# **The Practice of Bill Nichols' Documentary Approach in Kirsten Johnsons Cameraperson (2016)**

## **A Prática Da Abordagem Documental de Bill Nichols em Kirsten Johnsons Cameraperson (2016)**

**Alem Febri Sonni<sup>1</sup>**

**Wahyu Al Mardhani<sup>2</sup>**

### **ABSTRACT**

*This article aims to show how Bill Nichols approach to documentary is practiced in Cameraperson (2016), and autobiographical documentary directed by Kirsten Johnson, a professional documentary cinematographer. Through the thought of Bill Nichols, a film critic concerned documentary and supplemented by relevant literature sourced from journals, books and web articles, this examination found that from his theory of documentary, Nichols' six approaches (Expository, Observational, Participatory, Reflective, Performative and Poetic) are certainly all represented within the scenes of Cameraperson. All these documentary approaches are quantified by scenes of 33 participatory, 20 observational, 9 reflexive, 4 expository, 3 performatives, and poetic can be identified in the associations of pictures that actualize into the spatial juxtaposition style of film structure.*

**Keywords:** Film; Documentary; Cameraperson; Bill Nichol; Kirsten Johnson.

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo mostrar como a abordagem de Bill Nichols ao documentário é praticada em Cameraperson (2016), um documentário autobiográfico dirigido por Kirsten

1 Mestre em Gestão da Comunicação. Professor e pesquisador, fotógrafo na Universidade Hasanuddin.

2 Estudante do programa de estudos de Ciências da Comunicação na Universidade Hasanuddin. Trabalha como cineasta experimental na Indonésia.

Johnson, uma cineasta profissional de documentários. Por meio do pensamento de Bill Nichols, um crítico de cinema preocupado com o documentário, e complementado pela literatura relevante proveniente de periódicos, livros e artigos da web, este exame constatou que, a partir de sua teoria do documentário, as seis abordagens de Nichols (Expositiva, Observacional, Participativa, Reflexiva, Performática e Poética) certamente estão todas representadas nas cenas de Cameraperson. Todas essas abordagens documentais são quantificadas por cenas de 33 participativas, 20 observacionais, 9 reflexivas, 4 expositivas, 3 performáticas e poéticas, que podem ser identificadas nas associações de imagens que se atualizam no estilo de justaposição espacial da estrutura do filme.

**Palavras-chave:** Filme; Documentário; Cameraperson; Bill Nichols; Kirsten Johnson.

## 1. INTRODUCTION

Documentary is a genre of film that has become popular nowadays. Even though it is not as popular as fiction, documentary has distinctive characteristics which are used to evoke social issues or used as a channel to know engaging events and the ins and outs of the lives of public figures.

In “Introduction to Documentary” Bill Nichols (2001) explains that documentary films can be categorized into two domains; documentaries of wish-fulfillment and documentaries of social representation. The first category refers to films known as fiction films, manifesting as a form of expression and imagination of the creators in fulfilling various kinds of hopes and expectations of real life. The second category is known as non-fiction films, as real representations of social reality, such as documentaries.

In a world of documentary film, it puts forward and represents facts of reality. The factual data is then processed into a point of view or ‘partisanship’ that is narrated with certain goals. Explaining what a documentary looks like, Bill Nichols (2001) formulates the dictum “*I speak about them to you*”; ‘I’ as a filmmaker stand for the subjectivity, whether it is directly by taking a participatory role, or indirectly by using a substitute, namely a narrator (voiceover); ‘*Speak about*’ is the attempt of the filmmaker to represent the reference (real-life) that raises a topic or issue, as a way to speak representative-constructively; ‘*Them*’ is a tangible form of data or information, whether in the form of written documents, utterances spoken by social actors, or emotional expressions by those who pronounce them. These elements serve as supporting data because the audience must be made to believe before they can empathize with the issues being filmed; ‘*You*’ is the audience as the final destination of the film being created, in charge of consuming the film and getting an audio-visual experience as a result of interpretation and perception.

The formulation of the Nichols’ documentary theory is classified by how the film was created, and how the audience perceives of the film. Thus, in documentary films,

various approaches are known to identify narrative and cinematic aspects, including: *poetic, expository, observational, participatory, reflexive and performative*.

*Cameraperson* is the directorial debut of Kirsten Johnson, who has always been known as a professional cinematographer for documentaries and essays. It was officially screened in Sundance Festival on January 26<sup>th</sup>, 2016. This 102 minute film presents footage that is divided into various locations, locations that are both clearly written on screen or implied. *Cameraperson* includes recordings of Johnson's personal pictures with her family, and footage from 24 documentaries that have involved her as a Camera Person or Director of Photography.

At the film's opening, the title card, signed by Kirsten Johnson, asks the viewer to accept all the clips as her memoir.

For the past 25 years I've worked as a documentary cinematographer. I originally shot the following the footage for the other films, but here I ask you to see it as my memoir. These are the images that have marked me and leave me wondering still. With love, KJ.

This film's opening text implies that what follows is composed of fragments of footage that Johnson shot while working behind the camera on a number of prominent documentaries – in New York, Missouri, Darfur, Afghanistan, Uganda, Cuba, Wyoming, Washington, Bosnia, Sudan, Nigeria, Liberia, Yaman, Myanmar, etc – as well as personal clips of her family – her parents and her twin children.

Presented as a collage, navigating through continents in no particular order. The clips are all selected from films that involved her as a cinematographer: *Came to Testify* (2011), *Audrie and Daisy* (2016), *Cradle of Champions* (2016), *The Edge of Joy* (2010), *Derrida* (2002), *The Way We Are Living* (2011), *This Very Life* (2011), *Pray The Devil Back to Hell* (2008), *Citizenfour* (2014), *Very Semi-Serious* (2015), *Thrown Down Your Heart* (2008), *The Towns of Jasper* (2002), *The Oath* (2010), *Trapped* (2016), *Happy Valley* (2014), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Buffalo Returns* (2015), *Ladies First* (2004), *Born to Fly: Elizabeth Vs. Gravity* (2014), *Darfur Now* (2007), *Virgin Tales* (2012), *Here One Day* (2012), and *1971* (2014) which can be found in credit titles of *Cameraperson*.

Cinematically, the scenes are structured narratively in an Association Picture Story genre, the encompassing pain and violence form the film's backbone and above all, that endured by women in both times of war and peace. But Johnson does not try to hierarchies this suffering.

Through a series of juxtapositional episodes, Johnson explores the relationship between filmmaker and her subjects, the tension between objectivity and in-camera intervention, and the complex interplay between real reality and artificial narrative. A work that combines documentary, autobiography and ethical questions, *Cameraperson* takes us into the spiritual journey of a filmmaker through Johnson's perspective, as well as an in-depth study of the meaning and purpose of the camera in practice in real life.

The reconstruction of real life recorded by Kirsten Johnson will be analyzed using Bill Nichols' documentary approach to reveal the practice of Johnson's style in her debut documentary. In the end, this research will align Johnson's practice with Nichols' theory and measure the detail with which Johnson articulates the ethics of documentary principle.

## **2. DOCUMENTARY FILM**

The first attempt to define documentary film was made by John Grierson (1966) when he reviewed Robert Flaherty's film *Nanook of the North* (1926). Grierson said that what Flaherty did as a director was "a creative treatment of actuality". The definition then developed in line with the birth of various characters from other documentaries. For example, Steve Blandford, Barry Keith and Jim Hillier argue that documentary film is the making of films whose subjects are people, events or situations that actually occur in the world of reality and outside the world of cinema.

Bill Nichols (1991), as an observer and lecturer of documentary films, wrote in his book *Representing Reality*, that documentary films are an attempt to retell an event or reality by using facts and data. In addition, Edmund F. Penney in *Facts on File Film and Broadcast Terms* (1990) considers that documentary films are a type of film that interprets real subjects and backgrounds. Meanwhile, David Bordwell & Kirstin Thompson said that the essence of documentary film is to present factual information about the world outside the film itself, the difference with fiction films is that in the process of making, there is no engineering, either of the characters or the space and time of the event.

Tanzil, Ariefiansyah and Trimarsanto (2010, p. 20) points out the similarities and differences between the three film formats, namely documentary, fiction film and news film:

**Table 1** - Differences Between Documentary, Fiction and News Film

Fiction	Documentary	News
Doesn't always use facts and data to reveal events.	Reveal events using facts and data	Reveal events using facts and data
Might be an element of the filmmaker's imagination	Devoted to facts and data	Devoted to facts and data
Subjective, depends on the filmmaker's perspective	Subjective, depends on the filmmaker's perspective; something in partiality	Objective, comply with the ethics of imparting news in a balanced manner (cover both sides)
Filmmaker addressing a message	Filmmaker addressing a message	Might only report what happened
Storyline is the main element	Storyline as a medium of the message	No storyline or dramatic element required

**Font:** Authors.

To understand the issue of documentary films, there are some outlines that indicate the limitations of documentary films when compared to other film genres, including:

### 3. TELL THE TRUTH

In principle, documentary films are faithful to the facts, so that documentary



films play a role in conveying the truth and presenting the truth in human life, so that documentary film makers are required to dig deeper and thoroughly observe everything related to this issue (Tanzil; Ariefiansyah; Trimarsanto, 2010).

#### **4. CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY**

In documentary films, point of view which is considered as subjectivity is an element that cannot be avoided. Simply put, documentary filmmaking is an activity that involves a significant set of choices about what to record, how to record it, what to use, and what to show in front of an audience, not just the incident. The filmmaker will present his or her alignment as an opinion and point of view or it can even be recognized as his or her side. So we need a construction with dynamics and emphasis in accordance with the logic of the maker (Taylor 1997, p. 8).

#### **5. CONFLICT OF INTEREST**

When watching a documentary with a possible bias from the director's point of view, one of the things that needs to be raised is the source of funding for making the film. No different from fiction films, documentaries of course require funding in the production stage. So, in certain cases, documentary films also go through the process of making as demand, meaning that they are made to order by the funder.

#### **6. ETHICS AND ACCOUNTABILITY**

Conflicts of interest and questionable credibility are not the only standards considered in documentaries. Another element that the documentary filmmaker considers is the use of live subjects and recording them with high accuracy. In this practice, documentary films are considered to be closely related to journalistic work, because in journalistic studies there are several ethical guidelines that must be obeyed. However, documentary films as a product must, of course, take into account storylines and dramatic elements involving factual characters, therefore creative treatment is needed to be able to obtain reliable information and data. For example, from sources considered to need their identity protection in the interest of security.

#### **7. DOCUMENTARY APPROACH**

Bill Nichols (2001), in his book entitled *Introduction to Documentary*, classifies documentary film approaches based on the characteristics of documentary films produced by existing documentaries. The classification is an indication of similarities and differences in aspects of drama, visual imagery, auditive imagery, to imagery or

documentary presence in front of the camera. Classifications of Nichols' documentary approaches can be explained as follows:

## **8. POETIC**

The poetic approach is related to the avant-garde modernist movements, namely the montage theory of Soviet filmmakers and the photogenie principle of the French Impressionist cinema movement. One of the pioneers of the poetic approach is Dziga Vertov, expressing this type of approach in the "*Variant of a Manifesto*", and defining the idea of *kinochestvo* (the quality of being cinematic). This idea can be interpreted as the art of rhythmically organizing the important movements of film subjects in their space, in harmony with the material elements and internal rhythms of each subject (Michelson; O'Brien; Vertov, 1984). The poetic style in particular influenced the emergence of alternative forms and ways of conveying information and messages so that they are easy to understand, whether it be in the form of an argument or a point of view, or presenting problems that are interconnected and require solutions. Styles with such a mood and tone are able to give a more affective impression than just presenting information persuasively, in that the rhetorical element is not completely used.

The poetic approach tends to include the authors subjective interpretation of the subjects they record, the subjects in question are not simply people or humans, but also natural phenomena, metaphors for the theme being conveyed. In practice, poetics is closely related to the use of fragmentation and abstract patterns, shapes, colors and images that serve to represent certain themes, to demonstrate the imagination of the filmmaker. The poetic approach ignores the methods of traditional storytelling which tends to use individual characters and events that must be developed. It serves as a functional measure or reference for seeing objects in the film as separate entities, then the filmmaker selects and arranges them into collections and patterns according to their decisions. The presentation of images in poetic documentaries also rejects the continuity of images and the use of locations that are bound to one contemporaneous time and place, and further explores associations and patterns involving temporal rhythm and spatial juxtaposition.

## **9. EXPOSITORY**

The expository approach was born alongside the development of television mediums and in reaction to dissatisfaction with the type considered too poetic. The reaction is in a form that emphasises presenting images accompanied by an explanation at the same time. The rationale of the expository is to emphasize the content of the film which tends to be rhetorical with the aim of disseminating information in a persuasive manner. In particular, the expository cannot be separated from the voiceover, a narrative element

presented as a third person point of view, so that what is explained is more descriptive and informative. The narration is directed directly at the audience by offering a series of facts and arguments illustrated by the shots that appear. The purpose of using narration is to convey 'abstract' information or that which cannot be represented by mere pictures, so that the narration is tasked with clarifying events or scenes recorded on camera and poorly understood by the audience.

The arguments built by the expository are generally didactic, tend to present information directly to the audience, often even question the pros and cons of a phenomenon based on a certain moral footing, and direct the audience to one conclusion. This expository type is widely used in television shows, because it presents a clear point of view and closes the possibility of different interpretations. Thus, the expository has been criticized a lot because it tends to explain the meaning of the displayed image, the filmmaker seems unsure if the image is able to convey a message, and of course the presence of voiceover tends to limit how the image should be interpreted (Tanzil; Ariefiansyah; Trimarsanto, 2010, p. 8). But in fact, in some films, the use of voiceover and written text also serves as a legitimator of the data or information presented, as well as bridging the movement between locations or topics.

## **10. OBSERVATIONAL (DIRECT CINEMA)**

The observational type is close to the post-World War II Neo-realism movement of Italian filmmakers, which in practice uses actual location settings and inexperienced actors (taken for granted). This style rejects intervention on the existing subject or event, in an attempt to act neutrally without giving a direct assessment of the ongoing subject or event — only as a 'witness'. The main point is the approach to observation, as the practice of observation prioritizes the accuracy of the data rather than the justification of the researcher, so the practice tends to record everything directly. This style rejects the use of voiceover by the narrator or commentator like the expository genre of documentaries. The main observational approach is to record events spontaneously and naturally, thus emphasizing informal shooting activities, without special lighting or other things that have been previously designed. Its strength is precisely in the patience of filmmakers to wait for significant events that take place in front of the camera (Lucien, 1997, p. 22).

Direct cinema aspirants generally come from or learn from ethnologists in an effort to live with their subjects, therefore, in terms of approach, it takes quite a long and intense time to be accepted as part of the subject's life. The result presents an intimate impression between the subject and the audience, characterized by the subjects spontaneity in conveying the problems they face, not only through speech, but also through actions, activities, and conversations with other subjects, such that

the audience is confronted with the realities of actual reality. (Tanzil; Ariefiansyah; Trimarsanto, 2010, p. 10).

## **11. PARTICIPATORY**

The participatory approach is closely related to the observational approach in terms of living with a subject or doing fieldwork like anthropologists and ethnologists, then writing everything down that has been learned. The basic difference between the two approaches is; observational does not allow the audience to recognize their presence because they do not present visual images and sound images by the maker, while participatory acts interactively with the subject and often involves themselves in an event or daily activity, so that the filmmaker gets a subjective experience as a result of their active involvement. The main focus is on constructing a participatory relationship with the subject.

If observational documentaries emphasize persuasion to give the audience an idea of what it's like to be in a certain situation, but don't care what it's like for the filmmaker who is also in the scene, participatory films actually want to give the audience an impression of what the filmmaker experiences in the recorded scene. This approach ultimately provides an overview of the event as being represented by someone, namely the filmmaker, who is actively involved in it. The main point is to ignore the attitude of tacit observation (observational), then reconfigure it poetically (poetic), or argumentatively modify the 'world' in the film (expository).

The main aspect of participatory documentary is interviews, especially with the subjects so that comments and direct responses can be obtained from the sources. Thus, the subjects in the film are authorized to express their opinions and views on the issues raised. However, when in the post-production (editing) stage, the opinions of the interview will be rearranged and involve cutting words, so that they can become an argument for the problems the filmmaker wants to convey. Thus, many observers criticize this approach because it is considered too much manipulation and intervention on the events and subjects recorded.

## **12. REFLEXIVE**

If participatory describes the relationship between the filmmaker and the subject, reflexive is more about the relationship between the filmmaker and the audience through the medium of message delivery, namely film. Reflexive is considered a style that appeals to the audience's affection — its emotional side. This subjective and political style tries to present the reality of the referent to the real reality, in accordance with the perspective of the filmmaker. Thus, the segmentation of the audience is limited by the the basic assumptions or personal perceptions of an audience. Simply put, only those

who have felt, read, listened to or understood the same problem or are close to the same thing will feel the same emotional aspect.

Because the characteristics of the reflexive style is very close to participatory, intervening actions and attitudes are of course also present, but they are realized with a more subtle approach, meaning that they do not just give an assessment, at this point Bill Nichols writes “speak nearby” instead of “speak about”. This kind of approach actually makes the audience aware of the presence of the filmmaker in the ongoing scene cannot be avoided by the audience’s attention. The reflexive power is in the ‘film truth’ (kino pravda) which tells of the process of recording daily life is as it is, and the ‘film eye’ (kino glaz) which is the procedure by which film is constructed technically, which usually takes place at the editing table.

### **13. PERFORMATIVE**

This type of documentary is paradoxical, where on the one hand, this type actually distracts the audience from the ‘world’ created in the film. Whilst, on the other hand actually attracting the audience’s attention to the expressive aspect of the film itself. The aim is to represent the ‘world’ in the film indirectly, as well as to create an atmosphere (mood) and feel of filmic ‘tradition’, namely the tradition of creating subjects or events in fiction films. This aspect of creation aims to describe and present a depiction of the subject or event in a more subjective, more expressive, more stylistic, deeper and stronger way. The subjects and events are well made and feel more alive so that the audience can feel the experience of the events that are made. Subjects and events are made much more complete so that the audience can feel the important changes and variations.

The performative approach allows a broader space for creative freedom in the form of visual abstractions, narratives, and so on. Usually, performative is considered to be the opposite of observational because performative confronts aesthetic problems with the audience’s personal acceptance of the truth that is presented.

### **14. METHODOLOGY**

In conducting this research, the author uses the constructivist paradigm. As explained by Morrisson (2009), the constructivist paradigm states that the individual (researcher) interprets and acts according to various conceptual categories in his mind, meaning that the researcher can act as a key instrument. Thus, researchers have the right to map patterns and conduct research using a theoretical approach and data sources that are considered relevant in order to obtain reliable and authentic results. The constructivist paradigm assumes that every human being construct (building “truth”)

and construes (a way of understanding “truth”) differently. Said to be a manifestation of “research about people”, this paradigm becomes attractive for the purposes of research if it recognizes construction and construal (Nikmah, 2014, p. 10).

The type of research used in descriptive qualitative research-interpretative, a method that focuses the researcher as the subject, and the text as the object of their study.

The stages of research that the author undertakes are as follows:

1. The author watches the documentary *Cameraperson* and then does the coding and capturing of all the imagery (writing, ambient, dialogue and image) representing particular documentary approaches.
2. The data that has been collected from this documentation process is then analyzed using the categories of Bill Nichols’ documentary approach, with reference to the six modes that already exist in this documentary approach model.
3. From this analysis, the writer interprets by the comparison of Kirsten Johnson’s practice with Bill Nichol’s documentary approach model.

## **15. RESULT AND DISCUSSION**

The representation of Bill Nichols documentary approaches in practice in *Cameraperson* is divided into two broad lines, namely to categorize the scene according to the documentary approach, and describing one by one the categorization of documentary approach.

## **16. SCENE CATEGORIZATION**

The categorization of each scene is done by grouping the location that appears before the scene takes place, then identified through the analysis of Bill Nichols’ documentary approach.

The after mentioned results are as follows:

**Table 2** - Scene Categorization Group by Location

Nº	Location	Timecode	Model
1	Foča, Bosnia	00:00:54 – 00:02:47	Participatory
2	Nodaway County, Missouri	00:02:52 – 00:04:13	Reflexive
3	Brooklyn, New York	00:04:15 – 00:05:41	Participatory, Observational
4	Kano, Nigeria	00:05:47 – 00:08:02	Participatory, Reflexive
5	Sarajevo, Bosnia	00:08:05 – 00:10:15	Observational, Expository
6	Manhattan, New York	00:10:16 – 00:11:12	Participatory
7	Following Scene of Manhattan, New York	00:11:12 – 00:12:07	Observational, Reflexive
8	Nakisengi, Uganda	00:12:11 – 00:13:18	Participatory
9	Queens, New York	00:13:23 – 00:13:57	Observational
10	Jasper, Texas	00:14:04 – 00:17:54	Participatory
11	Sana'a, Yemen	00:17:59 – 00:21:03	Participatory
12	My Apartment, New York	00:21:03 – 00:21:44	Participatory
13	Kabul, Afghanistan	00:21:46 – 00:23:58	Reflexive, Participatory, Performative
14	Huntsville, Alabama	00:24:02 – 00:26:56	Participatory, Performative
15	Headquarters Sheep Ranch, Wyoming	00:27:02 – 00:29:13	Participatory, Observational
16	Foča, Bosnia	00:29:15 – 00:34:08	Observational, Participatory, Reflexive
17	Sarajevo, Bosnia	00:34:12 – 00:36:41	Participatory, Performative
18	State College, Pennsylvania	00:36:45 – 00:38:56	Observational, Participatory
19	Guantanamo Bay, Cuba	00:38:59 – 00:40:32	Observational, Participatory
20	Washington, D.C.	00:40:36 – 00:42:51	Participatory
21	[Location withheld]	00:42:54 – 00:43:39	Participatory
22	Austin, Texas	00:43:43 – 00:44:39	Observational, Participatory
23	Foča, Bosnia	00:44:42 – 00:45:44	Observational, Participatory



Nº	Location	Timecode	Model
24	<i>Following Scene of Foča, Bosnia</i>	00:45:45 – 00:49:32	Expository
25	Kabul, Afghanistan	00:49:33 – 00:51:11	Participatory
26	Brooklyn, New York	00:51:14 – 00:52:31	Observational
27	Sarajevo, Bosnia	00:52:35 – 00:55:14	Expository, Participatory
28	Kabul, Afghanistan	00:55:18 – 00:56:33	Participatory
29	Zalingei, Darfur	00:56:37 – 00:59:46	Participatory
30	Foča, Bosnia	00:59:47 – 01:03:07	Participatory
31	Headquarters Sheep Ranch, Wyoming	01:03:08 – 01:04:03	Observational, Reflexive
32	Beaux Arts, Washington (My Childhood Home)	01:04:10 – 01:05:35	Observational
33	Herat, Afghanistan	01:05:36 – 01:06:37	Reflexive
34	Colorado Springs, Colorado	01:06:38 – 01:07:52	Observational
35	Westport, New York	01:07:53 – 01:11:42	01:11:46 – 01:13:49
36	Beaux Arts, Washington	01:11:46 – 01:13:49	01:11:46 – 01:13:49
37	The Bronx, New York	01:13:55 – 01:15:39	Expository, Observational
38	Jasper, Texas	01:15:42 – 01:17:22	Participatory
39	Kano, Nigeria	01:17:28 – 01:21:47	Observational, Participatory, Reflexive
40	Philadelphia, Pennsylvania	01:21:49 – 01:24:02	Participatory
41	Kano, Nigeria	01:24:02 – 01:25:12	Observational
42	Brooklyn, New York	01:25:19 – 01:27:57	Observational, Participatory
43	Foča, Bosnia	01:28:03 – 01:32:47	Observational, Participatory, Reflexive
44	Beaux Arts, Washington	01:32:51 – 01:36:02	Participatory
45	Monrovia, Liberia	01:36:05 – 01:38:18	Observational

**Font:** Authors.

## 17. DOCUMENTARY APPROACH ANALYSIS

Regarding documentary films, there are particular methods or procedures followed in the production process. Starting at the search for ideas generally adopted from personal or social issues, followed by observation to obtain factual data and information,

then the documentary filmmaker determines the formula for constructing the narrative in the film.

In practice, there are several methods that can be specifically called a documentary approach, used to record scenes that contain various kinds of information, such as location and time settings, characters, and events.

In this research, the writer focuses on how Kirsten Johnson practices documentary approaches from a series of images in *Cameraperson*. The writer presents the results of an analysis of directing style in the framework of Bill Nichols' documentary approach theory, traced through various indicators (signs), including the following:

## 18. EXPOSITORY

The expository model can be seen initially in the opening text of the film, namely:

For the past 25 years I've worked as a documentary cinematographer. I originally shot the following the footage for the other films, but here I ask you to see it as my memoir. These are the images that have marked me and leave me wondering still. With love, KJ.

From the above text, Kirsten Johnson tells the audience frankly that she recorded herself the pictures that appear in the film during a 25-year career as a cinematographer for other films. Her acknowledgment of the value of the images to shape and leave traces of memories demonstrates how important the images are to her.

Afterwards, several conversations with Kirsten Johnson or with other characters accentuate the didactic information, mean they explicitly give information to the audience. Those can be found in the Sarajevo scene (00:08:05 – 00:10:15), when she talks to her crew from behind the camera, discussing the composition of the image. In addition, in another Sarajevo scene (00:52:35 – 00:55:14) when two crew members from Johnson's production team explain what happened after they got involved in the production, that one of them had nightmares from their experience.

Furthermore, writing of the location of each scene has a special influence in limiting the audience's perception of knowing where the scene is taking place.

Quantitatively, the expository model can be found in 4 scenes.

## 19. PARTICIPATORY

The participatory model is practiced predominantly by Kirsten Johnson through her active involvement in a scene, indicated by the presence of her voice or the movement of the camera seeming to respond to the scene.

We're reminded of Kirsten Johnson's role as a cinematographer, that she has free-

will to speak and move, as well as direct the camera. The 'active involvement' referred to by the researcher is the way Kirsten Johnson's voice comes from behind the camera when responding in conversation between her and the subject in front of the camera.

Kirsten Johnson's active interaction with her subject begins with the first images in the Foca scene (00:00:54 – 00:02:47), when she greets a shepherd on horseback and follows him from behind, she also tries to have a conversation with him even though she doesn't understand the shepherd's language.

From the application of this model, Kirsten Johnson successfully opens this documentary work to the intense feeling of complicated social problems. Her shrewdness in placing herself in relation social subjects when directly interacting shows Kirsten Johnsons foresight and high intellect.

Kirsten Johnson's shrewdness in interrogating the camera's power can be seen in the Manhattan scene (00:10:16 – 00:11:12). When Johnson points the camera at Jaques Derrida, one of the outstanding French philosophers, he refuses to be filmed, she triggers Derrida to warn her as she walks across the highway. Thus, the camera can be seen as a mediator between Kirsten Johnson and Derrida.

Quantitatively, the Participatory model can be found in 33 scenes. As the largest percentage in *Cameraperson*, it can be assessed that Kirsten Johnson's active involvement as a cameraperson also presents herself as a human being, participating and interacting with other humans, making the boundaries between the world outside and inside the camera biased.

This refraction mustn't be seen as a negative thing, but rather be understood as a way of speaking typical for documentary filmmakers that always face challenges and obstacles when responding to events that are happening in front of the camera.

## **20. OBSERVATIONAL**

The observational model can be shown by Kirsten Johnson's passive involvement when placing subjects or objects in frame. An impression of detachment shows Kirsten Johnson's efforts in recording events that occur as they are (taken for granted). In practice, Kirsten Johnson acts as a documentarian who often makes observations without justifying the intervention in the scene, and at the same time, Kirsten Johnson practices journalistic ethics as a hunter of truth—getting to truth with facts.

This observational approach can be clearly remarked when Johnson films various scenes and expressions of the crowd at one of the games in the State College scene (00:36:45 – 00:38:56). The recorded ambience and cheers are arranged into a montage over the hymns sung by various subjects at the end of the scene.

This approach is used to separate the filmmaker from the subjects - without any intervention in the events taking place. As a result, it allows the audience to read the

scenes according to their respective experience. This relates to the subjectivity of each persons consideration of memories and experiences, and tests their loyalty to their own views.

In addition, the scene that clearly shows the practice of observation is in the Headquarters Sheep Ranch scene (01:03:08 – 01:04:03). In this scene, Kirsten Johnson is seen recording her mother, Catherine Joy Johnson, without any interaction or conversation between them. It was written in the previous scene that her mother suffered from Alzheimer's disease, and without Kirsten Johnson's intervention, the audience can interpret the scene. Hers mother is stiff and clumsy, she moves very slowly and holds objects very carefully. Recording her mother's actions observationally, Kirsten Johnson invites the audience to be immersed in the scene with their own interpretations.

Quantitatively, the observational model can be found in 20 scenes.

## 21. REFLEXIVE

The reflexive model can be seen in Kirsten Johnson's responsiveness to a given scene, predominantly with the presence of her voice behind the camera. This action builds affection for the audience, and allows the audience to feel immersed in the event. In addition, this responsive action implies how a cameraperson works, on the one hand as a camera operator, and on the other hand a human being with an instinctive intensity, responding to events in front of her.

Beautifully, Kirsten Johnson is able to 'play' the mysteries of cinema, one of which is the relationship between the audience and the filmmaker. *Cameraperson* is a representation of Kirsten Johnson's ability to express various emotions within her point of view.

The presence of Kirsten Johnson's voice behind the camera maintains the intimacy of an event, and in particular, 'forces' the audience not to forget who the person behind the camera is. This method is very political and subjective, but has become considered a successful alternative discourse in documentary practice.

The presence of Kirsten Johnson's voice can be characterized as vividly reflective, such as in the Nodaway County scene (00:02:52 – 00:04:13). In this frame, Kirsten Johnson's surprised voice can be clearly heard after a sudden lightning strike in the sky. Additionally, the sound of sneezing and camera shaking indicate that the reflexive model is being practiced unconsciously. In this context, it is understood that the audience would most likely do the same thing if lightning were to suddenly flash in the sky, that they would be shocked and shaken for a moment.

Quantitatively, the reflexive model can be found in 9 scenes.

## 22. PERFORMATIVE

The performative model can be seen in Kirsten Johnsons practice of not disclosing the identities various characters—according to journalistic ethics—in order to maintain the privacy of confidential sources of information.

Amongst the various subjects in the film, some are presented without showing their faces, only writing their names anonymously. Namely, the teenage girl in the Huntsville scene (00:24:02 – 00:26:56), who expresses regret over the birth of her baby from sexual relations outside of marriage for the second time. Additionally, another source is a woman, described as a victim of the tragedy of the Bosnian civil war (00:34:12 – 00:36:41), who tells her story as a victim of rape during the ethnic conflicts.

In these scenes, Kirsten Johnson practices the work of journalists who consider whether it is appropriate for the identity of the subject to be presented in public or not. This practice can be characterized as the performative model, because it is as if Kirsten Johnson intervened in a scene with a framing that prioritizes body language that helps the audience feel the pain and engage with their stories rather than presume truth from identity.

Quantitatively, the observational model can be found in 3 scenes.

## 23. POETIC

The poetic model can be seen in a discontinuous array of associated images. The continuity of the picture does not have a significant impact. In the process of assembling images in this way, *Cameraperson* prioritizes the exploration of association and patterns that involve rhythm and time. The films narrative structure uses non-linear patterns and prioritizes spatial juxtaposition, which can be seen in the locations name being written before the scene takes place, appearing alternately or returning to the same location.

This also relates to the opening text of the film which asks the audience to see this series of pictures as a memoir. So, throughout the film, the series of images are analogous to memories, or memories and experiences that are constructed as narrative structures.

The poetic model becomes the backbone of *Cameraperson*'s narrative structure, presenting the variety of social problems that she has documented as 'burdens' borne by the world and by Kirsten Johnsons memories.

A camera shot can demonstrate how to 'fumble' and can perform integrated reframing like a confident painter constructing a painting on canvas with brushstrokes and splashes of color.

The process of editing the series of images that make up *Cameraperson* takes its cue from an astrophysicist in the Austin scene (00:43:43 – 00:44:39). From the explanation of one of the characters, it can be understood that time and space cannot always be understood literally, that recorded reality can be rearranged to suit the memories and imagination of the audience, therefore, the only technique that can be used is free associational editing.

## 24. CONCLUSION

The practice of a documentarian is always intertextualized via their cognition, experience, social context, background, etc. All of Bill Nichols' documentary approaches can be found in *Cameraperson*, proof of Kirsten Johnson's intellectuality in presenting social issues and the intimate relationship she has with her family, demonstrating her foresight and her courage in revealing her memories as important things to be displayed to the public.

The approach taken on the subject of film is fundamental in obtaining data and information, and from *Cameraperson*, we can see various treatments used differently depending on the situations and contexts faced by Kirsten Johnson.

## REFERENCE

- AITKEN, Ian (ed.). *Encyclopedia of the documentary film*. New York: Routledge, 2006. 3 v.
- BRUZZI, Stella. *A new documentary: a critical introduction*. New York: Routledge, 2000.
- GRIERSON, John. *Grierson on documentary*. Edited by Forsyth Hardy. Berkeley: University of California Press, 1966.
- HAYWARD, Susan (ed.). *Cinema studies: the key concepts*. Philadelphia, PA: Taylor and Francis e-Library, 2001.
- KISHORE, Shweta. Re-framing documentary's victims: documentary and collective victimhood at indian media collective Chalchitra Abhiyan. *Studies in Documentary Film*, Briston GB, v. 17, n. 11, p. 1-18, Feb. 2021. DOI:10.1080/17503280.2021.1887989
- METZ, Christian. *Film language a semiotics of the cinema*. Translated by Michael Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- METZ, Christian. *Pshycoanalysis and cinema, the imaginary signifier*. London, UK:

The MacMillan Press, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Oxford: Focal Press, 1992.

ROTHA, Paul. *Documentary film*. New York: Hastings House, 1952.

TANZIL, Chandra; ARIEFANSYAH, Rhino; TRIMARSANTO, Tonny. *Pemula dalam film dokumenter: gampang-gampang susah*. Jakarta: In-Docs, 2010.



# Potencialidades do podcast: Praia dos Ossos, Ângela Diniz e estereótipos de gênero<sup>1</sup>

## *Podcast potential: Praia dos Ossos, Ângela Diniz and gender stereotypes*

Márcia Neme Buzalaf<sup>2</sup>

Franciele Rodrigues<sup>3</sup>

### RESUMO

Neste estudo, analisamos as potencialidades do podcast “Praia dos Ossos” para desconstrução de estereótipos de gênero e autoritarismos sociais na sociedade brasileira. Para isso, empregamos as seguintes metodologias: netnografia, pesquisa bibliográfica, análise de narrativa jornalística e de conteúdo. Evidenciamos que o “Praia dos Ossos” corrobora para a compreensão das dinâmicas de produção que caracterizam o radiojornalismo na atualidade, marcada por criações multimídias, e permite a desconstrução de estereótipos de gênero na medida em que apresenta outra narrativa sobre o feminicídio de Ângela Diniz, através da qual performances e violências de gênero são desmistificadas.

**Palavras-chave:** história mídia alternativa; podcast; Praia dos Ossos; estereótipos; gênero.

### ABSTRACT

*In this study, we analyzed the potential of the podcast “Praia dos Ossos” to deconstruct gender stereotypes and social authoritarianism in Brazilian society. We employ the following methodologies: netnography, bibliographic research, journalistic narrative and content analysis. We demonstrate that “Praia dos Ossos” corroborates the understanding of the production dynamics that characterize radio journalism today, marked by multimedia creations, and allows the deconstruction of gender stereotypes as it presents another narrative*

1 Trabalho apresentado no GT História da Mídia Alternativa, integrante do XIV Encontro Nacional de História da Mídia e premiado com o segundo lugar no Prêmio José Marques de Melo de Estímulo à Memória da Mídia 2023. Título original “Potencialidades: Praia dos Ossos, Ângela Diniz e todes nós”.

2 Doutora pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professora na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

3 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

*about the femicide of Ângela Diniz, through which gender performances and violence are demystified.*

**Keywords:** *alternative media history; podcast; Praia dos Ossos; stereotypes; gender.*

## 1. INTRODUÇÃO

O podcast “Praia dos Ossos”, primeira minissérie original da produtora carioca Rádio Novelo, aborda o feminicídio de Ângela Diniz. A produção, lançada em 2020 e apresentada por Branca Vianna, retoma o crime ocorrido na cidade de Búzios mais de 40 anos depois, e busca entender porque Doca Street, o assassino, quase conseguiu se livrar da condenação. Para a realização deste estudo, compreendemos o “Praia dos Ossos” como uma “tecnologia de gênero”, em diálogo com as reflexões de Teresa de Lauretis (1994)<sup>4</sup>: com ele, são construídos discursos, significados e expectativas em relação aos papéis de gênero bem como sobre questões que perpassam as relações entre gêneros - como a violência. A partir daí, esta pesquisa orienta-se pelas seguintes questões: Quais sentidos são atribuídos a Ângela Diniz no que tange a ser mulher? Estes afirmam ou questionam papéis tradicionais de gênero? Quais elementos nos permitem interpretá-lo como uma produção jornalística que corrobora para a superação de estereótipos de gênero?

As mídias propõem interpretações sobre a realidade social, visões de mundo, normas de conduta e exercem grande influência na formação da opinião pública. Birolí (2011) e Hall (2013) ponderam que a comunicação é um tempo diverso e de disputas; ao mesmo tempo em que pode exercer várias formas de dominação de um grupo, também configura espaço no qual são criadas contranarrativas, ou seja, concepções de mundo outros, cuja premissa seja a emancipação de grupos subalternizados.

Nosso caminho metodológico será a netnografia, método que, segundo Corrêa e Rozados (2017), vem sendo utilizado em estudos relacionados à internet: trata-se de uma adaptação da pesquisa etnográfica que amplia as possibilidades da etnografia tradicional ao possibilitar a investigação de fenômenos e comunidades virtuais, além do desenvolvimento de análise de narrativa jornalística e pesquisa bibliográfica. Partimos da hipótese de que o “Praia dos Ossos” intenta recuperar o crime a partir da perspectiva da vítima. Isto porque possibilita aos ouvintes problematizar a cobertura realizada pelos meios de comunicação hegemônicos naquele momento e alerta para a misoginia vigente no sistema judiciário brasileiro.

---

<sup>4</sup> Afastando-se de quaisquer leituras biologizantes, ela afirma que é preciso compreendermos as distâncias entre diferença sexual e gênero, sendo este último produto de várias tecnologias sociais como rádio, televisão, cinema, jornais, os quais emitem visões de mundo.

## 2. DO RÁDIO AO PODCAST NARRATIVO

Castells (2006) explica que atravessamos um cenário de convergência midiática na qual formas tradicionais de comunicação disputam espaço com novos meios; neste ciberespaço, estão as plataformas de streamings. Uma das produções que alcançaram visibilidade são os podcasts, isto é, arquivos de áudio veiculados na internet e distribuídos através de agregadores de som, como Anchor, Spotify, Deezer, tornando-se uma expressão do rádio expandido, multimídia e multiplataforma. Segundo Ferraretto (2014), a compreensão do que concebemos como rádio tem sofrido transformações ao longo da história.

O desenvolvimento da radiocomunicação no Brasil – entendida como um fenômeno de massa – em um primeiro momento esteve mais restrita ao segmento da população que dispunha de condições econômicas para ter acesso ao novo meio – já entre 1940 e 1950, atravessou seu apogeu, ou seja, vivenciou a fase que ficou conhecida como “era de ouro”. Também nesta fase, a legislação vigente passou a permitir publicidade, o que garantiu às emissoras comerciais uma fonte de recursos destinados, principalmente, à contratação de profissionais (FERRARETTO, 2014).

Ferraz e Gambaro (2020) avaliam que o desenvolvimento de podcasts tem relação histórica com a produção, formatos e linguagens do radiojornalismo, principalmente, o modelo instituído no Brasil a partir dos anos 1940. Entretanto, por se tratar de conteúdos sonoros de modelo assíncrono: “proporcionam experiências renovadas de escuta que, por sua vez, permitem o uso mais extensivo de uma miríade de recursos de linguagem” (Ferraz; Gambaro, 2020, p. 156). Para os autores, podcasts podem representar uma “experiência midiaticizada de escuta”, isto é, um conjunto de formatos e práticas de acesso a conteúdo em áudio disponibilizados online e offline que por serem mediados tecnologicamente geram vivências mais individualizadas de consumo sonoro.

A este respeito, Kischinhevsky (2017) explica que, a partir dos anos 2000, o entendimento de rádio para “além das emissões eletromagnéticas” começou a ser mais propagado. Com o passar do tempo, podcasts tiveram seus processos de produção aprimorados, começaram a empregar além de locuções, efeitos sonoros, inovando nos formatos e assuntos contemplados. A partir de 2012, com o crescimento significativo de criações independentes, ampliação de financiamentos coletivos, e de novas formas de distribuição (exploração de redes sociais), o período passa a ser conhecido como “segunda era de ouro do podcasting” (Bonini apud Kischinhevsky, 2017). Sob este contexto, o gênero storytelling é popularizado, e com ele a contação de histórias de vida, com destaque para séries sobre investigações criminais.

Logo, a indústria da radiodifusão sonora tentaria se apropriar da

novidade, oferecendo à la carte milhares de podcasts de comentaristas e programas específicos veiculados antes em ondas hertzianas – raros são os conteúdos concebidos nas emissoras comerciais exclusivamente para a web. De todo modo, o *podcasting* engrossaria o tráfego na internet, impulsionando uma nova lógica de consumo de conteúdos radiofônicos, que passavam a ser compartilhados nas redes sociais online, potencializando tremendamente sua circulação – um contexto de rádio expandido (Kischinhevsky, 2017, p. 7).

Contudo, Mendonça (2021) argumenta que não considera o “Praia dos Ossos” como uma expressão de *true crime*, gênero que recapitula casos criminais reais detalhadamente e reconstrói investigações. Conforme evidenciado pela pesquisadora, apesar da produção apresentar características do estilo, o caso de Ângela Diniz não permeado por nenhum mistério quanto à autoria do crime. Doca Street confessou ser o assassino cerca de 20 dias depois. Para Mendonça (2021) o “Praia dos Ossos” pode ser classificado como uma “peça radiofônica-reportagem”<sup>5</sup>, visto maior tempo para a criação, edição e veiculação, captação de todos os sons do ambiente sem distinção, sejam eles naturais ou produzidos.

### 3. O CRIME DA PRAIA DOS OSSOS

O episódio 1, “O crime da Praia dos Ossos”, como o nome sugere, é responsável por contar a história do crime. Luiz Gonzaga Motta (2013), docente da Universidade de Brasília (UnB), considera que este primeiro programa corresponde a “recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico”. Segundo o autor, a partir do conhecimento do enredo, é possível captarmos quais são as projeções e direcionamentos que a narrativa adotada sugere sobre a história.

Ângela Diniz nasceu em Belo Horizonte, no dia 10 de novembro de 1944. Filha de uma costureira e um dentista, aos 17 anos, casou-se com o engenheiro Milton Villas Boas, com quem ficou por quase uma década e teve três filhos: Miltinho, Cristiana e Luiz Felipe. No início de 1970, logo após pedir o desquite<sup>6</sup>, Ângela teve um breve relacionamento com o empreiteiro Tuca Mendes, casado à época. Os dois estamparam páginas policiais acusados de estarem envolvidos no assassinato do lavador de carros e vigia na casa de Ângela, José Avelino dos Santos, mais conhecido como “Zé Preto”.

Em decorrência das polêmicas (fim do casamento, relacionamento com um

---

5 A equipe de trabalho do podcast foi formada por mais de 40 profissionais de diferentes áreas. De acordo com informações levantadas no site da Rádio Novelo, o podcast levou quase dois anos entre o início da produção (janeiro de 2019) e a publicação do primeiro episódio (setembro de 2020).

6 Modalidade de separação de corpos e bens, instituída em 1942 no país, mas que não rompia com o vínculo matrimonial e, então, impedia a formalização de novos casamentos.

homem casado e assassinato), Ângela Diniz deixou Minas Gerais e chegou ao Rio de Janeiro. Ela engata novo relacionamento (também abusivo) com o colunista social Ibrahim Sued, responsável por lhe atribuir o apelido “Pantera de Minas”. Em mais uma de suas incursões pelas noites boêmias, Ibrahim é convidado a cobrir uma festa para um programa de televisão. O evento ocorreu na casa do casal Adelita Scarpa e Doca Street.

É neste momento que Ângela conhece Doca, e eles começam a ter encontros escondidos. Não demorou muito para que ele terminasse o casamento e fosse viver com Ângela. Apesar da separação ser uma escolha dele, logo também chegaram os comentários de que Ângela havia o “seduzido”. O relacionamento entre Ângela Diniz e Doca Street durou cerca de quatro meses e foi marcado por diversas brigas decorrentes na maioria das vezes pelos ciúmes do homem. Após mais um desentendimento e em face da decisão de pôr fim ao relacionamento tomada por Ângela, Doca desferiu quatro tiros contra ela, três atingiram seu rosto e um a nuca, não possibilitando nenhuma reação. Em seguida, ele fugiu, deixando a arma ao lado do corpo da vítima.

Cerca de 20 dias depois, confessou o assassinato, porém, seus advogados levantaram o argumento de legítima defesa da honra<sup>7</sup>. Apesar de nunca ter composto o Código Penal Brasileiro, a tese foi (e ainda é) um recurso utilizado por advogados de defesa a fim de justificar o comportamento do réu e, portanto, o assassinato de mulheres. Em seu primeiro julgamento, ocorrido em 1979, três anos após o atentado, o discurso foi aceito; Doca foi condenado a dois anos de prisão em regime aberto. Como apontado por Branca Vianna, a sensação era de que ele havia sido absolvido.

Em 1981, após a anulação do primeiro veredito a pedido do Ministério Público, a formação de um novo júri concluiu pela condenação de Doca a 15 anos de prisão - ele cumpriu três anos em regime fechado, dois no semiaberto e dez em liberdade condicional. O jornal O Globo publicou uma manifestação organizada por mulheres no segundo julgamento. No texto, é possível acompanhar um cenário diferente: “Ângela, você está “viva” em cada mulher que não aceita a repressão machista”.

Avaliamos que ao longo de oito episódios, a narrativa empregada pelo “Praia dos Ossos” busca apontar aos ouvintes quais são as justificativas que levaram a esta mudança de contexto em um intervalo tão breve, ou seja, em apenas dois anos, e de quais modos este novo ambiente irá impactar na história do feminicídio de Ângela Diniz e, ainda, no combate à violência contra a mulher na sociedade brasileira. Sabendo que uma das características das narrativas jornalísticas é a presença de pelo menos dois lados em confronto, veremos ao longo da análise que a roteirização do “Praia dos Ossos” promove a contraposição de narrativas divergentes.

7 Na mesma semana de apresentação do trabalho no do XIV Encontro Nacional de História da Mídia, no dia 1 de agosto de 2023, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu, de forma unânime, que a legítima defesa da honra é inconstitucional. Acessado em 25 nov. 2024 de: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=511556&ori=1>

#### 4. ANÁLISE CRÍTICA DAS MÍDIAS

Já no episódio 1, Branca Vianna questiona o enfoque dos veículos como TV Globo e revista Manchete ao feminicídio de Ângela Diniz. Para a emissora de TV, Doca, ainda foragido da polícia, concedeu entrevista 17 dias após o crime. Durante a conversa, ele tentou enunciar-se como arrependido e, ainda, apaixonado: “A Ângela é uma mulher que marcou muito a minha vida. Ela me deixou fora de mim”. É perceptível a ironia com que Branca se refere à revista que teria servido para “Doca abrir o coração”.

A apresentadora ressalta que a matéria traça a biografia de Doca e aborda o desejo dele de tirar Ângela da vida que ela levava, afastando-a do consumo de bebidas, para que voltasse a conviver com os filhos, tornando-se “verdadeira mãe”. Segundo o depoimento de Doca, “a bebida havia estragado o amor”. Em momento algum ele se responsabiliza por ter puxado o gatilho do revólver, nem por fugir sem prestar assistência. Este episódio também critica o sensacionalismo e espetacularização da violência, direcionados, sobretudo, a Ângela, conforme demonstra o trecho abaixo:

**Branca Vianna:** O crime aconteceu no dia 30 de dezembro de 1976. Os meios de comunicação do país inteiro mobilizaram repórteres para cobrir o caso. Tinha câmera pra receber o corpo da Ângela em Belo Horizonte. Tinha câmera dentro da igreja na missa do sétimo dia dela. Tinha câmera até do lado da cova na hora do enterro, tanto que um dos filhos dela jogou uma pedra no cinegrafista. Tudo foi filmado e transmitido. Mas o Doca não era visto desde que arrancou com o carro na noite do crime (Praia [...], 2020, episódio 1 – Crime da Praia dos Ossos).

O episódio 2 recupera as 21 horas do primeiro julgamento, realizado em 17 de outubro de 1979, em Cabo Frio, e explora materiais produzidos por diferentes meios de comunicação sobre o feminicídio. Já nos primeiros segundos, traz trechos de entrevistas veiculadas pela Rádio Nacional durante cobertura do júri. Naquele momento, o repórter questiona mulheres que estavam do lado de fora do Tribunal: “Doca Street deve ser condenado ou absolvido?”. As respostas se alternavam entre punição e perdão. Miriam Grossi (1993) argumenta que o feminicídio de Ângela Diniz foi o primeiro a receber grande atenção da mídia no país e tornou-se um marco para os movimentos feministas, principalmente, para a constituição de uma de suas principais lutas: a violência contra a mulher (Grossi, 1993). Porém, é importante perceber que, apesar de o “Praia dos Ossos” evidenciar a exploração midiática do crime, na maioria das vezes a produção refere-se ao fato (assim como a maioria dos veículos de comunicação da época) como “caso Doca Street”. Mas, não seria “caso Ângela Diniz”? Quem é a vítima na história, afinal?

Flávia Biroli argumenta que os meios de comunicação, enquanto um dos espaços formadores do imaginário social, podem atuar contra a produção de estereótipos bem como os reproduzindo. Mas, como definir um estereótipo? A docente nos dá pistas. Segundo ela, podemos compreendê-los como: “rótulos socialmente definidos a partir das possibilidades que têm os diferentes grupos de fazer circular e, mesmo institucionalizar, discursos que confirmam padrões morais de julgamento” (Biroli, 2011, p. 7). Com base em tais considerações, Biroli (2011) evidencia que tais artefatos possuem caráter ideológico duplo, isto é, ao mesmo tempo em que são fabricados para reforçar determinada ordem social, também podem ser mobilizados para tensionar relações de poder. Dito de outra maneira, estereótipos podem reproduzir hierarquias e simultaneamente construir fissuras nas relações de dominação ao questionarem tais desigualdades, desnaturalizando discursos e práticas que procuram reafirmá-las.

Com o crescimento dos veículos de comunicação – em quantidade e variedade de informações – uma das apostas é que eles contribuam para superar preconceitos na medida em que expõem modos de vida diferentes e identidades múltiplas (Biroli, 2011). Nesta perspectiva, os meios de comunicação se constituem como espaços importantes para os movimentos sociais. No final do século XIX e início do XX, por exemplo, a imprensa contribuiu para que as primeiras manifestações mais organizadas de mulheres, suas causas e avanços obtidos no que tange aos direitos políticos (como a conquista do voto) ganhassem mais visibilidade (Duarte, 2019).

Apesar de o discurso midiático apresentar certo grau de homogeneidade, os indivíduos não são atingidos igualmente por ele. Marcadores sociais como pertencimentos de classe, gênero, étnico-racial são fatores que podem influenciar as apreensões que os sujeitos elaboram sobre as narrativas. Em “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação - Uma entrevista com Stuart Hall”, o teórico jamaicano argumenta que: “a mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa” (Hall, 2013, p. 392). Diante disso, o processo de recepção de conteúdos não é aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia de comunicação não opera de forma unilinear (Hall, 2013, p. 392). Os significados das mensagens não são dados previamente e nem imutáveis.

Os entendimentos de Biroli (2011) e Hall (2013) dialogam com as ideias de Gramsci, para quem a cultura é constituída por jogos de poder de modo que a obtenção da hegemonia, isto é, a construção de consensos é alcançada através da liderança política de um grupo em face de outro. Biroli (2011) diz que parte da crítica feminista aos meios de comunicação tradicionais é direcionada à visão homogênea que tende a destacar elementos físicos (exploração do corpo a partir de um padrão estético), comportamentos, entre outras questões do ambiente privado, escamoteando desigualdades de gênero.

Saffioti (1987) também tece críticas às representações construídas pelos meios



de comunicação tradicionais sobre as mulheres e os estereótipos reforçados por eles. Ressaltamos que, como Ângela Diniz não performava o papel de dona de casa, as suas aparições na imprensa ocorreram predominantemente como objeto sexual e a “outra”, haja vista o envolvimento com homens casados.

Qual é a imagem da mulher nos meios de comunicação de massa? [...] A mulher encarna ou a figura da dona-de-casa, fazendo publicidade de produtos de limpeza, alimentos, adornos, ou a figura da mulher objeto sexual, anunciando perfumes, roupas e joias destinados a excitar os homens. Em qualquer dos casos – o da dona de casa e o da mulher objeto sexual – a mulher está obedecendo aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira. Ela pode ser a esposa legal, a namorada oficial, ou pode ser a outra, aquela que proporciona prazer ao homem, mas a quem é negado o direito de ser a mãe dos filhos deste homem. Aparentemente, estes dois modelos ou arquétipos de mulher são opostos. Na verdade, existem diferenças entre eles. Todavia, o mais importante é mostrar sua identidade básica: esposa legal ou “a outra”, a mulher é sempre escolhida, não escolhe (Saffioti, 1987, p. 30).

No ensaio “Feminicídios na mídia e desumanização das mulheres”, após analisar matérias que reportaram casos entre os anos de 2015 e 2016, Thurler (2017) identificou que, majoritariamente, os meios de comunicação tratam os crimes de maneira descontextualizada, criando o entendimento de que são fatos isolados. Esta visão coopera para a disseminação de uma “pedagogia da crueldade” através da qual é estimulada, entre outras opressões, falta de empatia e revitimização. Mas, quem são as mulheres que o Estado patriarcal considera legítimo proteger? Ângela Diniz não representa o rosto mais recorrente das vítimas de feminicídio no Brasil, atualmente. Dados coletados pela Anistia Internacional, apontam que 62% das mulheres vítimas de feminicídio no país são negras.

Françoise Vergès em “Uma teoria feminista da violência” aprofunda sua crítica ao que chama de “feminismo civilizatório”, e questiona os limites do Estado na função de proteger mulheres, sobretudo, as pertencentes a grupos mais subalternizados, como mulheres negras, transexuais, imigrantes. Para Vergès (2021) não há como pensarmos em autonomia dos indivíduos sem que esta seja associada a luta por um feminismo decolonial, antirracista e anticapitalista, visto que a engenharia social que sustenta as políticas neoliberais ao mesmo tempo em que é financiada por elas, aliena subjetividades a favor do (nunca suficiente) individualismo.

Na pesquisa “Feminismos na imprensa alternativa brasileira: quatro décadas de luta por direitos”, Viviane Gonçalves Freitas (2018) argumenta que é necessário olharmos para as produções que surgem na internet (como o “Praia dos Ossos”), pois, embora eles nem sempre ultrapassem as barreiras midiáticas, ainda podem expressar: “novos

fluxos comunicacionais e novas formas de interpelação do debate público, borrando ou redefinindo fronteiras” (Freitas, 2018, p. 15).

## 5. MULHER: CORPO-OBJETO

Ainda, no episódio 1, destacamos o questionamento da versão reforçada pelo delegado Newton Watzl, este mesmo frente ao depoimento de Doca assumindo a autoria do feminicídio de Ângela, não acreditava que ele fosse culpado. Para a autoridade, Doca estaria acobertando os verdadeiros responsáveis por medo de retaliações. Segundo a narrativa apresentada pelo “Praia dos Ossos”, a fim de confirmar estas ideias, a polícia de Cabo Frio juntamente com veículos de comunicação, forjaram novas personagens e motivações que pudessem inocentar o já réu confesso. A primeira tentativa traz para a história “Pierre”, homem apontado como pivô para o assassinato.

Em diversos trechos, a apresentadora adverte à insistência da polícia e dos meios de comunicação em manter a “teoria Pierre”. Como ressaltado por Branca Vianna, a adoção desta perspectiva, reproduzia (novamente) o entendimento de que Ângela seria culpada pela violência sofrida. O corpo da mulher é concebido como propriedade do homem, sendo principal finalidade atender aos desejos masculinos. À vista disso, Saffioti (1987) pondera que sob a lógica patriarcal-racista-capitalista (acrescentamos, heterossexual e eurocentrada), o controle dos corpos das mulheres tornam-se instrumentos preponderantes para satisfação sexual dos homens e manutenção do status quo na medida em que reproduzem a força de trabalho, não apenas ocupando postos no mercado, mas também desempenhando papéis na economia do cuidado.

Além da problematização da visão acima, o episódio 1 traz entrevista de Ângela Teixeira de Mello. A participação da homônima e amiga de Ângela Diniz revela aspectos da convivência entre a vítima e Doca que passaram despercebidos pela maioria dos veículos de comunicação da época e para as autoridades: a existência de um relacionamento abusivo. Doca, ainda foragido, em entrevista à Manchete também associou o “mau-comportamento” de Ângela ao seu interesse por mulheres.

Ângela Diniz era conhecida como a “Pantera de Minas”, apelido atribuído pelo colunista social, Ibrahim Sued. Branca Vianna conta que a alcunha de “pantera” era destinada a mulheres que ele considerava bonitas. O episódio 5, chamado “A Pantera”, busca olhar para esta questão. Em 1973, Ângela mudou para o Rio de Janeiro e logo começou a frequentar bares e boates, inclusive, a “Flag”, um dos lugares mais badalados na noite carioca. O dono do espaço, Ricardo Amaral, foi entrevistado pelo podcast. Durante a conversa, por diversas vezes, ele afirmou que Ângela causava “desconforto” nos homens:

**Ricardo Amaral:** Ângela Diniz veio, eu a conheci essa noite na Flag. Realmente uma moça... ela transcendia beleza, ela era bonita, mas não é que fosse a mulher mais bonita do mundo, mas era bonita, uma mulher que você olhava e você via nela... uma fêmea, feminilidade, né. O tipo de mulher que atrai o homem, sabe [...] Ângela não deixava os homens ao lado dela muito confortáveis nunca, né. **Branca Vianna:** A Ângela causava “desconforto” nos homens. Era a primeira vez que a gente ouvia essa palavra para descrever ela (Praia [...], 2020, episódio 5 – A Pantera).

A narrativa construída pelo “Praia dos Ossos” para apresentar a vítima busca romper com a visão de que Ângela tenha sido apenas esta mulher tão estigmatizada por ter experienciado diversos amores ao longo da vida. Ângela Diniz era mais do que isso. Para desconstruir tais estereótipos, as apresentadoras vão a Belo Horizonte para ultrapassar informações trazidas por colunas sociais e inquéritos policiais.

**Branca Vianna:** E um dos argumentos da defesa do Doca era levar a vítima – a Ângela – a julgamento. O Evandro Lins e Silva, advogado do Doca, chamou a Ângela de prostituta de alto luxo, Vênus lasciva, e pantera que agarrava os corações dos homens. Acontece que essa fama de mulher livre – e por isso perigosa – foi sendo construída nos últimos anos da vida da Ângela, quando ela se mudou de vez para o Rio de Janeiro. Mas, muito antes disso, ainda em Minas Gerais, a Ângela teve muitas famas diferentes. Ela foi “a moça da missa das dez”, ela foi a “grega que parou o baile de carnaval” e ela foi a “noiva do ano” (Praia [...], 2020, episódio 3 – Ângela).

## 6. DEFESA DA HONRA E MASCULINIDADE HEGEMÔNICA

Através do podcast, sabemos que o advogado recorreu a algumas estratégias como resgatar os históricos do acusado e da vítima, porém, em perspectivas diferentes: o primeiro é apresentado de maneira extremamente benevolente, chegando até a ter especificidades que não tem a ver com o caso explorados, como neste trecho com o advogado Evandro Lins e Silva:

**Branca Vianna:** E aí o Evandro conta para os jurados um pouco mais da história do Doca. **Evandro Lins e Silva:** O júri já viu que a sua origem é uma boa origem. Senhores jurados, ele é neto de um dos homens que tiveram a maior influência no Brasil, na legislação social do Brasil, porque inclusive participou da legislação trabalhista, no seu início... **Branca Vianna:** Agora, ganha um motorrádio quem puder me explicar o que é que o currículo do avô do Doca tem a ver com o neto ter assassinado a namorada. Mas ali, no tribunal de Cabo Frio, ninguém parecia estranhar essa argumentação (Praia [...], 2020, episódio 2 – O Julgamento).

Assim, para representar Ângela como culpada pela própria violência sofrida, os recursos foram os mais diversos. Evandro Lins e Silva alegou que a mulher, ao ter sugerido um relacionamento aberto, não monogâmico e, sobretudo, por ter demonstrado interesse por outra mulher, rompendo com a lógica heteronormativa, teria ferido a “dignidade masculina” de Doca. Também existe a proposição de que ele havia matado Ângela por amá-la demais. O advogado também tentou classificar o feminicídio de Ângela Diniz como um “crime passionnal”<sup>8</sup>.

Sayak Valencia, performance, filósofa mexicana transfeminista, denomina de “masculinidade necropolítica” o dispositivo que naturaliza comportamentos violentos como intrinsecamente performados por homens. Sob esta lógica masculinista, o Estado também reivindica o exercício da violência e, ainda, legítima que os corpos biologicamente masculinos têm o poder de levar outros corpos vistos como mais fracos à morte (Valencia, 2010).

Saffioti (1987) argumenta que o “poder do macho”, em graus diferentes, está presente em todas as classes sociais. Mesmo em situações em que a mulher não é dependente financeiramente do homem, como Ângela Diniz, ela ainda se mantém subordinada a ele, seja pai, companheiro ou outra figura de autoridade. O “Praia dos Ossos” também traz entrevista com Doca Street; foi uma das últimas aparições públicas dele, que faleceu logo depois, em dezembro de 2020, aos 86 anos, vítima de um ataque cardíaco. No primeiro contato, Doca foi resistente em falar.

**Doca Street:** Eu tenho muita dificuldade de falar sobre a Ângela. Me emociona, eu sempre quebro a cara, acabo chorando, não vale a pena. Tá tudo aqui. **Branca Vianna:** O “tudo aqui” era o livro que ele escreveu, contando a história do crime do ponto de vista dele. **Branca Vianna:** A gente leu o seu livro. **Doca Street:** Podem tirar tudo que vocês tiverem que me perguntar. Eu não menti, não, escrevi esse livro aos prantos. E eu me sinto mal falando mal da Ângela. **Branca Vianna:** Falando mal da Ângela? **Doca Street:** Não, falando da Ângela. Eu não posso falar mal, era uma pessoa que eu amei. Eu espero que vocês me poupem. **Branca Vianna:** A gente não quer falar mal dela. **Doca Street:** Mal não pode. **Branca Vianna:** A gente quer só saber como ela era... (Praia [...], 2020, episódio 6 – Doca).

Em 1981, dois anos após Doca sair andando do júri, ele voltou ao Tribunal para novo

<sup>8</sup> A desnaturalização dos casos de feminicídio como crimes passionais é uma das principais bandeiras dos movimentos feministas. A este respeito, matéria intitulada “Feminicídio não é crime passionnal”, publicada em 2019, pelo Instituto Patrícia Galvão, explica que o crime justificado por “violenta emoção”, decorrente de ciúmes, abordagem tão costumeira nos meios de comunicação ao retratarem violências de gênero até hoje, tende a individualizar um problema que é social, visto que a misoginia estrutura a sociedade brasileira e, assim, adentra todos as esferas e relações sociais. Além disso, romantiza e ameniza a violência praticada ao pressupor que esta seria reflexo de um amor excessivo e incontrolável por parte do agressor.

juízo. A Promotoria recorreu da sentença de 1979, alegando que “o resultado do júri tinha sido manifestamente contrário à prova dos autos”. Mas, como alerta Branca Vianna, o cenário era outro. A apresentadora sugere uma motivação para a mudança: a abertura política e os primeiros passos para a redemocratização. A partir de 1980, diversos atos foram chamados com a finalidade de denunciar a violência contra as mulheres na sociedade brasileira. Como aponta Branca Vianna, a principal mudança a ser evidenciada ocorreu do lado de fora do Fórum de Cabo Frio.

**Branca Vianna:** O grupo ficou fazendo vigília do lado de fora do tribunal, levantando faixas e juntando mais gente. As faixas diziam: “O silêncio é cúmplice da violência”. “Sem punição, mais mulheres morrerão”. “Condenação para Doca”. E “Abaixo a discriminação” (Praia [...], 2020, episódio 7 - Quem ama não mata).

Tendo em vista que a história transcorre entre avanços e retrocessos, de maneira cíclica e não unilinear, é necessário considerar que tais conquistas no que tange aos direitos das mulheres são motivos de disputas em diferentes esferas até hoje. As reações a tais manifestações não tardaram, como podemos verificar no episódio 8 intitulado: “Rua Ângela Diniz”. Novamente os meios de comunicação foram espaços preponderantes. Já no início, Branca Moreira Alves, mãe de Branca Vianna, historiadora, autora de diversas obras sobre as questões de gênero, nome fundamental para a organização dos movimentos feministas no Brasil, principalmente, durante o período em que o país foi sequestrado por governos militares na década de 1970 (ao lado de Hildete Pereira de Melo e Jacqueline Pitanguy – também entrevistadas pelo podcast), lê o excerto de uma carta publicada no jornal “Tribuna da Imprensa”, em 21 de setembro de 1981:

**Branca Moreira Alves:** “Senhor Redator, eu tive o desprazer de ler uma reportagem neste jornal sobre um grupo de mulheres que quer combater a violência que elas dizem sofrer. O nome desse grupo é SOS Mulher e fala em agressões que as mulheres vêm sofrendo há muito tempo, desde agressões físicas até discriminação no trabalho. Minha verdadeira impressão é que as mulheres que compõem esse grupo não têm o que fazer em casa. Nem mesmo sexo, pois devem ser solteironas (ou desquitadas), classe média, extravasando esse complexo através do que dizem ser “uma luta” contra a violência. Só porque uma ou outra mulher andou levando uns tapas de seus maridos, possivelmente com razão, elas se acham no direito de reclamar e pichar muros pela cidade [...] estou escrevendo esta carta porque não tenho culpa de elas não terem conseguido “um bom casamento”, e, por isso, não sou obrigado a ouvir seus choros. Aqui em casa não tem nada disso, e minha patroa está mesmo preocupada é em cuidar das crianças e da casa, dentro de princípios cristãos, respeitando a propriedade alheia e as vontades do

seu marido'. O que é que eu digo sobre essa carta? Primeiro que não é novidade nenhuma. Segundo, é, realmente, a gente tem que ser bem-comportada pra não apanhar, então a gente tem que ficar em casa, cuidando de criança, cuidando do jantar dele, cuidando da roupa dele, cuidando de ele ser feliz. Isso tudo a gente aprendeu pelos séculos afora, não tem nada de novo (Praia [...], 2020, episódio 8 - Rua Ângela Diniz).

O desagravo da mulher em face do argumento da legítima defesa da honra empregado pelo advogado de Doca Street e as formas como os meios de comunicação reforçaram esta tese é o principal aspecto destacado da entrevista. Ademais, é significativo observar que a entrevistada indica que, mesmo entre homens com posicionamentos mais progressistas, os direitos das mulheres eram renegados.

**Branca Moreira Alves:** O julgamento do Doca Street na defesa na defesa do Evandro, ali você tem um resumo da... da ideologia patriarcal. É, assim, chocante. Absolutamente chocante. É como se a gente, a gente de repente tá, assim... distraída, sendo mulher, vivendo a sua vida, e de repente tem uma pessoa que vai ali e diz essas coisas, e mostra pra gente o que que é isso. Evandro também era uma pessoa de esquerda, tá? Ou não vou dizer de esquerda, mas contra, contra a ditadura [...] então eu acho que, assim, o simbolismo da Ângela não é no assassinato, porque muitas foram assassinadas, é na defesa do Evandro, e no que ele usou, e na mídia, como a mídia respondeu, entendeu? (Praia [...], 2020, episódio 8 - Rua Ângela Diniz).

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que os significados existentes na produção acerca do gênero não são uniformes, entretanto, vimos que a linguagem empregada ao longo dos oito episódios questiona a cobertura jornalística realizada, principalmente, no que tange a revitimização da mulher. Ressaltamos, portanto, as contribuições do podcast para contrapor discursos hegemônicos compartilhados a partir do final dos anos 1970 sobre o feminicídio de Ângela Diniz.

Destacamos também que materiais que tenham como escopo tecer contranarrativas são importantes visto a influência que os meios de comunicação exercem na formação dos imaginários sociais. Pensando acerca das questões de gênero torna-se fundamental a emergência de produções múltiplas que busquem desmistificar as diferentes violências às quais as mulheres são submetidas todos os dias. Lembramos que o Brasil é um dos países que mais violentam mulheres no mundo. Como demonstra o “Praia dos Ossos”, os meios de comunicação amplificaram as vozes responsáveis por organizar diversas manifestações de mulheres entre os anos de 1970 para 1980. Isto quer dizer que os veículos que contribuíram para a construção e reprodução de estereótipos

sobre Ângela Diniz, chegando a legitimar a sua morte, também foram instrumentos importantes para fortalecer as mobilizações que chamavam atenção para a violência sofrida por ela e outras mulheres.

## REFERÊNCIAS

BIROLI, Flávia. É assim, que assim seja: mídia, estereótipos e exercícios de poder. In: ENCONTRO DA COMPOLÍTICA, 4., 2011, Rio de Janeiro, RJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. *Anais eletrônicos* [...]. Disponível em: <https://compolitica.org/novo/anais-2011/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

CASTELLS, Manuel. *Mobile communication and society*. London: The Mit Press, 2006. CÔRREA, Maurício de Vargas.; ROZADOS, Helen Beatriz Frota. A netnografia como método de pesquisa em Ciência da Informação. *Encontros Bibli*, Florianópolis, SC, v. 22, n. 49, p. 1-18, maio/ago. 2017.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-47.

FERRARETTO, Luiz Arthur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2014.

FERRAZ, Nivaldo; GAMBARO, Daniel. Podcast e radiojornalismo: uma aproximação entre a mídia formal e as novas experiências de produção e escuta. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. 2020.

FREITAS, Viviane Gonçalves. *Feminismos na imprensa alternativa brasileira: quatro décadas de lutas por direitos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

GROSSI, Miriam. De Ângela Diniz a Daniela Perez: a trajetória da impunidade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 1, n. 1, p. 166-168, 1993.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2013.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio em episódios via internet: aproximações entre podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. *Revista de La Asociación Española de Investigación de La Comunicación*, 2017.



LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

MENDONÇA, Bárbara de. *Quem ama não mata: uma análise do podcast Praia dos Ossos*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, 2021.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PRAIA dos Ossos. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 21 ago. 2020. Podcast. Episódios: 1-3; 5-8. Disponível em: <https://spoti.fi/3Hz9v3D>. Acesso em: 19 jun. 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

THURLER, Ana Liési. Feminicídios na mídia e desumanização das mulheres. *Revista Observatório*, Palmas, v. 3, n. 6, p. 465-496, out./dez. 2017.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

VERGÈS, Françoise. *Uma teoria feminista da violência: por uma política antirracista da proteção*. UBU Editora, 2021.

# O mito do Salvador da Pátria no Instagram de Jair Bolsonaro após a derrota eleitoral de 2022

## *The myth of the nation's savior on Jair Bolsonaro's Instagram after his 2022 election defeat*

Thales Ernesto Cristino Braga<sup>1</sup>

André Azevedo da Fonseca<sup>2</sup>

### RESUMO

Em 2018, Jair Bolsonaro manipulou mitologias políticas para firmar sua imagem pública e venceu as eleições. Em 2022, repetiu a estratégia, mas foi derrotado e não reconheceu o resultado. Após três dias de silêncio, divulgou um vídeo repleto de ambiguidades. O objetivo desta pesquisa é analisar, sob a perspectiva dos mitos políticos, os comentários dos usuários na primeira manifestação de Bolsonaro no Instagram após a derrota nas eleições. O método empregado foi a análise documental. Concluiu-se que os mitos da conspiração e do herói salvador foram as narrativas utilizadas com mais frequência, uma vez que evocaram a figura de um líder providencial capaz de salvar o país dos inimigos.

**Palavras-chave:** mitologia política; campanha eleitoral; Jair Bolsonaro.

### ABSTRACT

In 2018, Jair Bolsonaro manipulated political mythologies to establish his public image and won the elections. In 2022, he repeated the strategy, but was defeated and did not recognize the result. After three days of silence, he released a video full of ambiguities. The aim of this research is to analyze, from the perspective of political myths, the comments made by users on Bolsonaro's first manifestation on Instagram after his defeat in the elections. The method used was documentary analysis. It was concluded that the myths of conspiracy and the heroic savior were the most frequently used narratives, since they evoked the figure of a providential leader capable of saving the country from its enemies.

**Keywords:** political mythology; election campaign; Jair Bolsonaro

1 Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

2 Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professor na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

## 1. INTRODUÇÃO

Em 2018, após uma campanha eleitoral permeada por polêmicas, escândalos e disseminação de *fake news* nas redes sociais, Jair Bolsonaro (PSL), foi eleito com 55,13% (57.797.847 votos) quando derrotou Fernando Haddad (PT) no segundo turno das eleições. Após um governo controverso, incluindo políticas negacionistas durante a pandemia e ameaças às instituições democráticas sob a falsa alegação de fraude nas urnas eletrônicas, Bolsonaro lançou sua candidatura à reeleição em 2022. A campanha manteve as características da primeira: exaltação à pátria, valorização da família tradicional e adoração ao Deus cristão. Contudo, apesar das tentativas de prejudicar o processo eleitoral, Bolsonaro recebeu 58.206.354 votos (49,10% do total) e foi derrotado por Lula, que recebeu 60.345.99 votos (50,90% do total).

Após a divulgação oficial do resultado, Bolsonaro permaneceu vários dias em silêncio, instigando suspeitas e insinuando não ter aceitado o resultado das eleições. Essa atitude gerou uma série de reações nas redes sociais. De um lado, seus apoiadores demonstraram frustração e revolta, insistindo que as eleições haviam sido fraudadas e defendendo a permanência de Bolsonaro no poder por meio de intervenção militar. Do outro, opositores comemoraram a vitória de Lula, esperando mudanças políticas no país.

Enfim, o candidato derrotado manifestou-se três dias após o pleito, em 2 de novembro de 2022, por meio de um vídeo de 2 minutos e 40 segundos divulgado em suas redes sociais oficiais: YouTube (@jbolsonaro – 6,53 milhões de inscritos), Twitter (@jairbolsonaro – 10,99 milhões de seguidores), Facebook (Jair Messias Bolsonaro, 15 milhões de seguidores) e Instagram (@jairmessiasbolsonaro – 25,4 milhões de seguidores). Devido às insinuações e evasivas em seu discurso, a publicação provocou muitas interações. Deste modo, o conjunto dessas reações se tornou fonte interessante para investigar o imaginário político que circunda a figura de Bolsonaro nas redes sociais.

O objetivo desta pesquisa foi analisar, sob a perspectiva da mitologia política, os principais comentários publicados no perfil de Bolsonaro no Instagram após sua primeira manifestação pós-derrota. Para isso, empregou-se o método da análise documental, precedido por pesquisa bibliográfica. A crítica documental foi cotejada com anotações e comentários pessoais do pesquisador. A análise documental, além de “avaliar textos, som e imagem, funciona como expediente eficaz para contextualizar fatos, situações, momentos. Consegue dessa maneira introduzir novas perspectivas em outros ambientes, sem deixar de respeitar a substância original dos documentos” (Moreira, 2005, p. 276).

O critério de seleção para estabelecer os corpus foi o número de curtidas recebido. O recorte foi feito nas respostas com pelo menos mil curtidas, uma vez que essa alta

interação tem maior potencial de alcance. A quantidade foi estabelecida em observância aos outros números da publicação: 48.357.150 reproduções, 6.235.259 curtidas e 583.859 comentários, até maio de 2023, o que expõe a relevância do post. A análise possibilitou identificar quais termos e símbolos mitológicos foram mais empregados e determinou quais elementos míticos estiveram mais presentes nos comentários dos usuários.

No contexto desta pesquisa, a palavra “mito” contemplou duas acepções: a primeira, em uma noção de senso comum, é aquela que se popularizou nas redes sociais e faz referência às pessoas que chamaram a atenção por serem engraçadas, polêmicas e até contraditórias e, com isso, conquistaram adeptos e muitas interações em forma de apoio – seguidores, curtidas, compartilhamentos, respostas, comentários e reações. Neologismos tal como “mitar” e “mitada” chegaram a ser popularizados nas redes sociais para atribuir valor a esses personagens chamados de “mito”.

O segundo conceito remete às narrativas de seres ou figuras que protagonizaram feitos fantásticos, encarnaram forças da natureza e superaram a condição humana. É nesse sentido que Girardet (1987) pontua que o mito político pode ser tanto fabulação, deformação ou interpretação do real. Contudo, o mito exerce uma função explicativa quando fornece instrumentos para a compreensão do presente (Fonseca, 2018).

Esta investigação integra os esforços realizados por vários pesquisadores no campo da Comunicação que, desde 2018, buscam compreender os mais diversos aspectos das mitologias manipuladas por Bolsonaro. Por isso, a delimitação proposta neste trabalho buscou oferecer uma contribuição específica capaz de propor respostas às lacunas existentes em um panorama mais amplo de pesquisas que já identificaram elementos míticos que permeiam a figura deste político de extrema-direita.

Após quatro anos de mandato como Presidente da República, a construção mitológica da imagem pública de Bolsonaro fez com que seus eleitores manipulassem símbolos e legitimassem seus alinhamentos ideológicos e ações por meio deles. A campanha permanente de Bolsonaro manteve contato constante com o eleitorado em um processo de retroalimentação entre candidato, mídia e eleitor. Atributos de sacralidade foram designados a ele, concedendo aspectos doutrinários aos seus discursos.

Entender a construção da imagem dos líderes políticos nas mitologias contemporâneas é essencial nos momentos de crise, uma vez que a superação dos messianismos passa pela compreensão dessa dinâmica. Exemplo disso foram os ataques de 8 de janeiro de 2023, quando turbas de apoiadores fanatizados de Bolsonaro foram instigados a acampar em quarteis, invadir a praça dos Três Poderes e depredar edifícios públicos almejando provocar instabilidade institucional e justificar um golpe militar contra o novo governo eleito democraticamente.

A mitologia política é tema de estudos há décadas. Girardet (1987) tem sido um dos

pesquisadores no campo da História citados em análises sobre as narrativas simbólicas e mitológicas utilizadas na política. Nesse sentido, pesquisadores contemporâneos, tal como veremos a seguir, são unânimes ao constatar que Bolsonaro se utilizou dos mitos políticos de forma consciente para instigar seus eleitores.

## 2. O MITO NA POLÍTICA

O mito é um fenômeno plural, de natureza multifacetada e manifestações multiformes, já que é organizada de forma lógica, mas não plenamente racional, enquanto é dotada de alta carga de elementos emocionais e instintivos. Assim, é difícil encontrar um ser humano indiferente a isso. Girardet (1987) observou alguns padrões em narrativas históricas e buscou estabelecer uma categorização dos mitos manipulados nos mais diversos tempos. Assim, traçou quatro constelações mitológicas que parecem se repetir no esforço que os sujeitos empreendem para atribuir sentidos às suas experiências históricas: o mito da Conspiração; o mito do Herói Salvador; o mito da Idade de Ouro e o mito da Unidade. O autor argumenta que os líderes políticos constroem narrativas utilizando-se dos padrões oferecidos por essas mitologias para legitimar seu poder, em uma estratégia também utilizada para criar conexões entre grupos sociais e estimular uma sensação de identidade coletiva. Mitologias políticas são expressas por meio de símbolos, rituais e discursos que têm a capacidade de influenciar a percepção e a ação política.

Não obstante, os símbolos políticos podem servir para excluir ou marginalizar determinados grupos e criar inimigos para unir as pessoas em “comunidades de ódio” (Fonseca, 2007). A marginalização de grupos é uma prática utilizada para criar uma impressão de “nós” contra “eles” a fim de desenvolver uma sensação de unidade entre membros de um grupo e justificar suas ações violentas. Os “inimigos internos” são frequentemente apresentados como uma ameaça à segurança, estabilidade ou ao modo de vida dos grupos ideologicamente dominantes. Assim, legitimam-se os discursos e práticas que, em sua forma mais radical, busca a extinção do adversário.

No mito da “conspiração”, ou “complô”, as narrativas conspiracionistas constroem uma visão de mundo em que a sociedade estaria ameaçada por organizações secretas, que atuariam de modo análogo a seitas, confabulando planos malignos para submeter os homens à escravidão ou ao extermínio (Girardet, 1987, p. 34). Em última instância, o mito do complô pode justificar ações extremistas ou violentas, interpretadas como uma reação legítima contra os conspiradores imaginários. As teorias da conspiração são frequentemente baseadas em informações falsas ou distorcidas e, por isso, podem ter consequências graves para as instituições democráticas, como o aumento da desconfiança e da desunião, a inviabilidade do diálogo e do entendimento entre grupos diferentes, e o aumento da intolerância e da violência.

Contudo, o mito do complô costuma ser instigado por aqueles que desejam atribuir à própria figura um caráter salvador. Girardet (1987) observou diversos discursos que, em tempos de crise real ou imaginada, buscam atribuir atributos de heroísmo a figuras políticas ordinárias, configurando-se, assim, em um fenômeno análogo ao do messianismo. A ideia dessa constelação mitológica é fabular um redentor apresentado como uma pessoa ungida que surgirá para não apenas resolver os problemas da sociedade, mas inspirá-la e salvá-la por atos de abnegação e coragem. Essa figura é construída por meio da manipulação de estruturas clássicas da narrativa do “herói” ou do “messias”, disseminadas por meio de propagandas ideológicas. Ao firmar o imaginário de uma guerra santa contra um inimigo diabólico, a figura do salvador pode ser perigosa, uma vez que tende a legitimar ações autoritárias e extremistas contra aqueles que não se alinham ao líder ou ao seu movimento.

O salvador projeta-se como a solução para os problemas da nação; com frequência, apresenta-se como um guerreiro que tem um objetivo restabelecer a ordem. “Todo processo de heroificação implica, em outras palavras, uma certa adequação entre a personalidade do salvador virtual e as necessidades de uma sociedade em um dado momento de sua história” (Girardet, 1987, p. 82). Nesse sentido, o salvador, condicionado pelo contexto, pode ser interpretado como o reflexo de um tipo de mentalidade. Os valores encarnados por ele transmitem os anseios sociais de uma parcela da coletividade não apenas insegura quanto ao seu futuro, mas apavorada com a possibilidade de um destino trágico. Nos momentos de desequilíbrio, incerteza ou conflito há apelos mais intensos à intervenção de um herói salvador (Girardet, 1987, p. 89).

Fonseca (2012) parte do princípio de que as narrativas míticas no marketing nas disputas eleitorais costumam ser manipuladas de forma racional pelos próprios agentes. O pensamento mítico, ainda que corrompido ou fragmentado, continua mobilizando a ação política nas coletividades. Muitas vezes, disputas eleitorais se tornam uma oportunidade para que os cidadãos possam evocar suas crenças em conspirações demoníacas, guerreiros sagrados e profetas anunciando a Era de Ouro (Fonseca, 2018, p. 153).

### **3. A MITOLOGIA EM BOLSONARO**

O tema da manipulação de narrativas míticas pela campanha eleitoral de Bolsonaro tem sido objeto de uma série de análises. Bianco (2019) investigou a comunicação político-eleitoral utilizada pelos candidatos Lula e depois seu substituto, Fernando Haddad (PT), assim como por Jair Bolsonaro (PL) nas eleições de 2018, observando o modo pelo qual essas narrativas recorreram a mitologias políticas para construir a identidade de marca dos candidatos nas mídias sociais. Por meio de análise do discurso, a pesquisadora examinou o conteúdo publicado nos perfis oficiais do Facebook dos três

candidatos durante o período eleitoral, com base nas quatro constelações mitológicas descritas por Raoul Girardet (1987): Conspiração, Idade de Ouro, Salvador da Pátria e Unidade. Ela concluiu que Bolsonaro foi o que mais recorreu às narrativas míticas em sua comunicação, empregando sobretudo a categoria da conspiração para desconstruir a imagem dos adversários e fortalecer sua imagem de Herói Salvador da Pátria. Essa estratégia encontrou respaldo no imaginário coletivo em um contexto que favoreceu a crença na existência de um inimigo comum, real e iminente.

Azevedo Junior e Bianco (2019) abordaram novos aspectos em relação à dissertação de Bianco (2019), relacionando a efervescência de mitologias políticas à emergência política de representantes ligados aos cristãos neopentecostais. Por meio de análise de conteúdo e de discurso, os pesquisadores analisaram 296 postagens feitas por Bolsonaro em sua página oficial do Facebook durante a campanha eleitoral. Em primeiro lugar, eles confirmaram que o candidato recorreu à mitologia da Conspiração para desconstruir seus adversários. O atentado sofrido por Bolsonaro também reforçou a narrativa de que seus opositores desejavam eliminá-lo. Bolsonaro construiu sua imagem com características que correspondem à mitologia do Salvador da Pátria, valendo-se de discursos que enfatizam a família, a religiosidade e o aumento do controle social para combater a violência – pautas que caminham juntas à aversão às minorias e redução de direitos sociais. Por fim, concluíram que a disseminação do mito do complô buscou legitimar o surgimento de um “herói que luta contra os valores do mal em busca da redenção da nação a uma idade de ouro” (Azevedo Junior; Bianco, 2019, p. 22).

Por sua vez, Anastácio de Paula, Araújo e Saraiva (2019) analisaram três vídeos publicados no YouTube – dois deles no canal oficial de Jair Bolsonaro e o outro no canal do ministro Ironi Spuldaro – a fim de identificar elementos míticos que influenciaram o comportamento dos eleitores na eleição presidencial de 2018. Para isso, realizaram análise de conteúdo e de discurso para observar o comportamento de apoiadores que passaram chamar Bolsonaro de mito. De acordo com os pesquisadores, “essa fantasia parece evocar sentimentos antigos de que viria um rei, um salvador escolhido por Deus, para governar.” (Anastácio de Paula; Araújo; Saraiva, 2019, p. 3). Essa expectativa de atribuir a um único sujeito o poder de provocar grandes transformações sociais afasta a responsabilidade da própria sociedade e a impede de amadurecer. Partindo do princípio de que esse mito já estava presente no imaginário dos eleitores, a pesquisa buscou indícios de sua ativação nos discursos de Bolsonaro.

Os pesquisadores observaram que os vídeos traziam alegorias à “sagração do governante” – ou seja, o direito divino de governar, uma vez que o representante afirmava Deus acima de tudo. Outro ponto é representação do nacionalismo e patriotismo como um sentimento superior aos interesses individuais. A sugestão de união nacional, expressa na ideologia homogeneizante do “verdeamarelimo”, também pretende escamotear as desigualdades e sugerir a ideia de uma nação una e indivisa.



O slogan “Teu nome já diz ‘o Messias’.” Ressalta a representação do candidato como o salvador escolhido para triunfar na luta do bem contra o mal e libertar o povo brasileiro.

Dias (2020) também analisou os discursos messiânicos na legitimação de dois atores políticos considerados populistas no Brasil e em Portugal. Para isso, utilizou o método do estudo de caso a fim de examinar as campanhas eleitorais de Jair Bolsonaro e André Ventura – o “mito brasileiro” e o “ungido português” (Dias, 2020, p. 4). O pesquisador também destaca a crescente presença de representantes de igrejas evangélicas neopentecostais na política brasileira, o que, para ele, favoreceu o crescimento de discursos messiânicos e moralizantes. De um lado, o “cidadão de bem”, e do outro, o antítipo sociológico desse cidadão – as minorias e todos aqueles que corrompem a sociedade em razão de sua condição marginal (Dias, 2020, p. 5). Bolsonaro teve apoio de conservadores de classe média e alta e por comunidades evangélicas, que investiram na propagação de imagens que geraram “pânico moral” junto a amplas parcelas da população” (Dias, 2020, p. 5).

O autoritarismo bolsonarista anuncia o politicamente incorreto como um suposto enunciador de “verdades desconfortáveis”, em um discurso de influência fascista que desumaniza o inimigo a ser combatido pelo messias-guerreiro, guardião de valores como machismo, homofobia, racismo, securitarismo e messianismo. Dias (2020) observa ainda que, em um cenário de embate político, moral e civilizacional de verdades alternativas e pós-verdades, o bolsonarismo se manteve ativo ao sustentar discursos que, até então, eram recalcados no reacionarismo brasileiro.

Dias e Fernandes (2020) analisaram a construção da imagem do candidato baseando-se nos conceitos de personalização, espetacularização e mito do herói. O método utilizado foi o estudo de caso em peças exibidas entre 31 de agosto e 28 de outubro de 2018 durante a campanha eleitoral. Assim como os demais pesquisadores, Dias e Fernandes (2020) também partiram da hipótese de que o candidato construiu sua imagem política apoiado em características que enunciam o discurso do salvador do país, de acordo com modelo apresentado por Schwartzberg (1978) e Gomes (2004). Bolsonaro encampou o discurso que anuncia um novo tempo, como se fosse um profeta conduzido por um “impulso sagrado para guiar o seu povo pelos caminhos do futuro” (Dias; Fernandes, 2020, p. 2).

O atentado sofrido em 7 de setembro de 2018 transformou-se um espetáculo midiático, mítico e político. A tragédia é um dos elementos narrativos constitutivos da construção de heróis; além disso, a “retransmissão como cerimônia midiática garante que o espetáculo obtenha caráter imponente e expressivo” (Dias; Fernandes, 2020, p. 6). Um novo cenário político tem se formado, onde o indivíduo passa a ser o centro, posição anteriormente ocupada pelos partidos. Nessa perspectiva, a figura do candidato é supervalorizada e a marca se torna personalista, sugerindo aproximação entre líder e apoiadores.

As pesquisadoras chamam a atenção para o fato de que Bolsonaro usou práticas de campanha permanente e, por meio das redes sociais, disseminou pautas acerca do armamento da população, redução da maioria penal e trabalho forçado para presidiários, temas corriqueiros da tradição reacionária brasileira. A polarização tornou-se ainda mais intensa com a articulação entre velhas teorias da conspiração, tal como a ameaça comunista, e novas narrativas conspiratórias, como a suposta implementação da “ideologia de gênero” nas escolas.

Nas peças publicitárias analisadas, observou-se os discursos salvacionistas de martírio, grandiosidade e superioridade. As pesquisadoras ainda relacionam o mito da Idade de Ouro ao enaltecimento da ditadura militar, defendido por Bolsonaro como um tempo grandioso de crescimento econômico e seguro para o país. Dessa forma, por meio da “lembrança (Mito da Idade de Ouro) e o desejo de mudança (Conspiração), busca-se uma sociedade idealizada e elege-se um salvador” para resgatá-la dos conflitos e das lutas vivenciadas (Mito do Salvador)” (Dias; Fernandes, 2020, p. 11).

Figueiredo e Silva (2020) analisaram as ferramentas psico-discursivas utilizadas na construção da narrativa eleitoral de Bolsonaro. Para tanto, os pesquisadores valeram-se da Análise de Discurso da campanha bolsonarista e usaram como base a abordagem Discurso-Mitológica a fim de identificar a interação entre mitologia, discurso e ideologia. Para isso, eles analisaram a presença de elementos do monomito da jornada do herói da narrativa eleitoral do candidato. O artigo analisou o discurso mais impactante, segundo os pesquisadores, de toda sua campanha presidencial: o pronunciamento publicado no dia 16 de setembro de 2018 em sua página oficial do Facebook, o primeiro depois do atentado. O vídeo foi escolhido por sua carga emocional e pela extensão da narrativa – a mais longa entre os conteúdos publicados pelo candidato.

A *live* enquadra Bolsonaro deitado, usando uma sonda nasogástrica, com o rosto pálido e cansado. Essa cena se opõe à imagem de homem vigoroso de falas energéticas e o aproxima da pessoa comum e vulnerável. Essa circunstância proporcionou uma oportunidade sempre explorada no discurso mítico da extrema-direita: o sofrimento expresso pelo vídeo reforça a ideia de que Bolsonaro coloca seus interesses em segundo plano e, dessa forma, afirma seu valor como herói (Figueiredo; Silva, 2020, p. 8). Ao mesmo tempo, Bolsonaro representa Lula como uma ameaça à nação, projetando o adversário como o “inimigo nacional”, reforçando a narrativa mitológica do herói. No discurso de Bolsonaro, o “outro” é a classe política corrupta, a esquerda, representada pelo PT; enquanto o “povo de bem”, ou seja, as famílias cristãs e os empresários, é aquele que se sente ameaçado e extorquido pela classe política.

Bolsonaro ressalta que ele estava em desvantagem em relação aos adversários por não contar com o apoio de partidos políticos ou da imprensa, além de não ter tempo de televisão. Mas essas circunstâncias desfavoráveis acabaram contribuindo na narrativa da trajetória do herói. No seu discurso, a perseverança e a bravura indicavam

a intervenção divina: se eleito, seria pela vontade de Deus. Os pesquisadores concluem afirmando que Bolsonaro se utilizou da narrativa de herói na construção de sua imagem, bem como do discurso populista para expressar suas ideologias de direita.

Silva (2021) investigou elementos mitológicos e comportamentos característicos de uma neo-religiosidade na performance de Bolsonaro, buscando compreender em que medida isso colaborou para a fanatização político-ideológica no país. O autor traça um panorama de três performances públicas de Bolsonaro desde o anúncio da candidatura: I. participação no 36º Congresso Internacional dos Gideões Missionários da Última Hora, ocasião em que recebeu uma bênção direcionada ao seu abdômen, meses antes de ser esfaqueado nessa mesma região – a bênção foi tratada como profética; II. presença em um evento pentecostal em seu primeiro ato público após a posse como presidente, oportunidade em que disse: “Vocês sabem que Ele não escolhe o mais capacitado, mas capacita os escolhidos!”; III. participação em um evento da Igreja Assembleia de Deus Vitória em Cristo, em que repetiu: “Tenho certeza de que não sou o mais capacitado, mas Deus capacita os escolhidos!” (Silva, 2021, p. 3).

Ao lado disso, um conjunto de ofensas, xingamentos, palavrões e obscenidades foram transformadas em espetáculo. Essa descompostura legitimada pela autoridade do cargo autorizaram um sentimento nacionalista extremista entre seus seguidores. Mesmo no período da pandemia, observou Silva (2021), Bolsonaro contrariou as orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS), bem como de membros do próprio governo, e incitou a população a participar de manifestações para consagrar sua figura.

Enfim, o autor percebeu que o discurso de Bolsonaro oscilou entre teores religiosos, militares e populares, e constatou que os apoiadores assumiram um comportamento semelhante aos membros de um *fandom* – conjunto de fãs de personalidades midiáticas. O contato direto com os seguidores – tanto de forma presencial, no cercadinho do Palácio da Alvorada, quanto nas redes sociais, sem o intermédio de assessores – também contribuiu para que a admiração por Bolsonaro se fortalecesse, uma vez que ele estaria rompendo com a maneira pela qual a “velha política” se comunicava com os eleitores. Silva (2021, p. 15) conclui que as práticas performáticas e comunicacionais de Bolsonaro foram fundamentais para fidelizar seus seguidores.

Colombo (2021) investigou as manifestações de mitologia política em peças de desinformação que circularam nas eleições presidenciais brasileiras de 2018. A pesquisa teve caráter descritivo e a metodologia utilizada foi a análise de conteúdo do tipo categorial temática com abordagens qualitativas e quantitativas em 134 boatos desmentidos pelo Projeto Conspira<sup>3</sup>. Colombo (2021, p. 2) se concentrou em dois fenômenos: a desinformação e a mitologia política, compreendendo o primeiro como a

3 Operação colaborativa de 24 veículos brasileiros de informação para examinar boatos ao longo de 84 dias da campanha eleitoral em questão, realizada entre agosto e outubro de 2018.

rede de criação, produção, distribuição e reprodução de mensagens com informações falsas e intencionalmente danosas, e o segundo como a manifestação política de narrativas míticas que serve à reestruturação mental do imaginário político.

A característica comum encontrada pelo autor nas mensagens com informações falsas foi a apropriação da aparência de notícia real, principalmente quanto aos aspectos de redação, ilustração fotográfica e exibição em websites, com o intuito de legitimá-las. O autor utilizou-se dessa categorização para classificar os boatos de acordo com a presença da manifestação de mitologia política: força altíssima; força alta; força média; força baixa e força nula. Ele ainda delimitou o mito no campo político por meio das principais teorias sobre a temática, identificando a centralidade do mito político do Complô.

Dos 134 boatos investigados, 84 (62,68% do total) possuíam incidência de manifestação mitológica alta e altíssima, levando à conclusão de que a presença dessas narrativas foi majoritária no conjunto de boatos analisados. Em um segundo momento, confirmou que o mito de maior prevalência foi o da categoria Complô, presente em 69 casos (64,49% do total). O tema dominante dos boatos foi a fraude eleitoral nas urnas eletrônicas, que buscava questionar e deslegitimar o próprio pleito.

Pereira (2021), por sua vez, investigou de que modo o *storytelling* utilizado pelo candidato serviu como ferramenta de envolvimento entre ele e seus eleitores no meio digital. Como estudo de caso, foi selecionada a campanha de Bolsonaro de 2018 no Twitter. Na análise, Pereira (2021) identificou os mitos utilizados na estratégia de comunicação do candidato. O corpus foi constituído de 473 tweets postados no período de 11 de setembro e 27 de outubro de 2018. Entre as características do *storytelling* presentes na narrativa do candidato, Pereira observou a exploração do atentado sofrido em Juiz de Fora (MG) como pauta central de uma campanha destituída de propostas políticas objetivas. Essa narrativa elaborou um personagem digno de simpatia e admiração por seus esforços, enquanto um *storytelling* às avessas representou o adversário como uma escolha pior.

O autor observou que Bolsonaro e sua equipe mantiveram a coerência narrativa diante a história que queriam contar. Os tweets ampliaram os ataques àqueles considerados inimigos – esquerda, PT e imprensa – e insistiram que Bolsonaro era o único protagonista legítimo. Pereira (2021) conclui que as principais estratégias utilizadas foram: formulação de inimigos; coerência no desenvolvimento de sua história; narrativa às avessas, com um único herói possível; metáfora do capitão contra a violência; discurso transmidiático; e simbologia do verde e amarelo (Pereira, 2021, p. 109).

Com tudo isso, esta revisão de literatura indica que a comunicação político-eleitoral de Jair Bolsonaro durante as eleições presidenciais de 2018 foi marcada pelo uso de estratégias discursivas que recorreram a mitologias políticas para construir a imagem de líder messiânico e salvador da pátria. As pesquisas destacam que Bolsonaro

utilizou-se das mitologias da Conspiração, do Salvador da Pátria e da Idade de Ouro para desconstruir a imagem de seus adversários, sobretudo do PT e da esquerda, e fortalecer sua identidade como um herói que lutava contra o “mal”.

A narrativa da Conspiração foi empregada para criar a ideia de um inimigo comum, real e iminente, enquanto a mitologia do Salvador da Pátria foi utilizada para reforçar sua imagem como um líder escolhido para redimir a nação e restaurar uma “idade de ouro”. Além disso, o atentado sofrido por Bolsonaro durante a campanha foi instrumentalizado como um evento mítico, reforçando a narrativa de martírio e heroísmo, contribuindo para a espetacularização de sua figura.

Os estudos também destacam o papel das redes sociais, especialmente o Facebook e o Twitter, como plataformas para a disseminação dessas narrativas e para a construção de uma comunicação direta com os eleitores. Essa estratégia permitiu consolidação de uma base de apoiadores que passaram a vê-lo como uma figura quase religiosa, um “mito” acima do bem e do mal, capaz de conduzir o país ao futuro idealizado.

Além disso, as pesquisas apontam para o uso de desinformação e teorias da conspiração, como a fraude eleitoral, para deslegitimar todo o sistema político e fortalecer a narrativa de que Bolsonaro era o único candidato capaz de salvar o país. A combinação desses elementos — mitologias políticas, estratégias de comunicação digital, desinformação e espetacularização — foi decisiva para a vitória de Bolsonaro e para o fortalecimento da extrema-direita no cenário político brasileiro.

#### 4. PATRIOTAS NO INSTAGRAM

Em 2 de novembro de 2022, três dias depois do resultado das eleições, Bolsonaro publicou a seguinte mensagem em suas redes sociais:

*Brasileiros que estão protestando por todo o Brasil, sei que vocês tão chateados, tão tristes, esperavam outra coisa, eu também estou tão chateado, tão triste quanto você. Mas temos que ter a cabeça no lugar. Os protestos, as manifestações são muito bem-vindas, fazem parte do jogo democrático e ao longo dos anos muito disso foi feito pelo Brasil, na Esplanada, Copacabana, Paulista, tantos e tantos outros lugares. Ou até algo que não é legal, o fechamento de rodovias pelo Brasil prejudica o direito de ir e vir das pessoas, tá lá na nossa Constituição, e nós sempre tivemos dentro dessas 4 linhas, então tem que respeitar o direito de outras pessoas que estão se movimentando, além de prejuízo a nossa economia, sei que a economia tem sua importância, você talvez tá dando mais importância a outras coisas agora, é legítimo, eu quero fazer um apelo a você, desobstrua as rodovias, isso daí não faz parte, no meu entender, dessas manifestações legítimas, não vamos perder, nós aqui, essa nossa legitimidade, outras manifestações que estão fazendo pelo*

*Brasil todo, em praças, faz parte, repito, do jogo democrático, fiquem a vontade! E deixo claro, vocês tão se manifestando espontaneamente, colocamos nossa polícia rodoviária federal desde o primeiro momento para desobstruir as rodovias pelo Brasil e eles tem feito um trabalho de tentar desobstruir, mas são muitos pontos e as dificuldades são enormes. Prejuízo todo mundo está tendo com essas rodovias fechadas. O apelo que eu faço a você: desobstrua as rodovias, proteste de outra forma, em outros locais, que isso é muito bem-vindo, faz parte da nossa democracia. Por favor, não pensem mal de mim! Eu quero o bem de vocês! Ao longo desse tempo todo, à frente da Presidência, colaborei para ressurgir o sentimento patriótico, o amor à pátria, as nossas cores verde e amarela, defesa da família, a defesa da liberdade, não vamos jogar isso fora, vamos fazer o que tem que ser feito, estou com vocês! E tenho certeza que vocês estão comigo! O pedido é rodovias, vamos desobstruí-la para o bem da nossa nação e para que nós possamos continuar lutando por democracia e por liberdade. Muito obrigado a todos vocês! Deus abençoe o nosso Brasil! (Bolsonaro, 2022).*

O vídeo enquadra Bolsonaro sentado, com expressão tensa e preocupada, vestindo uma camiseta azul marinho, com um relógio de modelo tradicional. O vídeo sugere a ideia de que Bolsonaro coloca os interesses da nação em primeiro plano. A legenda do vídeo é “– Presidente Jair Bolsonaro pede a manifestantes que desobstruam as rodovias.” Até o fechamento desta pesquisa, em 22 de fevereiro de 2023, o post contava com 48.357.150 reproduções, 6.235.259 curtidas e 583.859 comentários.

Na presente análise foram considerados os comentários com mais de mil curtidas.<sup>4</sup> Observou-se que a maioria dessas interações foi feita por perfis verificados de contas com grande quantidade de seguidores. Os números totais das interações tornam esse corpus significativo, já que o conjunto dos comentários analisados somam 680.972 curtidas e 16.868 respostas – ou seja, 697.840 interações, número que torna a amostra suficiente para a realização desta pesquisa. Entre os comentários que geraram mais engajamento, os discursos giraram em torno da indignação e da manifestação de lealdade ao líder. Por exemplo:

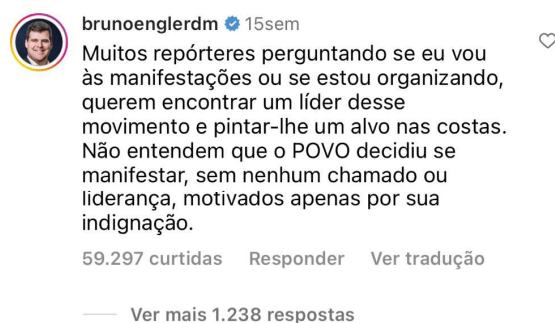
---

<sup>4</sup> Na nossa dissertação (BRAGA, 2023), os comentários foram registrados na íntegra. Neste artigo, serão selecionados alguns exemplos para dar espaço à análise.

**Figura 1** – Print do comentário de @karolelloficial

**Fonte:** Bolsonaro (Instagram)

A conta @brunoenglerdm afirma que “muitos repórteres” estavam em busca de um líder para as manifestações contra o resultado das eleições, mas o povo estaria agindo por “conta própria”, “sem nenhum chamado ou liderança”. Apesar de Bolsonaro não ter convocado diretamente as manifestações, ele jamais deixou de insinuá-la, o que, na prática, encorajava as manifestações. Na verdade, esse chamado foi realizado insistentemente durante todo o mandato, com particular ênfase no dia 7 de setembro de 2021. Bolsonaro alardeava uma suposta fraude nas urnas e alimentou teorias da conspiração entre seu eleitorado. Ele disse que só sairia da presidência “preso ou morto” e exaltava a “desobediência à Justiça” (As Ameaças [...], 2021). Com isso, seu público já estava predisposto a agir no caso de uma derrota eleitoral. Portanto, a manipulação desses mitos políticos foi sistemática. Para Girardet (1987), esse papel mobilizador é justamente exercido por meio do apelo profético do mito político.

**Figura 2** – Print do comentário de @brunoenglerdm

**Fonte:** Bolsonaro (Instagram)

Nessa mesma direção, observou-se que a palavra “líder” apareceu com frequência nos comentários em referência ao papel de salvador atribuído a ele. Grande parte das



respostas transmitem a expectativa de que essa figura conduziria o povo ao caminho da liberdade – “você é o líder e pronto. Mito!”, “a voz do povo está clamando por liberdade”. O clamor e a esperança messiânica também aparecem de forma explícita em alguns comentários: “não desista do povo brasileiro”, “ouça a nação”, “a gente está confiando em você”, “não desaponte os seus eleitores”, “nossos sonhos estão mais vivos do que nunca”, “que sonho o senhor vir aqui dar a notícia de que o jogo virou”, “não vamos desistir”.

**Figura 3** – Print do comentário de @bellafalconi



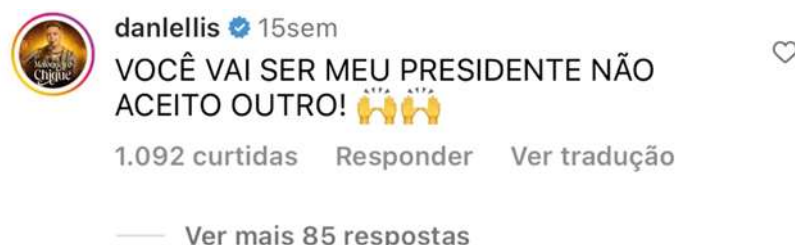
**Fonte:** Bolsonaro (Instagram)

Os comentários evocam um líder, um salvador para governar e instruir sobre os próximos passos a serem percorridos. Respostas como “nós te amamos”, “obrigada, presidente, por lutar com bravura pela nossa nação!”, “o Senhor jurou dar a vida pela pátria e pela nação brasileira” e a palavra “legado” evocam o mito do salvador, daquele que possui os atributos necessários para conduzir o país. Bolsonaro é retratado como o soldado valente que lutou pelo povo, que colocou os interesses da nação acima da sua própria integridade, como uma figura que seria capaz de dar a vida, se preciso fosse, pela sua nação.

O candidato derrotado é representado nos principais comentários como a “única esperança abaixo de Deus”. Sua figura é retratada como a do homem predeterminado a cumprir a missão de salvar sua nação. Ele é o “presidente adorado”, o “melhor presidente”, é o salvador que “passou por tantas provas”, “apanhou mais do que qualquer um, foi esfaqueado e quase morreu”. A figura messiânica fica mais uma vez explícita nesse conjunto de comentários. Além disso, o imaginário de que Deus revelaria a verdade e que o mal não prosperaria também sugeriu a crença de que a derrota nas eleições havia sido uma interferência do mal e que apenas Deus poderia trazer justiça à essa situação. Para esses eleitores, não havia outra possibilidade: ele era a única pessoa capaz de exercer esse papel, era dele que o país precisava – “Você

vai ser meu presidente, não aceito outro!

**Figura 4** – Print do comentário de @danlellis



**Fonte:** Bolsonaro (Instagram)

A ideia de que existia uma conspiração por trás do processo eleitoral é explorada em muitos comentários: “não há nada que esteja encoberto que não venha a ser revelado! Deus é Deus e o mal não prospera”, “não deixe que o crime e os chefes de facções assumam o poder”, “não caia no jogo do sistema”, “nossa bandeira nunca será vermelha”, “o bem sempre vence”, “fraude brava”, “marginais”, “políticos são podres e corruptos”, “gente do mal”, “falsos amigos”, “imprensa podre”, “molusco” – termos que reproduzem o clássico bestiário de conspirações malignas.

O comentário “Selva” da conta @depheliolopes alcançou mais de 17 mil curtidas. O termo foi recorrente em outros comentários e remete a uma saudação militar. No contexto analisado, “selva” foi popularizado como a palavra-chave que autorizaria os militares a iniciarem as ações contra o resultado das eleições. Os seguidores esperavam que Bolsonaro usasse essa palavra a qualquer momento em alguma manifestação oral ou escrita – live, vídeo, pronunciamento, post, comunicado, nota. O termo seria o gatilho para autorizar o início da “revolução”, quando a “fraude” seria constatada e o resultado das urnas seria revertido. O termo “selva” foi consolidado como um maldisfarçado código entre partidários de extrema-direita.

Outra narrativa presente nos comentários foi o mito da Unidade, expresso em declarações de seguidores sobre “o prazer e orgulho” de fazer parte de uma nação, ou sobre o amor por ser brasileiro – expressões que reforçam a sensação de pertencimento: “estamos juntos”, “estamos com você até o fim”, “estamos juntos com o senhor, capitão!”, “Rondônia está com você”, “o Brasil está contigo”, “jamais te abandonaremos”, “o gigante já acordou”, “ainda existem pessoas de bem no nosso país”.

Essa dinâmica também se encontra na profusão de emojis da bandeira do Brasil, imagem que pode ser interpretada de diferentes maneiras, dependendo do contexto.

De maneira geral, a bandeira é um símbolo patriótico e um apelo à identidade nacional. Contudo, quando instrumentalizada pela extrema-direita, a bandeira serve a um propósito de exclusão, pois os partidários se definem como os “verdadeiros” brasileiros, em contraposição aos outros que seriam inimigos internos. No caso analisado, as contas usaram a bandeira do Brasil em seus comentários também como uma forma de apoio às políticas nacionalistas e conservadoras de Bolsonaro.

Nesse caso, portanto, longe de expressar a diversidade, a bandeira nacional foi utilizada em uma perspectiva homogeneizadora, como prática de mobilização política para unir os apoiadores de Bolsonaro em torno de um símbolo comum, traduzindo dessa forma o mito da Unidade. Essas mitologias foram manipuladas de maneira seletiva para promover uma visão particular do que significa ser brasileiro, além de justificar crenças e ações políticas específicas.

Assim, verificamos que os usuários do Instagram manipularam as quatro constelações estabelecidas por Girardet (1987): a figura de um salvador aguardado, a noção de pertencimento, a ideia de uma conspiração e a expectativa de nostalgia em relação a uma época idealizada foram temas recorrentes nas respostas ao vídeo. Observando o contexto, os comentários analisados demonstraram ser a expressão de uma cultura paternalista e autoritária, pois dependente de uma figura personalista que os amedronta com inimigos imaginários ao mesmo tempo em que oferece proteção em troca de obediência e lealdade.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu do princípio de que mitologias políticas são manipuladas por lideranças para a construção de narrativas que mobilizam afetos e identidades coletivas, o que pode levar a uma polarização exacerbada e ao enfraquecimento de instituições democráticas. A análise confirmou que a narrativa do Salvador da Pátria é um tema presente na política brasileira contemporânea – pelo menos no âmbito das redes sociais. Longe de mencionar eventuais políticas públicas, os comentários representaram a figura de Bolsonaro como um herói predestinado a lutar e defender o povo contra as forças do mal. Em síntese, o mito apareceu como um dispositivo que consolidou um campo discursivo polarizado em torno de uma figura messiânica.

Mais do que um caso pontual, essa mitologia foi utilizada pela extrema-direita brasileira para fins de legitimação de poder. Ao manipular esses símbolos, Bolsonaro construiu uma imagem pública que mobilizou considerável número de eleitores, como demonstrado pela quantidade de votos conquistados em ambas as eleições. Apesar da derrota eleitoral em 2022, o candidato recebeu 58.206.354 votos – ou seja, mais do que os 57.797.847 que lhe garantiram a vitória em 2018. Esses números demonstram que essa figura política manteve grande parte de sua influência e capacidade de

fidelização.

No entanto, a derrota de 2022 revelou os limites dessa estratégia e indicou a importância da análise desses discursos. Naturalmente, diversos outros fatores objetivos contribuem na explicação desta eleição. Contudo, faz-se necessário continuar a investigação acerca das mitologias políticas presentes na cultura e na sociedade brasileira a fim de compreender como elas impactam o debate público, influenciam dinâmicas políticas e, em última instância, conduzem o rumo da nação.

## REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO DE PAULA, Claudio Paixão; ARAÚJO, Eliane Pawlowski Oliveira; SARAIVA, Priscila das Graças Perpétua. Comunicação, informação e imaginário no processo eleitoral brasileiro: o “Messias” Bolsonaro e o mito do rei pela graça de Deus. *Revista de Ciências e Tecnologias de Informação e Comunicação (Prisma.Com)*, Porto, Portugal, n. 41, p. 100-122, 2019. Disponível em: <http://193.137.34.195/index.php/prismacom/article/view/6442/6237>. Acesso em: 26 abr. 2022.

AS AMEAÇAS de Bolsonaro em discursos no 7 de setembro. *BBC News Brasil*, Rio de Janeiro, 7 set. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58479785>. Acesso em: 12 mar. 2023.

AZEVEDO JUNIOR, Aryovaldo de Castro; BIANCO, Erica Cristina Verderio. O processo de mitificação de Bolsonaro: Messias, presidente do Brasil. Rio de Janeiro: *Revista EcoPós*, Rio de Janeiro, RJ, v. 22, n. 2, 2019. Dossiê: Novas Faces do Poder. Disponível em: <http://www.comunicacaoeleitoral.ufpr.br/wp-content/uploads/2019/10/26253-68685-1-PB.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2021.

BIANCO, Erica Cristina Verderio. *Mitos na política brasileira: a construção da identidade de marca de candidatos à presidência da república em 2018*. Curitiba: Acervo digital da UFPR, 2019. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63108/R%20-%20D%20-%20ERICA%20CRISTINA%20VERDERIO%20BIANCO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 abr. 2022.

BOLSONARO, Jair Messias. *Jair M. Bolsonaro*. Instagram: (@jairmessiasbolsonaro).

BRAGA, Thales Ernesto Cristino. “Você vai ser meu presidente. Não aceito outro”: análise dos mitos políticos nos comentários dos usuários do Instagram na manifestação de Bolsonaro após a eleição de 2022. 2023. 77 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

COLOMBO, Renan. *Teorias da conspiração e fake news: o mito do Complô em boatos*

das eleições brasileiras de 2018. In: SOUSA, Jorge Pedro (org.). *Jornalismo e Estudos Mediáticos – Memória IV*. Porto: Publicações Fundação Fernando Pessoa, 2021. p. 81-99. E-book.

DIAS, João Ferreira. O Messias já chegou e livrará “as pessoas de bem” dos corruptos: messianismo político e legitimação popular, os casos Bolsonaro e André Ventura. *Polis: Revista de Estudos Jurídico-Políticos*, v. 2, n. 2, jul./dez. 2020. DOI: 10.34628/p1bj-5611

DIAS, Lucia Moreira; FERNANDES, Carla Montuori. Campanha de Jair Bolsonaro para presidência em 2018: a construção do Mito Político. *Revista Educação, Cultura e Comunicação (ECOM)*, Lorena, SP, v. 11, n. 22, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://www.publicacoes.fatea.br/index.php/ECCOM/article/view/1264/1127>. Acesso em: 16 jun. 2021.

FIGUEIREDO, Maria Eduarda Petek de; SILVA, Juremir Machado da. O uso do arquétipo do herói por Jair Bolsonaro na Campanha Presidencial de 2018 e sua influência no público eleitor. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 43., 2020. *Anais eletrônicos [...]*. São Paulo: Intercom; Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2020. Modalidade virtual. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1294-1.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2022.

FONSECA, André Azevedo da. *A construção do mito Mário Palmério: um estudo sobre a ascensão social e política do autor de Vila dos Confins*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

FONSECA, André Azevedo da. A imagem nas mitologias políticas: heróis sagrados e vilões demoníacos na disputa pelo seu coração. In: VILELA, Bruno (org.). *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. 4. ed. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018. p. 153-162.

FONSECA, André Azevedo da. A imaginação no poder: o teatro da política na encenação da legitimidade. *Contracampo*, Niterói, v. 1, n. 16, p. 167-182, jan. 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/398>. Acesso em: 7 jan. 2023.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. 3. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Wilson. *As transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo, Paulus, 2004.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 269-279.

PEREIRA, Matheus Ribeiro. *Storytelling como ferramenta de discurso no Twitter: uma análise da campanha presidencial de Jair Bolsonaro em 2018*. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), 2021. Disponível em: <https://tede2.espm.br/bitstream/tede/543/2/PEREIRA%2c%20Matheus%20Ribeiro.%20Storytelling%20como%20ferramenta%20de%20discurso%20no%20Twitter.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. *O estado espetáculo*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

SILVA, Wagner Alexandre. **A performance midiática de Jair Bolsonaro**: o retorno do eterno mito do salvador da pátria. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM CIBERCULTURA, 13., 2021, São Paulo, SP. *Anais [...]*. São Paulo: ABCiber, 2021. Disponível em: <https://abciber.org.br/simposios/index.php/abciber/abciber13/paper/view/1339/729>. Acesso em: 26 abr. 2022.



# O Propósito da Cultura Desnudada – Uma Revisita Autoetnográfica ao Projeto Folclore Nu

## *The Purpose of Naked Culture – An Autoethnographic Return to the Naked Folklore Project*

Andriolli Costa<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo utiliza-se da autoetnografia como ferramenta para uma revisita crítica ao projeto fotográfico *Folclore Nu – Desnudando a Cultura Brasileira*. A iniciativa reuniu a estética *fine art* com ensaios de nu artístico, sempre tematizados pela literatura oral que compõe a cultura popular do país. O material era fundamentado por pesquisa bibliográfica partilhada com o público, com o propósito de promover um deslocamento epistêmico sobre o Folclore e suas projeções artísticas. Sete anos depois, todavia, a própria forma de entender o termo Folclore ganha novos sentidos na esfera pública. Assim, mobilizando a sensibilidade dos Estudos do Imaginário e da Folclorística Dialética, promovemos um retorno reflexivo a este projeto profundamente folkmediático. Por meio deste trajeto, encontra-se o caminho para pensar os desafios da criação inspirada na cultura tradicional.

**Palavras-Chave:** autoetnografia; folclore; ensaio fotográfico; folkmídia.

### ABSTRACT

*This article uses autoethnography as a tool for a critical regard on the photo-essay “Nude Folklore – Revealing Brazilian Culture”. The initiative brought together fine art aesthetics with artistic nude shoots, always themed by the oral literature that constitutes Brazilian vernacular culture. The material was based on bibliographical research shared with the public, with the purpose of promoting an epistemic shift about Folklore and its artistic projections. Seven years later, however, the very way of understanding the term Folklore gains new meanings in the public sphere. Thus, mobilizing the sensitivity of Imaginary Studies and Dialectic Folkloristics,*

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor adjunto na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).



*we promote a reflective return to this folkmediatic project. Through this path, we find the way to think about the challenges of creation inspired by traditional cultures.*

**Keywords:** *autoethnography; folklore; photo-essay; folkmedia.*

*“É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos”*

*Roland Barthes, 1984*

## 1. INTRODUÇÃO

Mitologia e Fotografia. Na encruzilhada artístico-teórica em que este trabalho se encontra, estes eixos têm como força centrípeta, em última instância, a potência das dinâmicas do Imaginário. De um lado, a *imagem simbólica*; força arquetípica dinamizada em narrativa; lastro ancestral que a tudo perpassa, orientando e negociando em nível societal um conjunto de distintos modos de sentir, pensar e agir (Durand, 2012). Do outro, a *imagem técnica*, efetivada por meio da mediação de um dispositivo tecnológico; “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (Flusser, 2008, p. 24).

Na justaposição entre estes dois elementos encontra-se a materialidade que se converteu em inquietação: os ensaios fotográficos inspirados em temas mitológicos. Frequentemente assumindo a estética “fine art”<sup>2</sup> - quase uma intersecção entre pintura, fotografia e sonho - artistas como Danny Bittencourt, Roberta Guido e, mais recentemente, Danielle Alves e Nathália Haucke, encontraram inspiração em deusas gregas, ninfas, fadas e sereias.

A fotografia, argumentava Roland Barthes, evoca o retorno do morto, o tempo pretérito. Atesta não o que é, mas o que foi (Barthes, 1984, p. 118). No entanto, quando se toma o mito como inspiração para o ato fotográfico, este passado se escalona. Desloca-se para o tempo dos primórdios, o *illud tempus* de Mircea Eliade onde as grandes narrativas se desenrolam e de onde, ritualizadas, se reencenam, promovendo a reintegração da plenitude inicial (Eliade, 2019).

Fascinante que seja a potência criativa deste compósito, uma inquietação vicejava inexoravelmente: haveria algum trabalho semelhante que trazia como mote um alicerce simbólico mais próximo da cultura brasileira? Que outras representações poderiam surgir ao nos inspirarmos em mitos e lendas que habitam não o Peloponeso, mas o mesmo território que nos constitui? Foi assim que, entre julho e outubro de 2017,

---

2 Originalmente “fine art” era termo utilizado para se referir a impressão do material, ideal para galerias e exposições. Enquanto estética, a fotógrafa Danny Bittencourt resume: “trata-se da prática da fotografia, sem viés comercial, caracterizada pelo tom fantasioso das produções e por privilegiar a experiência pessoal do autor e suas condições psicológicas” (Bittencourt, 2015, p. 9).

no Rio Grande do Sul, produzi os quatro ensaios que compõe o projeto *Folclore Nu: Desnudando a Cultura Brasileira*.

A iniciativa reuniu a estética *fine art* com ensaios de nu artístico, sempre tematizados pela literatura oral que compõe a cultura popular do país. No total foram realizados quatro ensaios, dois masculinos e dois femininos<sup>3</sup>, retratando os mitos do Boto-Cor-de-Rosa, da Boitatá, do Lobisomem e do Negrinho do Pastoreio. Cada ensaio era composto por sete fotografias, e cada uma delas acompanhava uma legenda que adicionava camadas de informação aos temas retratados. Ao final, um conjunto de referências bibliográficas partilhava com o público os caminhos para a criação e reflexão.

*Folclore Nu* surge no bojo de um conjunto de atividades que foram orientadas para promover um deslocamento epistêmico do que, até o momento, se mostrava o principal desafio da arte de projeção folclórica<sup>4</sup> no Brasil (Costa, 2022). Sabemos que, como aponta Gilbert Durand, uma sequência histórica de processos iconoclastas fez com que a Modernidade ilustrada marginalizasse o Imaginário dos processos intelectuais, privilegiando o racionalismo como única forma de acesso ao “verdadeiro saber” (Durand, 1999, p. 11-12).

Diretamente vinculados à “imprecisão” da imagem, o sensível, o invisível e o inefável são igualmente recusados pelo empirismo factual que encontrava no método científico a única forma legítima de conhecer o mundo. Neste movimento, tudo aquilo relacionado ao folclore – representado pelo conjunto de saberes das classes populares que caracterizam identidade e são transmitidos pela tradição – é igualmente desvalorizado. Como resultado, difunde-se um entendimento equivocado de folclore como sinônimo de mentira ou falsidade; saber pré-científico a ser superado; anacronismo e reminiscência, oposta a noção de uma cultura viva e pungente. Folclore, inclusive, confunde-se com suas projeções, fazendo com que muitos não distingam a literatura acadêmica da de ficção.

Neste contexto, a proposta dos ensaios referenciais se justificava pelo reposicionamento criativo dos elementos tradicionais e por exhibir novas possibilidades de dialogia intertextual, fazendo conversarem as referências clássicas com os temas regionais. Por fim, ao fundamentar-se na pesquisa para a criação do conceito de cada ensaio, seguido pela partilha bibliográfica que o orientava, ajudava a mostrar para um público que tanto desconhecia e negligenciava, a pregnância sócio-histórico-cultural que atravessa todos os saberes populares.

Este artigo revisita o projeto *Folclore Nu* buscando um novo olhar sobre seu fazer

3 O ensaio antecedeu a transição de gênero de um dos participantes, que hoje se apresenta como uma pessoa não-binária que responde por quaisquer pronomes.

4 Renato Almeida (1971) vai nomear de “projeções do folclore” a forma como a cultura das classes populares é reorganizada e reinterpretada em novos contextos culturais. Ele utiliza o termo em distinção a “vivência do folclore”, em que os fatos folclóricos são experienciados de maneira direta no cotidiano do grupo social.

e pensar mais de sete anos depois. Mobiliza como referencial teórico a sensibilidade pertinente aos Estudos do Imaginário (Durand, 2012); o entendimento das relações de resistência e poder a partir da Folclorística Dialética (Carneiro, 2008) e, por fim, a compreensão deste interstício que une comunicação, folclore e recriação midiática por meio de um dos mais recentes braços da Folkcomunicação: a Folkmídia (Luyten, 2006).

Para tanto, opta-se pela autoetnografia como procedimento metodológico para encadear as discussões, sendo esta compreendida como “uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (Fortin, 2010, p. 93). Sylvie Fortin, ao refletir sobre os modos como esta técnica pode colaborar para as pesquisas em artes, advoga que sua validação metodológica está diretamente vinculada a uma forma de entender que as subjetividades da pesquisa estão já explícitas na seleção das palavras, no trajeto do pensamento, nos espaços sociais ocupados pelo pesquisador. Assim, não há presteza maior do que falar de si. A autoetnografia permite, desta forma, um reencontro crítico do pesquisador com seu projeto de criação (2010, p. 82).

A autoetnografia é uma aproximação entre pesquisa e escrita, que busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para entender a experiência cultural. Essa perspectiva desmonta as formas canônicas do fazer como um ato político, socialmente justo e socialmente consciente. O pesquisador usa princípios de autobiografia e de etnografia para escrever autoetnografia. Por isso, como método, a autoetnografia é ao mesmo tempo processo e produto (Ellis; Adams; Bochner, 2019, p. 18).

De maneira legítima, há uma preocupação com a perspectiva narcísica que pode ser apreendida do ato de escrever sobre si mesmo. Neste sentido, Fortin alerta: “O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros” (Fortin, 2010, p. 83).

O percurso desta revisita se justifica, portanto, não no mero avançar das reflexões teóricas do pesquisador, mas na transformação do discurso crítico ao folclore na esfera pública brasileira. Ligados a uma perspectiva decolonial e com suas vozes amplificadas pelas redes sociais, pensadores e ativistas – especialmente indígenas – reivindicaram o distanciamento com o termo tão carregado de incompreensões. Por vezes, em certos discursos, a palavra Folclore torna-se metonímia de todo um processo de violência e dominação cultural que vão dar forma, inclusive, ao território hoje conhecido como Brasil.

Com as identidades em cheque e as sensibilidades expostas, como repensar o ato de *desnudar a cultura brasileira* proposto pelo título do projeto? Do que é possível nos despirmos de certezas pré-concebidas para lançar nova luz a uma reflexão? Qual o propósito e o que se espera desta revelação? As pistas para este entendimento serão

construídas nas próximas sessões, onde primeiro será descrito o processo de criação dos ensaios e, em seguida, os novos entendimentos sobre o tema.

## 2. UMA CONSCIÊNCIA FOLKMIÁTICA

Por que folclore? A pergunta tem uma resposta tão totalizante que buscar a brevidade da explicação parece trair seu princípio. Passei a responder que folclore entra na minha vida da mesma maneira como entra na vida de qualquer pessoa: desde a gestação, antes de eu sequer vir ao mundo. Ao longo dos anos, inúmeras vezes me deparei com pessoas que carregavam o entendimento de que folclore era apreendido na escola, transmitido por livros. Não, É no seio familiar que o conhecimento tradicional encontra leite e lastro. Leite materno que nutre nossas narrativas, o conhecimento folclórico passa ao largo da instituição, construindo suas próprias formas de agir e estar no mundo.

Ele se presentifica a cada vez que se olha para uma gestante e se aponta que uma barriga redonda aponta para o nascimento de menina, enquanto uma barriga pontuda é índice do nascimento de um menino; quando se teme o desagrado dos desejos não-realizados durante a gravidez para evitar que o filho carregue no rosto a lembrança da ausência. Ou ainda quando minha avó escondeu garfos e facas nas cadeiras da mesa de jantar, pedindo para que minha mãe escolhesse seu assento. Atestada pelo conhecimento dos antigos estava a certeza: nasceria o primeiro filho homem.

Este entendimento convida a um descentramento do indivíduo para a compreensão de seu lugar no coletivo. Somos feitos por histórias, e essas histórias começam muito antes do nascimento. Elas se estabelecem nas relações com nossas famílias e delas com sua comunidade; são contadas muito antes de que possamos vir ao mundo e, da mesma maneira, permanecerão sendo narradas quando dele partirmos.

As histórias que conto hoje são, especialmente, acompanhadas pelo mais brasileiro dos mitos: o Saci. É ele quem batiza o projeto de divulgação folclórica que construí em 2015 e que completa 10 anos de atividade: *O Colecionador de Sacis*. Criado, não sem motivo, durante meu primeiro ano de doutoramento, ele representa mais uma destas encruzilhadas artístico-teóricas que dão forma ao nosso fazer e pensar. Inicialmente um blog para partilhar com o público as reflexões que já eram exploradas na academia, o *Colecionador* logo se torna projeto guarda-chuva que agrega uma série de atividades que vão de produção de conteúdo para as redes sociais, criação de material de apoio e para uso didático, experimentações literárias e a produção de podcasts. A credibilidade do projeto logo levou a expansão das atividades: visitas a escolas e feiras do livro, formação de professores e mediadores de leitura, curadoria de exposições de museu e, por fim, consultoria para livros, documentários e séries de TV. Os ensaios do projeto *Folclore Nu* foram criados dentro deste mesmo conjunto de atividades, que voltavam-se

para experimentação de linguagens, formatos e público-alvo.

Em todo o país, há uma ligação imediata que se faz entre pensar este mito e Monteiro Lobato, escritor que em 1921 publica o livro *O Saci* como um dos mais icônicos de sua série o *Sítio do Picapau Amarelo*. No entanto, eu só fui ter contato com Lobato aos 17 ou 18 anos de idade, durante pesquisa de Iniciação Científica. A relação com Saci sempre foi, antes de tudo, familiar.

Há pelo menos cinco gerações, histórias de Sacis acompanham minha família. Minha bisavó Dora, a quem conheci, escutava da mãe sobre os assovios encantados – que soavam não nos ouvidos, mas nas vísceras – e que, invisível, fazia arrepiar aqueles que percebiam sua passagem. O percurso leva até meu pai, que a cada viagem para a cidade dos meus avós – Terenos/MS – apontava os lugares onde havia sido açoitado pelo saci, os espaços onde era possível escutar seu assovio lamurioso, os parentes perseguidos ou que com ele firmaram pactos.

Com o tempo, e a recorrência com que as narrativas eram partilhadas, passei a compreender a complexidade do fenômeno. Meu pai não falava de Saci para distrair uma criança, mas para dividir com o filho parte de sua experiência de mundo. E na intersecção *rurbana* do território, este mundo era habitado por sacis: entidades que amedrontavam e fascinavam, auxiliavam e puniam, vigiavam e denunciavam. Sua existência ontológica reencantava o mundo e mundificava o encantamento. Os sacis que nos acompanhavam há tantas gerações carregavam o *Mysterium tremendum* do desconhecido, ao mesmo tempo em que sua presença era profundamente familiar. Tão constante quanto as serras que cercavam a chácara dos meus avós. Frente à impermanência do pasto para o gado castigado pela seca, e diante da presença intermitente dos açudes e das aves migratórias, a certeza de sua presença invisível – ainda que caótica – era um acalento.

Ao me integrar ao ambiente universitário, logo percebi que essa experiência privilegiada não era comum aos meus colegas ou professores. A ausência me orientou a produzir cada vez mais material, tanto a nível acadêmico quanto para o público-geral, culminando na criação do *Colecionador de Sacis*. Seus desdobramentos me posicionaram hoje enquanto representante institucional de entidades voltadas às culturas populares: seja como integrante da Comissão Nacional de Folclore, seja como presidente da Rede de Estudos e Pesquisas em Folkcomunicação (Rede Folkcom) para o biênio 2024-2026.

Todo o trabalho de divulgação folclórica que se consolida com o *Colecionador de Sacis* evoca aquilo que Joseph Luyten (2006), no âmbito da teoria da folkcomunicação, vai identificar como folkmídia. Sobre a folkcomunicação seu fundador, Luiz Beltrão, vai caracterizá-la como o jornalismo do povo, as estratégias utilizadas pelos grupos marginalizados para comunicação coletiva. É, em resumo, “o processo de intercâmbio de informações e manifestações, de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de

agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (Beltrão, 2001, p. 79).

Luyten, por sua vez, se concentra em outro fenômeno: o modo como os meios hegemônicos, em uma relação evidentemente dual, vai se inspirar nas manifestações das classes populares para construir suas próprias narrativas (Luyten, 2006). Neste contexto, o Colecionador de Sacis é resultado do trabalho de um agente folkmediático: aquele “cuja função pode ser bivalente, tanto interpretando os conteúdos midiáticos para o consumo do cidadão de seu entorno quanto agendando os conteúdos folkcomunicacionais no fluxo contínuo das indústrias culturais” (Marques de Melo, 2008, p. 65).

Assim, é possível compreender *Folclore Nu* como um projeto profundamente folkmediático, gestado para lançar luz sobre os elementos tradicionais. A nudez, além de elemento de distinção valioso para chamar atenção do público e agendar o debate<sup>5</sup>, é incorporada na equação já na sua relação com a fotografia. Durante o período de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, em Porto Alegre, acompanhei minha orientadora Ana Taís Portanova durante três semestres na disciplina de Fotojornalismo. Assim, entre 2016 e 2017, para complementar o conhecimento teórico com um refino da práxis, busquei oficinas e cursos livres de fotografia, especialmente retrato.

Deste contato inicial, surge a integração aos grupos de redes sociais gaúchas, em que fotógrafos, modelos e maquiadoras divulgavam seus portfólios em busca de parcerias para novos projetos<sup>6</sup>. A permuta era a principal forma de participação, com raras ajudas de custo financeiras, o que tornava o espaço digital uma área de experimentação e, por vezes, de disputas entre amadores e profissionais em desenvolvimento.

Pelas redes sociais também tínhamos acesso aos influenciadores e perfis notórios da época. Por um lado, acompanhar as publicações de Danny Bittencourt, com sua Escola de Fotografia Artística, ajudou a despertar o interesse pelo caráter fantástico das imagens técnicas. Por outro, os ensaios íntimos de Maiquel Torres (@benditofruto) e Renata Schmorantz (@curvalivre) traziam a nudez artística com sofisticação, mas sem a plasticidade artificial e os ideais estéticos tradicionalmente impostos pelos editoriais ou revistas de moda. Seguindo a tendência do naturalismo, as fotos nunca eram feitas em estúdio, mas nas casas das pessoas envolvidas. No entanto, foi apenas do contato com o projeto @elacrua do designer e fotógrafo Alberto Prado, que reúne o estranhamento do fantástico com a corporeidade cotidiana, que o desejo de produzir passou a despertar.

Quando surgiu a oportunidade de cursar uma oficina com Maiquel Torres, tive

5 O projeto foi pauta da Revista Veja em 18 out. 2017, com o título: Com nudez, projeto divulga folclore brasileiro para adultos, pela repórter Paula Sperb. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/com-nudez-projeto-divulga-folclore-brasileiro-para-adultos>

6 Ver, por exemplo, o grupo: <https://www.facebook.com/share/g/14idgZbSGfg/>

contato com as primeiras reflexões sobre a dificuldade deste tipo de ensaio, em especial no que diz respeito a construção de um espaço de segurança para a modelo. Toques inadequados, comentários desrespeitosos e comportamentos abusivos, infelizmente, eram e ainda são muito comuns no universo dos ensaios com nudez. Em especial no âmbito amador. Deste modo, conquistar a confiança da pessoa para atestar a seriedade do seu trabalho e conceito foi o primeiro entrave.

Para me preparar para a execução do *Folclore Nu* foram necessários alguns meses de experimentação, oferecendo ensaios no sistema de permuta nos grupos de Facebook. Com fotos da @curvalivre no portfólio, produzidas durante a oficina do @benditofruto, logo apareceram as primeiras modelos. Quanto mais ensaios, mais argumentos para convencer novos participantes. Após seis meses, tendo encontrado o tom desejado tanto na direção quanto na edição das fotografias, foi a hora de disparar os convites.

### 3. ALMA DESNUDADA

Investigar os mitos que integram o imaginário coletivo de um grupo social é empreender uma sondagem na alma do povo. Em última instância, mitos, lendas e contos populares não são meras histórias sobre monstros encantados, mas sobre nós mesmos: reflexos de nossos sonhos, medos e esperanças mais profundos. Para isso, entretanto, é preciso encontrar sua chave de leitura, localizada a partir da identificação dos elementos que redundam nas mais variadas versões da narrativa (Durand, 1998).

Para explorar esta compreensão, o primeiro passo foi empreender uma revisão de literatura, entrecruzando o rastilho de lembrança que as histórias disparavam com as referências bibliográficas consultadas. O material do fichamento foi então sintetizado na forma de um desenho de produção (IMAGEM 1) que considerava a viabilidade técnica, disponibilidade dos materiais, a logística da locação e, atravessando todo o processo, a linguagem do ensaio que deveria estar alinhado ao conceito do mito retratado. Com estes elementos definidos, as informações levantadas pela bibliografia eram decupadas em sete foto-legendas, sendo que cada uma deveria dialogar com a fotografia produzida.

Assim, cada ensaio era pré-produzido com antecedência, mas com a flexibilidade de que outras legendas fossem incorporadas caso o resultado fosse incompatível. O desenho adiantado facilitava o entendimento do processo para as modelos, transmitindo a confiabilidade necessária. Como segurança adicional, todos os ensaios eram acompanhados por uma assistente de produção, responsável pelas pinturas corporais nas pessoas a serem retratadas. No intervalo entre as sessões, roupões eram disponibilizados para que o fotografado não precisasse ter seu corpo exposto despropositadamente.



**Imagem 1** - Design dos Ensaios Concept dos ensaios do Lobisomem e do Boitatá.



**Fonte:** Do autor.

A primeira convidada para os ensaios foi Luz Dornelles, na época estudante de jornalismo da UFRGS, fotógrafa e aluna de Danny Bittencourt. Em seu instagram, frequentemente divulgava ensaios em que atuava ora na direção ora como modelo – sendo que o nu integrava, volta e meia, sua proposta de trabalho. Para além de qualquer relação de corpo, o que inspirou o convite foi a expressividade de seu rosto.

Com uma linha de sobrancelha bem-marcada, e olhos que transitavam rapidamente entre doçura e ferocidade, Luz dialogava com o mito retratado. Nas narrativas sobre lobisomem, ficam expostos o medo intrínseco de que, dentro de cada um de nós, daqueles que amamos ou que habitam nosso entorno, esteja escondida uma natureza insondável. “O mito do lobisomem é, por isso, a expressão da lupinidade, mais ou menos contida, que se abriga dentro de cada um de nós” (Correia, 2005, p. 55).

O design do ensaio incluía uma corporeidade feroz, com dedos em garra e dentes a mostra; uma maquiagem corporal preta reforçando a transmutação das mãos em patas, e o corpo coberto de terra do espojamento. Este verbo, inclusive, era fundamental para a condução do ensaio (IMAGEM 2).

## Imagem 2 - Direção



O ato de se espojar é o modo como o lobisomem se transforma no país.

**Fonte:** Do autor.

O fadário consiste, geralmente, em ir despir-se à meia-noite numa encruzilhada, espojando-se no chão, onde um animal já antes fizera o mesmo, após o que se transforma nesse animal. Há aldeias onde se diz que o lobisomem, enquanto corre fado, pode comer pessoas, e sobretudo crianças por serem mais indefesas, que encontre pela frente (Correia, 2005, p. 53).

Diferentemente das versões cinematográficas divulgadas pela cultura pop, o lobisomem brasileiro tem lastro ibérico. Nele, a transformação ocorre quando o amaldiçoado caminha até uma encruzilhada, um chiqueiro, um quintal, e ali se espoja: rola no chão, à moda dos bichos da fazenda. A transformação da carne ocorre, assim, com o monstro assumindo uma forma amálgama: mistura de cachorro com algum outro animal que tenha partilhado daquele mesmo leito de terra: bodes, touros, cavalos, etc. (Correia, 2005, p. 53). No entanto, ainda que esta informação tenha sido dividida com as referências bibliográficas de suporte, o público a rechaçou sob o argumento de que a combinação entre homem e cavalo era centauro, homem e touro era minotauro, e não lobisomem. Uma demonstração de que a estética do mito por vezes comunica mais na vulgada do que suas ações – enquanto, nos estudos mitológicos, são os verbos que direcionam os mitemas (Durand, 1998).

**Imagem 3** - Obliteração

Liara Chamum personifica a Boitatá.

**Fonte:** Do Autor.

O segundo ensaio produzido teve como modelo a artista Liara Chamun, que personificou a Boitatá (IMAGEM 3). Especializada em encadernações, com presença constante em feiras e eventos medievais ou de cultura nerd, ela também já havia postado ensaios de nu artístico em suas redes sociais e aceitou prontamente o convite. O design do mito incluía uma pintura corporal que remetia a olhos espalhados por todo o seu corpo: uma livre interpretação da narrativa escrita por Simões Lopes Neto (1965). Nela, a cobra grande (boiaçu) se transforma na cobra de fogo (boitatá) ao se alimentar dos olhos dos animais que morreram durante o dilúvio. A chama da alma de cada um destes seres, preservada em sua esclera, foi acumulada e incinerou a visagem de dentro para fora.

Boitatá é um dos mitos com registro mais antigo de nosso país, sendo mencionado na carta de José de Anchieta em 1560:

“Há também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados Baetatá, que quer dizer ‘coisa de fogo’ [...]. Não se vê outra coisa senão facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os” (Anchieta *apud* Cascudo, 1983, p. 121).

Em referência as menções a fantasma, a fluidez de sua forma luminosa e a

insidiosidade do fogo-fátuo, a linguagem do ensaio já foi pensada para incorporar dupla-exposição e trucagens para construir novos sentidos à personagem retratada. Para além disso, a própria ideia da destruição pelo fogo precisava ser incorporada, e isso foi feito a partir de uma técnica de obliteração (Dubois, 1993, p. 195). Após revelada, a fotografia foi levada à boca do fogão e incinerada a partir das bordas. O resultado foi re combinado com a imagem inicial enquanto o papel fotográfico derretia.

Na concepção do ensaio, o espaço de cena foi produzido a partir de um círculo de tochas acesas. A modelo foi orientada, assim, a dançar com fluidez entre as chamas. Grande desafio deste ensaio foi que ele foi realizado imediatamente após o ensaio lobisomem, fazendo com que as baterias da câmera já estivessem em vias de esgotamento. O resultado, assim, precisou ser atingido de maneira muito mais rápida por conta dessa contingência de tempo, levando a opções muito limitadas para a pós-produção.



topeias



Juliano Quites é o Boto-Rosa, o Narciso do rio.

**Fonte:** Do autor.

O terceiro dos ensaios exigiu um novo desafio: a locação. O ator, cantor e biólogo Juliano Quites representou o Boto-Cor-de-Rosa, em um ensaio que exigia a presença de água (IMAGEM 4). Juliano é irmão do amigo e companheiro do projeto

FolcloreBR<sup>7</sup>, Mikael Quites, e pela proximidade não apenas se dispôs a ser modelo, mas também a dirigir até o espaço encontrado: um riacho que cruza uma chácara na comunidade Walachai em Morro Reuter/RS, cujas diárias foram reservadas pela plataforma AirBnB.

Sobre o mito do Boto-Cor-de-Rosa - na forma de um homem branco e de vestes distintas que seduz, engravida e abandona jovens ribeirinhas - passou a circular pelas redes sociais, chegando até mesmo a um dos discursos da então Ministra da Mulher, Damares Alves, a noção de que sua narrativa foi criada como uma estratégia para silenciamento das vítimas de violência sexual no norte do país<sup>8</sup>.

Embora, evidentemente, seja possível que algum exemplo anedótico se comprove, esta leitura taxativa ignora elementos intrínsecos a construção do imaginário coletivo. Se era caso de uma mentira culturalmente engendrada, por que o boto? Por que não qualquer outro animal para representar a tentação? A leitura mítica feita por Paes Loureiro encontra a resposta na homologia proposta pelos estudos do imaginário; a correlação física entre as imagens. E, no caso dos cetáceos, esta homologia vai ser construída a partir da observação do espiráculo em sua cabeça de onde água é esguichada feito ejaculação; da sinuosidade dos movimentos do animal ao nadar, entrando e saindo da água remetendo a rítmica sexual, entre outros. Não é sem motivo que desde a antiguidade grega os golfinhos já eram animais consagrados a Afro-dite, a deusa do amor. “O boto deixa a mulher fora de si, fazendo-a esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem ontem nem amanhã” (Loureiro, 2015, p. 200).

Para explorar a complexidade desta narrativa nas foto-legendas, e construir uma relação intertextual com as fotografias *fine art* que sempre remetiam à pinturas clássicas, uma das inspirações para o ensaio foram as representações pictóricas de Narciso. Encontramos neste diálogo de mitos o eco do gozo egoísta, que atende apenas os próprios desejos. O desejo do boto – espelho do próprio homem – é por si mesmo.

Caravaggio escolheu para representar Narciso o momento de maior tensão do mito – quando o jovem, ao se contemplar na fonte, é tomado de intenso desejo e tenta buscar o outro, mergulhando as mãos na água. A intensidade erótica conseguida no quadro de Caravaggio se deve à força do olhar: mais que qualquer outro sentido, o olhar é capturado pelo objeto, passando a desejá-lo (Marquetti, 2007, p. 116).

No mesmo dia em que o ensaio do boto seria produzido uma outra atriz, ruiva, representaria a Curupira. O design do ensaio incluiria colagens com galhos e folhas,

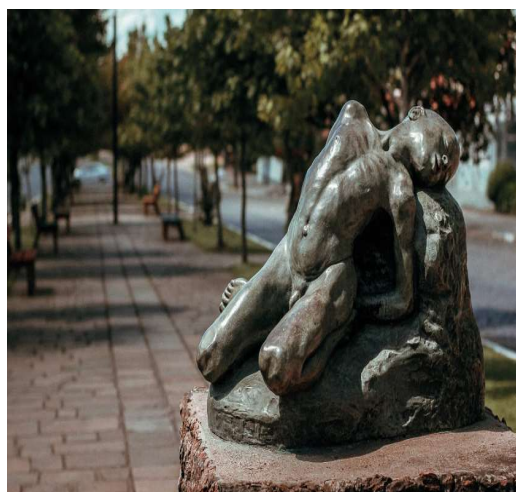
7 Coletivo de artistas, escritores e pesquisadores dedicados à reflexão e criação inspirada em folclore.

8 A título de exemplo, ver: *As vítimas do boto: como a violência sexual velada disseminou-se pela Região Norte do Brasil e transformou jovens em mães* (Marinho; Medeiros; França, 2023).

além da corporeidade dos pés invertidos. Por ter começado a ministrar aulas para o ensino fundamental, a modelo decidiu recusar o convite de última hora. Semanas depois, pelo grupo de Facebook de modelos e fotógrafas uma jovem de traços indígenas se interessou pelo trabalho. Após construir o conceito do ensaio a partir do mito de Anhangá, inclusive obtendo emprestado um par de galhadas de cervo, a modelo desistiu pois não fazia fotos nuas (e não havia lido o briefing antes de aceitar).

Por fim, o último dos ensaios não realizados seria o da lara/lpupiara, representando a dualidade desde mito da água que carrega aspectos tão distintos do masculino e feminino em seus mitemas. A modelo era uma pessoa não-binária, com longos cabelos de rio. No entanto, já com a agenda fechada para o ensaio, desistiu. Em seu relato, lamentou o ocorrido, mas apontou uma disforia de gênero que não a deixava mais satisfeita com seu corpo exposto.

**Imagem 5** - Referências Nacionais



Referência de pose com a escultura de Vasco Prado

**Fonte:** Do autor.

O último ensaio do projeto *Folclore Nu* foi protagonizado por Rômulo Ferreira. Artista e DJ com o nome artístico de Nego Minas, ele havia chegado há pouco de seu estado natal para viver no Rio Grande do Sul. Amigo de um amigo, ouviu sobre o projeto em uma festa de aniversário em que participávamos e se voluntariou para a performance. O ensaio do Negrinho do Pastoreio foi realizado no terreno do Equus - Centro de Equitação e Equoterapia, ao custo de uma diária. O local possuía um trabalho de inclusão de migrantes, incorporando refugiados senegaleses como tratadores dos animais. Foram eles quem conduziram e acalmaram os cavalos em sua interação com o modelo.



Lenda notoriamente vinculada ao pampa gaúcho, o Negrinho do Pastoreio conta uma trágica história que denuncia violência e racismo. Seguindo o registro de Simões Lopes Neto, o menino recebe uma função impossível – pastorear os tordilhos por 30 dias, servindo ele próprio de estaca para o cavalo baio. Punido pelo fracasso já esperado, recorre aos poderes de Nossa Senhora para localizar o pastoreio perdido, mas é sabotado pelo filho do estancieiro e, desta vez, castigado até morrer. Sua punição era especialmente cruel devido à ilusão de que o empenho e a dedicação poderiam mudar sua condição. Só que o sucesso, para o negrinho, nunca foi realmente alcançável (Lopes Neto, 1965).

Ainda assim, o negrinho retorna eivado de sacralidade e mistério. Espelha o próprio Cristo e retorna ao terceiro dia, sob o manto de Nossa Senhora. Torna-se, assim, um mito de esperança para aqueles que não a tem. Lança cravada no rincão da identidade gaúcha, sua narrativa fascinou o escultor Vasco Prado que entre as décadas de 1940 e 1970 produziu diversas esculturas retratando o Negrinho do martírio ao trinfo.

Em seu primeiro Negrinho do Pastoreio, de 1943, nos deparamos com o martírio da lenda, no qual o personagem aparece sentado sobre as próprias pernas e preso a um formigueiro. Resta-lhe apenas a dor, o sofrimento. Destituído da dignidade, qual seria a sua sina? A morte, a agonia? [...] O artista redimensiona o imaginário lendário e regional do Sul com o intuito de desalienar o espectador (Paz, Souza, 2016, p. 120).

O processo de *desalienação* do expectador é um processo. Nele, deve-se investir não apenas na pesquisa, partilha e transparência das informações. É preciso também encontrar maneiras de despertar outras sensibilidades, outras leituras possíveis. E a arte, enquanto forma de conhecer e representar o mundo, carrega em si a potência necessária para também o transformar.

#### **4. CONTEMPORIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES**

Revisitar o projeto *Folclore Nu* convida a um retorno para a própria forma como a consciência teórica sobre o termo foi se consolidando desde o contato inicial com a obra de Cascudo (1983), que reconhecia a potência da tradição não como reminiscência anacrônica, mas como força criadora e agregadora de afetos capazes de suplantar a imposição institucional até o aprofundamento nas leituras gramscinianas de Edison Carneiro (2008), que encontrava no folclore – mutante e mutável – não a estática conservação, mas a dinâmica da transformação social.

Comentário e tribuna do povo, o Folclore para Carneiro era comentário e tribuna do povo, estratégia de agir e estar no mundo, resposta das classes populares uma vez



que se veem alijadas dos processos hegemônicos. A Folkcomunicação integra o campo comunicacional com a folclorística dialética, compreendendo que estas estratégias se configuram também em formas de conhecimento do presente. Assim, reposiciona o saber popular no seu sentido mais amplo na centralidade que o imaginário moderno lhe recusou. Um percurso de entendimento tão frontalmente contrário a certas críticas contra o campo – como as de Renato Ortiz ou Florestan Fernandes – que fazia com que elas parecessem tratar de um objeto completamente distinto (Costa, 2023).

No entanto, estes questionamentos não devem se limitar a discordância teórica. Há um efetivo sofrimento manifesto por grupos minoritários, especialmente indígenas, ao verem o termo folclore atrelado às suas manifestações culturais. É o que se evidencia observando o relato abaixo, de Daniel Munduruku.

O universo indígena é habitado por muitas histórias. São todas bastante vivas, porque reais. Muitas dessas histórias foram passando também para as pessoas que conviviam com esses povos, enriquecendo também o imaginário dessa gente que foi dando novos olhares para a mágica que habita nossa terra. Infelizmente, por não entender a diversidade que existe em nosso universo, muita gente acabou por congelar as histórias, transformando-as em folclore – uma forma mascarada de manter viva a tradição (Munduruku, 2010, p. 7-8).

Vincular folclore ao morto em oposição ao vivo; ao falso em oposição ao irreal; a uma performance da tradição em oposição a experiência vivida, é certamente um desafio epistemológico. No entanto, o que se pode compreender é que o problema não está no termo Folclore, evocativo e metonímia de todos os problemas, mas sim com a própria forma com que estes saberes tradicionais são encarados. Trocar a palavra por outra, mas insistir em uma postura de subalternização, menosprezo ou condescendência é mascarar o problema, sem resolvê-lo. É por isso que um conceito próprio de folclore, integrando estas sensibilidades, precisou ser formado.

Folclore é forma de conhecimento baseada na tradição e na coletividade, transmitindo sensação de identidade, pertencimento e cotidiano. Tal conhecimento, sempre alternativo e não-institucionalizado, surge da tensão entre as classes dominantes e o povo. Este, ao se encontrar alijado dos processos hegemônicos de produção, comunicação, educação, encontra no diálogo de afetos com o coletivo as estratégias adequadas para estar e agir no mundo, fundamentado no presente por raízes do passado que delineiam caminhos para o futuro (Costa, 2023, p. 173).

Neste retorno ao ensaio, o trabalho do agente folkcomunicação mais do que partilhar informação deve ser o de despertar estas sensibilidades, causando seu

deslocamento epistemológico para incluir as questões em pauta. Se folclore tem o potencial transformador e revolucionário, é importante que os trabalhos de projeção folclórica – nas artes, na mídia – carreguem consigo o mesmo caráter transformador.

O projeto *Folclore Nu* foi resultado de um roubo criativo, executado por uma equipe enxuta (fotógrafo e produtora), com recursos próprios e tendo como modelos apenas amigos e conhecidos. No entanto, a audiência desconhece os meandros da negociação possível; o que lhes chega é o resultado. Graças às redes sociais, projetos amadores, iniciantes e profissionais partilham o mesmo espaço, e são atravessados pela mesma régua. Preocupações com relação à diversidade de pessoas e corpos, e a sua adesão à imagem endógena do mito retratado, são imperativas. Por mais que representem mais um entrave além da própria materialidade dos problemas para a execução criativa, ser propositivo comunica sobre a própria forma de encarar os objetos e sujeitos retratados.

Na sua execução inicial, *Folclore Nu* foi muito inspirado pela fotografia *Fine Art* da época, buscando mostrar que era possível executar ensaios semelhantes com as mesmas referências. Um avanço seria, em verdade, buscar uma estética própria a partir de referências menos eurocentrados e mais vernaculares. A própria referência bibliográfica, ainda que pertinente, poderia buscar mais o pensamento local. Assim, despido do ocidentalismo intrínseco à mimese, permitiria que encontrássemos, nos mitos desnudados, o nosso próprio rosto, a nossa própria pele.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Livraria AGIR Editora, Rio de Janeiro, 1971.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

LUYTEN, Joseph. Folkmídia: uma nova visão de folclore e folkcomunicação. In: SCHMIDT, Cristina (org.). *Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos*. São Paulo: Ductor, 2006. p. 39-49.

BITTENCOURT, Danny. *Fotografia fine art*. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2015.

CARNEIRO, Edison. *A dinâmica do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Edusp, 1983.

CORREIA, Alexandre José Parafita. *Mouros míticos em Trás-os-Montes*. Contributos para um estudo dos mouros no imaginário rural a partir de textos da literatura popular de tradição oral. Tese (Doutorado em Cultura Portuguesa) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2005.

COSTA, Andriolli. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Abusões*, Rio de Janeiro, RJ, v. 7, n. 7, p. 292-335, 2018.

COSTA, Andriolli. Folclore nu - desnudando a cultura brasileira. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, PR, v. 20, n. 45, p. 275-285, 2022.

COSTA, Andriolli. Folkcomunicação - vínculos epistemológicos fundamentais entre comunicação e folclore. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, PR, v. 21, n. 47, p. 170-191, 2023.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Lisboa: Difel, 1999.

DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 245-259.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2019.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur. Autoetnografia: un panorama. In: CALVA, Silvia. *Autoetnografia, una metodologia cualitativa*. Aguascalientes: Universidad Autonoma de Aguascalientes, 2019.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, Porto Alegre, RS, v. 7, n. 77, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 29 nov. 2024.

LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Globo, 1965.

LOUREIRO, Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MARINHO, Bruna; MEDEIROS, Leilane; FRANÇA, Jairo. As vítimas do boto: como a violência sexual velada disseminou-se pela Região Norte do Brasil e transformou jovens em mães. *Revista FT*, Rio De Janeiro, RJ, v. 27, n. 118, 2023. DOI: 10.5281/zenodo.7541740

MARQUES DE MELO, José. *Mídia e cultura popular: história, taxionomia e Metodologia da Folkcomunicação*. São Paulo: Paulus, 2008.

MARQUETTI, Flavia. Um corpo desejoso: a figurativização no mito de Narciso. *Opsis*, Catalão, GO, v. 7, n. 8, p. 108-124, 2007.

MUNDURUKU, Daniel. *Histórias que ouvi e gosto de contar*. Ilustrações de Rosinha. São Paulo: Editora Callis, 2010.

PAZ, Gaspar; SOUZA, Diego. Traço, forma e dimensão na obra de Vasco Prado. *Catena*, Amsterdam, NL, v. 5, n. 5, p. 115-122, 2016.



# Flora Tristán, Rosa Mayreder y Sibilla Alemaro: la voz feminista de tres escritores Em El Siglo XIX y XX. Propuesta Didáctica Desde la Perspectiva de Género

*Flora Tristán, Rosa Mayreder and Sibilla Alemaro: the feminist voice of three women writers in the 19th and 20th centuries. Didactic proposal from a gender perspective*

Pilar Úcar Ventura<sup>1</sup>

## RESUMEN

Dada la importancia en nuestros días del estudio de algunas obras de carácter feminista, se va a analizar la producción literaria de tres representantes de los siglos XIX y XX en Europa: Flora Tristán (1803-1844, Francia), Rosa Mayreder (1858-1938, Austria) y Sibilla Aleramo (1876-1960, Italia). Suponen un ejemplo de mujeres que defendieron a sus iguales en épocas y contextos poco propicios para el desarrollo de su pensamiento, ideario y filosofía. A través de la revisión de los títulos más significativos de cada una de ellas, se concluye que su legado filosófico, social y literario sirve hoy a muchos textos programáticos de carácter feminista. Se aporta, además, desde la perspectiva de género, una secuencia didáctica diseñada con actividades transversales para trabajar en el aula de Comunicación, Lengua y Literatura.

**Palabras clave:** feminismo; literatura; siglos XIX- XX; educación.

## ABSTRACT

*Given the importance in our days of the study of some feminist works, we will analyze the literary production of three representatives of the nineteenth and twentieth centuries in Europe: Flora Tristan (1803-1844, France), Rosa Mayreder (1858-1938, Austria) and Sibilla Aleramo (1876-1960, Italy). They are examples of women who defended their peers in times and contexts*

<sup>1</sup> Doutora em Ciências da Educação, . Professora na Universidade de Comillas (Madrid).

*that were not favorable for the development of their thought, ideology and philosophy. Through the review of the most significant titles of each one of them, it is concluded that their philosophical, social and literary legacy serves today to many programmatic texts of feminist character. It also provides, from a gender perspective, a didactic sequence designed with transversal activities to work in the classroom of Communication, Language and Literature.*

**Keywords:** feminism; literature; century XIX-XX; education

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se pretende revisar la vida y la obra de tres escritoras europeas cuya forma de pensar, sus ideas y sus planteamientos vitales y sociales tuvieron una gran trascendencia a lo largo de la centuria pasada. Se van a analizar las circunstancias en las que desarrollaron su labor, en muchas ocasiones un trabajo de carácter polifacético, y no pocas veces, solapado por parámetros heteropatriarcales dominantes durante el siglo XIX y el siglo XX.

Se trata de tres mujeres: Flora Tristán (1803-1844, Francia), Rosa Mayreder (1858-1938, Austria) y Sibilla Aleramo (1876-1960, Italia) a las que la historia les está devolviendo el sitio que siempre les correspondió; hoy en día constituyen auténticos modelos de mujeres valientes (Amorós, 2007) que no dudaron en defender los derechos de sus iguales a pesar de los límites a los que se vieron constreñidas. Comparten nacimiento en un siglo convulso y definitivo para las décadas posteriores en las que se alzan copas de champán brindando por una bonanza económica, cuentas de collares tintineando al compás de los flecos de *flappers*, charlestón y jazz hasta altas horas de noches inacabables, mujeres risueñas y dicharacheras, tacones impetuosos, apoteosis y euforia (Úcar, 2021). Risas y risotadas, frenesí de noches inacabables... pronto resonarán los años 20, lejos de la Primera conflagración mundial.

Durante este espejismo fugaz, Rosa Mayreder y Sibilla Alaramo sobreviven a la jovencísima Flora Tristán y también será en estos *roaring twenties, années folles, goldene zwanziger Jahre*, cuando la obra de todas ellas empieza a descollar y a ser conocida por un público más ocupado en la policromía del caleidoscopio que le ofrecían unos años de ensueño y hasta de ensimismamiento.

De haberse conocido las tres, habrían dado un vuelco a la historia que les tocó vivir, aunque a su manera lo intentaron y lo consiguieron, gracias a su capacidad de visionarias, a su tesón insólito y a su constante esfuerzo en lograr un cambio en sus propios países: Francia, Austria e Italia, respectivamente, y en el conjunto de una Europa llena de sobresaltos históricos, políticos y socioeconómicos de los que no se pudieron sustraer Flora Tristán, Rosa Mayreder o Sibilla Aleramo.

En estas páginas se va a recordar la huella que permanece de ellas para el resto de la humanidad, y no solo para las mujeres; a la vez, sus trabajos sirven de estudio práctico para desarrollar en las aulas de Comunicación, Lengua y Literatura de nuestros centros académicos. No resulta aventurado afirmar que gracias a ellas hoy nuestra vida es mejor, pues con su legado permiten oxigenar la naturaleza y las ciudades, facilitar la comunicación y favorecer la consecución de derechos humanos; se alienta el progreso, y se practica la verdad y el humanismo. Sin dejar de buscar su propio camino, lo allanaron para futuras generaciones y encontraron soluciones didácticas a conflictos educativos a la vez que despertaron el interés y el deseo de crecer y compartir con los otros, con todos.

## **2. FLORA TRISTÁN. VIDA Y OBRA**

Conviene recordar que esta figura literaria fue una escritora pionera del feminismo marxista decimonónico en Francia y durante su vida defendió una ideología claramente socialista; Marx la aclamó como mujer abanderada no solo por su trabajo, sino también por su ejemplo; y a ella se debe la consigna de: “Proletarios, del mundo, uníos”. Estos son algunos datos interesantes de Flora Tristán que se deben tener en cuenta antes de detallar más su obra y su pensamiento.

**Figura 1** - Retrato de Flora Tristán



**Fuente:** el autor.

Abuela del pintor Gauguin, se reconoce que en sus libros combatió la mojigatería de su época en aras de la libertad personal y los derechos de las mujeres. Flora Celestina Teresa Enriqueta Tristán y Moscoso nació en París en 1803. Hija natural de un aristócrata y militar peruano (algunos llegan a creer que su padre fue Simón Bolívar) y de madre



francesa; tras la muerte de su progenitor, con cinco años pasó del lujo capitalino a la pobreza de barrios marginales. Entra de obrera *colorista* taller de litografía cuando tenía 16 años y un año después se casa con el dueño del negocio. Madre de tres hijos (uno muere prematuramente), sufre los celos de un marido maltratador del que se separa y ambos llegan al acuerdo de repartirse a sus hijos. La escritora se queda con Alina, madre del pintor Gauguin.

Malvivió escondida (su marido no dejaba de acosarla y le llegó a disparar en plena calle), con ayuda de algún familiar, hasta su viaje a Arequipa (Perú) en 1833 para reclamar la herencia paterna que le correspondía; solo consiguió una exigua pensión mensual. Durante su estancia escribió *Peregrinaciones de una paria*, hasta que se traslada a Liverpool para regresar de nuevo a Francia donde emprendió una campaña a favor de la emancipación de la mujer, los derechos de los trabajadores y en contra de la pena de muerte (Pérez-Calle, 2023).

Comienza su fama y publica en 1840 *La Unión Obrera*, libro programático del socialismo vigente hoy en día; se convierte en la voz activa de la lucha del proletariado.

Muere de tifus a los 41 años en plena propaganda por Francia del ideario revolucionario que abanderaba.

Del conjunto de su obra destacan los títulos: *Paseos en Londres* (1826), mordaz sátira a la cultura británica y fiel espejo de la situación lamentable que soportaban los obreros; o su autorretrato *Mi vida* (1838) donde no le duelen prendas en describir la tortura y el infierno de su matrimonio. Destaca *La emancipación de la mujer* (1845), donde propugna la formación de las clases más desfavorecidas y en especial, de la mujer supeditada al poder del marido y marginada a labores domésticas, todo un discurso interiorizado y favorecido por la iglesia, la educación, la economía y la ciencia. Su vida tan convulsa y su actitud personal muy involucrada socialmente, han servido de inspiración para una obra de teatro, y el propio Mario Vargas Llosa (2003) en *El paraíso en la otra esquina* la califica de temeraria y justiciera romántica. En Flora Tristán, se encuentra la admiración hacia la literata Mary Wollstonecraft (Steele, 1996), próxima a posturas de un socialismo utópico, firmemente convencida de la lucha por la consecución de una sociedad más equitativa.

La actualidad y la proyección de esta visionaria se mantienen hasta nuestros días, y sus consignas ideológicas y vitales se recogen en las declaraciones de principios de los movimientos feministas.

La escritora recuerda con dolorosos detalles en algunos de sus títulos más emblemáticos, cómo era su vida -llena de penurias- en un barrio marginal de París, en los alrededores de la Place Maubert. Casada con un celoso impenitente, huye de su hogar y esta situación la convierte en una *subalterna*, término que se amolda a su medida dado que la doble condición de hija natural y esposa separada la redujo a la marginal condición de “paria”.

Al final y tras un acuerdo judicial, se reparten el varón, Ernesto, para el padre y la niña para la madre; ambas viven casi en la indigencia y fueron ayudadas por un familiar suyo, que residía en Perú y hasta allí se encamina convencida de poder recuperar el lugar que le correspondía en la sociedad. Se embarca el día que cumplía 30 años en *Le Mexican* en una travesía de cinco meses y va detallando con minuciosidad todo lo acontecido (Sánchez, 1975, p. 135):

Me dijo entonces con un acento de profunda tristeza: —Señorita Flora, no espero hacerme amar de usted. Le pido solamente ayudarla a soportar sus pesares. Le di las gracias con una sonrisa y mostrándole el mar: “Mi corazón, le dije, se asemeja a ese océano. La desgracia ha abierto en él profundos abismos. No hay poder humano que pueda colmarlos”. —¿Concede usted más poder a la desgracia que el amor?... Esa respuesta me hizo estremecer. Entonces no podía oír pronunciar la palabra amor sin que las lágrimas se agolpasen a mis ojos (*La Praia*).

Tras comprobar que nunca sería reconocida por no existir documento que atestiguara su origen de rancio abolengo, en menos de un año, regresa a Europa y se instala en Liverpool. Todo este tránsito le sirve de materia para su *Pérégrinations d’une paria* (*Peregrinaciones de una paria*) de 1938, a modo de cuaderno de bitácora.

Dimos una vuelta por el establecimiento. Sentí admiración por todas aquellas máquinas, por la perfección y el orden con que se conducen todos los trabajos; sin embargo, las precauciones tomadas no previenen todos los accidentes, que ocurren con frecuencia y causan grandes desastres, dejando hombres heridos y a veces matándolos. ¡Oh, Dios mío! ¡Parecería que el progreso no puede realizarse sino a expensas de la vida de cierta cantidad de individuos! Nada más horroroso que la visión de los fogoneros, empapados como si salieran del agua e iluminados por delante y detrás por esas horribles brasas cuyas lenguas de fuego parecían avanzar sobre ellos para devorarlos. ¡Oh no, imposible presenciar espectáculo más pavoroso!” (Tristán, 2022, p. 596-597).

Realiza varios viajes de Reino Unido a Francia y su exmarido sin poder contenerse, intenta asesinarla en plena calle donde cae malherida.

Ya era una mujer conocida por su activismo en los medios y va cobrando mayor notoriedad, alejada por completo de su marido que fue condenado a 20 años de trabajos forzados por un tribunal que le acusó de violar a su hija Alina.

Recuperada la escritora e ideóloga, continúa con su incesante trabajo en favor de los trabajadores exhibiendo su carácter de precursora de auténticos valores humanos y humanitarios

Entre las principales obras de la escritora, sobresalen: *Peregrinaciones de una*

*paria* (texto francés de 1839 y 1840 y traducción española de Emilia Romero en los años 1946 y 1971) ya mencionado, libro que se presenta como una memoria de su viaje a América y su estancia en Perú entre 1833 y 1834; sin embargo, la autora adopta múltiples formas narrativas para ofrecer su visión personal de sus experiencias. Se trata de un libro fundamental para acercarse a los acontecimientos de la república peruana en sus inicios; dado el gusto por el detalle, aparecen muchas costumbres de dicho país descritas con gran minuciosidad al gusto estilístico de la escritora, con una precisión de viajera curiosa e interesada por todo lo que veía y experimentaba:

Pero me parece que con todas esas cosas se debe tener un menú muy conveniente. —Sí, si tuviera un cocinero y todo lo que se necesita para preparar los guisos; pero no hay nada de eso. —¿ Por qué, pues, no le enseña a cocinar a una de sus negras? — Ay, señorita! Se ve bien que no conoce usted a la raza negra. Esas miserables criaturas son tan malas que me es imposible confiar a ninguna de ellas ese trabajo sin correr el riesgo de ser envenenado. —Entonces las trata usted muy duramente para que sientan tanto odio y alimenten tanta animosidad contra su amo. —Las trato como es preciso tratar a los negros, si se quiere ser obedecido: a latigazos. Le aseguro, señorita, que para manejar a esos bribones se tiene más trabajo que con los animales (Tristán, 2022, p. 147)

*Paseos en Londres* (1840) donde al ojo crítico de la literata no se le escapan agudos comentarios sobre la cultura británica, como ya se ha anticipado líneas arriba o *La unión obrera de 1843* que supone una síntesis programática de todas sus propuestas en defensa de la clase obrera; igual que el título *La emancipación de la mujer* de 1845 y 1846 cuya traducción española fue realizada por Mur de Lara, 1948 y donde expresa su implicación y compromiso a favor de la mujer y en clara oposición a la inferioridad matrimonial del sexo femenino (Bloch-Dano, 2003); sin lugar a dudas, toda una declaración de intenciones del posterior pensamiento feminista.

En la actualidad se cita en numerosos idearios como un modelo que sentó precedente y que sigue estando en vigencia.

Prueba de la influencia que la vida de la escritora y sus trabajos literarios han dejado en la posteridad es el libro que en 1942, Luis Alberto Sánchez publicó titulado *Una mujer sola contra el mundo una biografía novelada de Flora Tristán*, o el drama en tres actos inspirado en la vida de la escritora que en 1964, Sebastián Salazar Bondy publicó, *Flora Tristán*, sin olvidar la novela histórica *El paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa que se inspira en los viajes de Flora Tristán y de su nieto Paul Gauguin.

## 2.1. PENSAMIENTO. SOCIALISMO Y MUJER

La filosofía y el ideario que marcaron la vida de Flora Tristán aparecen de forma constante a lo largo de su obra y de todos los libros que configuran su producción literaria.

Desde los cuadernos de viajes hasta sus manifiestos, todo el conjunto compone un amplio espectro de su lucha y defensa de los derechos humanos, en franca controversia con unos modelos sociales imperantes durante su época.

Para algunos analistas el feminismo de Flora Tristán entronca con el siglo XVIII y la Ilustración, partiendo de la esencia incontestable de que todos los seres humanos nacen libres, iguales y con los mismos derechos, aunque será más sustantiva su creencia a partir de la Revolución francesa; la diferencia que va a establecer el pensamiento de la escritora es la dimensión social que le otorga al presupuesto ineludible de libertad, favoreciendo la unión de todos los proletarios, de la clase obrera, autentico motor del desarrollo de la sociedad, teniendo muy presente a la mujer, pues si esta cae en el olvido o se la esconde la sociedad se paraliza (Simón, 1991). Reivindica una igualdad para el hombre y la mujer, en una suerte de socialismo utópico en el que uno y otra colaboran de manera ecuánime.

Se hace eco de la situación de la mujer en el hogar, de su ausencia en las fábricas o de su abuso en el campo, de la prostitución, de las madres solteras.

Las muchachas nacidas en la clase pobre son empujadas a la prostitución por el hambre. Las mujeres son excluidas de los trabajos del campo, y cuando no obtienen empleo en las fábricas, no tienen más recurso que la servidumbre y la prostitución. Vamos, hermanas mías, caminemos tanto de noche como de día; a toda hora, a cualquier precio hay que hacer el amor, hay que hacerlo, aquí abajo el destino nos ha deparado cuidar el matrimonio y a las mujeres honestas (Tristán, 2019, p. 607).

La mujer es excluida por naturaleza por tradición y costumbre y lo observa y lo escribe desde el continente europeo en sus paseos por las calles de Londres o Liverpool y durante su estancia en Arequipa.

Son de una gran crudeza las descripciones que pinta de las condiciones en que trabajan los obreros o de las prostitutas:

Jamás he podido ver a una mujer pública sin experimentar un sentimiento de compasión por nuestras sociedades, sin sentir desprecio por su organización y odio por sus dominadores que, ajenos a todo pudor, a todo respeto por la humanidad, a todo amor por sus semejantes, reducen a la criatura de Dios al último grado de abyección. ¡La consideran menos que un animal! Veo en la prostitución una locura espantosa, o acaso es

tan sublime que mi ser humano no alcanza a comprenderla. Desafiar a la muerte no es nada; pero ¡qué muerte afronta la mujer pública! ¡Está comprometida con el dolor y consagrada a la abyección! ¡Sufre continuas torturas físicas, la muerte moral a cada instante, y desprecio por sí misma!! Lo repito, ¡hay en ella algo de sublime! ¡O de locura! (Tristán, 2019, p. 601)

Acusa el abandono al que someten a las niñas y a las mujeres que padecen alto índice de analfabetismo, contra estos mimbres arcaicos se alzó y luchó para desterrar la soflama que emergía de la sociedad heteropatriarcal que consideraba a la mujer inferior tan solo por el hecho de ser mujer desde cualquier estamento ya sea el capitalismo, la iglesia, la ley o la ciencia. Y el aspecto de mayor avance que propugna radica en defender que la ausencia de la educación en la mujer la aboca a la dependencia económica, primero en casa, luego en el taller y luego en el matrimonio. Es una visionaria de lo que un siglo después va a constituir la visibilidad de los subalternos, de lo que tanto en la actualidad se habla, el que está por debajo de...el marginado; la mujer sometida al yugo del hombre, a ser su sirvienta.

La mujer es nuclear en la teoría de Flora Tristán, y en concreto, la mujer en las clases sociales más desposeídas. La brecha social tan mencionada en la actualidad alcanza cotas abisales en la primera mitad del siglo XIX en el que vive la escritora. Propugna educar para desarrollar y mejorar intelectual, moral y materialmente y no escatima páginas para animar a la independencia del varón. No se puede ser más actual.

¿Cuál puede ser la moral de la mujer que no se pertenece a sí misma, que no tiene nada propio, y que toda su vida ha sido adiestrada para eludir la arbitrariedad mediante la astucia y la coacción mediante la seducción? Y cuando la atormenta la miseria, cuando ve el goce de todos los bienes limitado a los hombres, el arte de agradar en el que ha sido educada, ¿no la conduce inevitablemente a la prostitución? Por ello, ¡que esta monstruosidad sea imputada a vuestro estado social, y que la mujer sea absuelta! ¡Mientras esté sometida al yugo del hombre o del prejuicio, no reciba ninguna educación profesional, y esté privada de sus derechos civiles (Tristán, 2019, p. 617)

Y está convencida de que una situación desfavorable para la mujer va en perjuicio también del hombre, porque en definitiva apela al deber de la justicia universal. Podría parecer una auténtica sufragista reclamando en reuniones el mismo derecho para el hombre y la mujer y así lo lleva a cabo; una sociedad progresista y próspera se consigue con la unión de los obreros y de las obreras y para ello convendrá en la necesidad de una revolución desde posturas pacifistas.

**Figura 2** - Imagen de Flora Tristán

**Fuente:** el autor.

Mujeres del pueblo, haceos miembros de la UNIÓN OBRERA. Inducid a vuestros hijos, a vuestras hijas a inscribirse en el libro de la UNIÓN. Mujeres de toda Francia, de toda la tierra, cifrad vuestra gloria en constituíros en voz alta, públicamente en defensoras de la UNIÓN (Tristán, 2019, p. 12).

No cabe duda de que el embrión decimonónico de Flora Tristán germinó a lo largo de las décadas posteriores, y hoy el feminismo actual tiene mucho del contenido defendido y las consignas establecidas por una mujer que asentó con su obra y su ejemplo vital las bases de una sociedad mejor e igualitaria donde la mujer ha de ocupar el lugar que le corresponde.

### **3. ROSA MAYREDER. VIDA Y OBRA**

Rosa Mayreder fue una convencida defensora de la función social de la mujer en Austria; firmaba con el seudónimo “Franz Arnold”, destacó por su feminismo activo e intelectual durante los siglos XIX y XX.

**Figura 3** - Retrato de Rosa Mayreder



**Fuente:** el autor.

La escritora austriaca posee una poligrafía aplastante y enarbola, a lo largo de toda su vida, el principio de la libertad femenina gracias a la educación.

Rosa Obermayer nació en 1858 en Viena y creció en el seno de una familia de clase burguesa. Era la hija de Franz Arnold Obermayer, un acaudalado tabernero y dueño de restaurantes, y de su segunda esposa Marie. Formó parte de una familia numerosa ya que llegó a tener 12 hermanos. A pesar del conservadurismo paterno, su progenitor creía en la importancia de que sus hijas recibieran educación, por ello, durante años recibió clases de piano, francés y pintura a la vez que acudía al instituto de Sophie Paulus en Spiegelgasse, afamada institución de aquel entonces.

Gracias a ese bagaje académico recibido, Rosa Obermayer destacó notablemente en música (llegó incluso a escribir un libreto de ópera: *Der Corregidor*) y pintura (sus acuarelas se expusieron en varias salas vienesas), sin embargo, en los temas por los que sentía más curiosidad como la Literatura y la Filosofía, tuvo que formarse por su cuenta a través de libros que conseguía, convirtiéndose en una gran autodidacta. También aprendió griego y latín porque su padre le permitió asistir a las clases que recibía uno de sus hermanos varones. Su interés por la literatura le llevó a escribir un diario donde narró su vida desde su juventud hasta su muerte. También escribió poemas, novelas y textos filosóficos donde plasmó todo aquello que había ido aprendiendo, así como sus pensamientos e ideas acerca de la vida de las mujeres que le rodeaban y a las que observaba con ojo escrutador. Desde sus inicios se rebela contra el uso del corsé:



“Mi ira en contra del corsé como herramienta de condicionamiento aumentó hasta tal punto que a los dieciocho simplemente dejé de usarlo” (Thumberger, 2016, p. 38).

Esta mujer singular, y gran pensadora luchó por salvar de la marginación a la mujer. Resulta fácil leer páginas en sus ensayos donde propone una actitud libre de ataduras en defensa de la felicidad a través del estudio. Activista ilustrada, participaba en importantes círculos austriacos reservados a hombres; animada por un cambio necesario en las costumbres de su país, funda en 1902 la Federación de Organizaciones de Mujeres Austríacas que presidió hasta 1918. Algunos de sus títulos (Gleichen, 2010) hablan de crítica y horizontes prometedores, de ilusiones y cultura, de género y prevalencia: *Sobre la crítica de la feminidad* de 1905 y *Género y Cultura* de 1923.

Tras cuatro años de relación, se casa con el arquitecto Karl Mayreder en 1881, futuro rector de la Universidad Técnica de Viena. El matrimonio no tiene hijos (ella acusará una importante depresión después de sufrir un aborto). Feminista convencida se convierte en una miembro del ala radical del *Movimiento Feminista Ciudadano* y empieza a practicar la consigna: “Hacia la libertad y la felicidad a través del conocimiento”, una idea que desde siempre había estado presente y que en los años siguientes la hará su bandera por la paz frente a la Primera Guerra Mundial.

Su esposo y ella eran tan famosos, su talla intelectual tenía tal proyección social, visibilidad e influencia, que siempre fue una pareja observada por el ojo crítico ajeno, de ahí que apareciera difamaciones contra ella, acusada de provocar un largo estado depresivo en su marido.

Rosa Mayreder murió en Viena el 19 de enero de 1938. Un año antes de su muerte escribió *Las obras de Diana y Herodía y Los sonetos de Aschmedai para humanos*.

### 3.1. FILOSOFÍA. GÉNERO Y MUJER

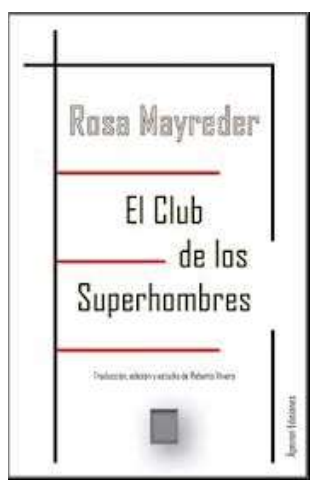
Para la escritora, todo lo establecido **típicamente como «femenino» o «masculino» es solo** un constructo cultural que no puede pretender ni desear configurar la naturaleza del hombre ni de la mujer, y mucho menos determinarla en la sociedad para el desarrollo de uno y de la otra; el individuo posee mucho más valor y amplitud que la cuestión de género, pues se trata de lograr una concepción del ser humano más allá de sus rasgos sexuales, que hay que superar según las perspectivas marcadas por las convenciones. Prima la idea de “cómo es una persona” sobre “qué es una persona”.

En contacto con pensadores e ideólogos del momento, a principios del siglo XX, rechaza de plano algunas consideraciones del libro *Sexo y carácter* (1903) sobre la discriminación de la mujer a la que su autor Otto Weininger consideraba inferior, de ahí que la activista centrara sus esfuerzos literarios e ideológicos en defender la igualdad entre hombres y mujeres, dado que propugnaba la decisión personal de seguir los auténticos dictados del carácter de todo hombre y toda mujer, sin estar mediatizados

por el papel de género.

Sus libros expresan estos ideales y son tenidos en cuenta por generaciones posteriores a la hora de redactar tratados programáticos referentes al feminismo.

**Figura 4** - Portada de libro



**Fuente:** el autor.

Destaca la necesidad de conocerse cada uno, cada una, de lograr un genuino autoconocimiento propio para realizar acciones con pleno convencimiento de su ejecución personal y social. Enfatiza la idea de la reflexión y del papel que se ha de asumir en la colectividad para su bien y su ecuanimidad. La educación de la mujer supone un objetivo primordial que se ha de llevar a cabo por los responsables no solo familiares, sino también, políticos. De esta manera se conseguirá el equilibrio de una sociedad moderna y avanzada.

Al final, llegaría a confesar su decepción conyugal, (reflejada en su diario, como otras tantas reflexiones), el desánimo que la invadió al reconocer que una mujer, por el hecho de serlo, sufre recelo; a pesar de los sucesivos intentos de socavar su autoestima, fue consecuente con sus principios y se anticipó a su tiempo al romper los moldes que separaban lo propiamente masculino de lo femenino; por encima de esa brecha, sobresale la persona y su desarrollo personal y profesional y llegará a afirmar:

Durante mucho tiempo, se ha buscado en el cerebro el factor determinante para la diferencia entre sexos y se ha creído encontrar diferentes indicios de ello. Pero hoy en día ya no puede ponerse en duda que los cerebros humanos manifiestan simplemente las diferencias individuales, y no las

sexuales (Gleichauf, 2010, p. 78).

La mujer tiene mucho que aportar sin permanecer en la sombra, acallada por el hombre, repetirá una y otra vez. Conocedora de los avances en medicina, se mostró tajante con muchas de las teorías dominantes, marcadas por una recalcitrante diferenciación sexual a la vez que negaban –incluso impedían– la igualdad de posibilidades físicas, cerebrales y profesionales entre todos y todas.

Hasta ese momento continuó incansablemente refutando ideas y contenidos proclamados por escritores que marginaban a la mujer –por muy cultivada que fuera–, que la ubicaban jerárquicamente inferior (Saneleuterio; López-García-Torres, 2019). Empecinada en borrar la desigualdad a la que se veían destinadas las féminas, fue una decidida y firme instigadora de perpetuar el valor y la valía de sus compatriotas sin imposiciones sociales.

En los hechos y acciones de un ser humano, es donde se ve realmente a la persona; en lo que piensa y dice de sí mismo su yo reflexivo, que sólo cuando está controlado por un cierto grado de comprensión de la esencia primaria, de autoconocimiento, posee cierta seguridad... A mayor distancia entre la persona real y el yo reflexivo, mayor es el peligro de engaño. Puede decirse que la armonía interior y exterior de la vida es, para el individuo, proporcional a la relación que tiene su yo reflexivo con su persona real (Gleichauf, 2010, p. 156).

En la biografía que dejó para la posteridad, entre otros aspectos, aboga por la personalidad reflexiva de las mujeres, dotadas de una gran capacidad sensitiva, hábiles, intuitivas y perspicaces.

#### **4. SIBILLA ALERAMO. VIDA Y OBRA**

No es un secreto que la necesidad de gritar su libertad más allá de convencionalismos particulares y sociales abocaron a la soledad y a la pobreza a esta escritora cuya prolífica obra ejemplifica la agonía femenina y el deseo vital de lucha en defensa de los derechos de la mujer dentro de un mundo inflexible.

Con Sibilla Aleramo el feminismo italiano se hace carne y letra a finales del siglo XIX y durante el siglo XIX.

**Figura 5** - Retrato de Sibilla Aleramo



**Fuente:** el autor.

La personalidad tan sobresaliente de Sibilla Aleramo, seudónimo de Marta Felicina “Rina” Faccio, nacida en 1876 en Alessandria, no deja indiferente a nadie. cuyo seudónimo la identificará toda su vida, seudónimo de Marta Felicina Faccio. Comienza sus estudios elementales, pero pronto tendrá que abandonarlos por problemas económicos en su familia; se formó de manera autodidacta mientras trabajaba en la fábrica de vidrio que regentaba su padre. Su adolescencia está llena de miserias y desgracias personales: a la depresión de su madre tras un intento de suicidio y posterior ingreso en un manicomio donde muere en 1917, le sigue la violación -nunca contada a su familia- por parte de un empleado de la fábrica en la que trabajaba cuando contaba con 15 años; la ley vigente por aquel entonces en Italia favorecía un “matrimonio de reparación” al agresor para eludir el delito, por lo que se casa con su agresor al año siguiente. Todo un auténtico simulacro salvífico. A los 17 años da a luz a su único hijo, Walter.

Durante los años 1892 y 1894 comienza su trabajo esporádico en algunos periódicos locales, siempre ocultando su nombre original y firmando como: Nira o Reseda: *Gazzetta letteraria*, *L'Indipendente*, la revista feminista *Vita moderna* **y** el periódico de ideas socialistas *Vita internazionale*. En la escritura de estos años iniciáticos defiende su compromiso con el feminismo italiano (Castañón, 2019) y aparece de manera muy activa e intensa en manifestaciones organizadas para defender el derecho al voto para las mujeres, así como para luchar contra la prostitución.

En 1899 se mudó a Milán con su familia y allí fue nombrada directora de la revista socialista *L'Italia femminile*. Su contacto imparable con el socialismo resulta muy ostensible como así lo refleja en muchas de sus contribuciones mediáticas.

En 1901, en Roma, tras un intento de suicidio, y alejada de su verdugo, comienza la redacción de *Il nucleo generatore di una donna* cuyo contenido es una reflexión sobre la condición de ser madre y todo lo que se deriva de la maternidad, mientras litigaba legalmente para separarse de su marido y para obtener la custodia de su hijo, no conseguida, incluso se le prohibió mantener correspondencia con él.

Soy tan buena a lo largo del día  
Entiendo, acepto, no lloro.  
Casi aprendo a tener orgullo  
casi como si fuese un hombre.  
Pero, al primer escalofrío morado del cielo  
todos los diurnos apoyos desvanecen  
Tú me suspiras desde lejos:  
– ¡Tarde, tarde dulce y mía! –  
Me parece tener entre los dedos  
El cansancio de toda la tierra.  
No soy nada más que mirada,  
mirada perdida, y venas. (“Soy tan buena”, *Cartas*, 1958).

Suscribe el Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas y recorrió Europa enarbolando su adhesión al comunismo tras la segunda conflagración mundial.

Mujer de relaciones abiertas, comparte vida con hombres y mujeres. En 1906 publica una novela escandalosa: *Una donna* en la que relató su vida hasta aquel momento y habló también de la violación sufrida de adolescente; no pretendía tanto contarse a sí misma sino favorecer a otras mujeres verse reflejadas en su historia para ser capaces de rebelarse.

**Figura 6** – Una mujer



**Fuente:** el autor.

Todo esto resultó algo revolucionario para su época y ya se considera un clásico de la literatura italiana, así como la primera novela abiertamente feminista, a la que seguirían otras tantas con el tiempo; en 1919, *Il passaggio, su propia historia lésbica* con Cordula “Lina” Poletti a la que conoció en un congreso de mujeres, donde plasma su amplitud de miras en cuanto al sexo y su defensa por la libertad sexual femenina. Para muchos críticos, solo es una mujer con multitud de aventuras sensuales y eróticas, llena de aventuras y romances convulsos; pero si ampliamos el foco, observamos una figura sin escondrijos, significativa y humana a la que le tocó vivir el vaivén histórico de su país en un intento de acomodarse a las décadas del siglo XX.

De fama internacional y reconocida por propios y extraños, languidece en un desván, desfallecida por el hambre acuciante: sus exangües energías igualan sus emolumentos. Escasa fuerza física, casi inane, resiste como puede colaborando en algunas revistas culturales. Necesita escribir, que su voz se oiga más allá de las miserias que padece (Velasco, 2023); se suceden títulos literarios: *Ir y quedarse*, 1921, *Transfiguración*, 1922, *Placeres ocasionales*, 1930, *Sí a la tierra*, 1934, *Desierto de amor*, 1947, *Ayúdame a decir*, 1951, *Luces de mi tarde*, 1956, *Cartas y poemas*, 1958.

El vértigo que la envolvía le permitía reflexionar sobre la esencia del ser, sobre su persona tan valiente y tan dueña de sí misma. Muere en Roma en 1960.

#### 4.1 IDEOLOGÍA. POLÍTICA Y MUJER

Su amplia y variada producción ideológica y literaria supone una recopilación de su pensamiento más sentido y sincero, de todo un compendio no solo teórico sino práctico en favor de ideales personales que deseaba materializar para sus iguales.

Serán sus versos y su faceta de poeta la muestra más patente de su sentir íntimo y colectivo:

¡Angustia furiosa  
por toda la riada de vida  
que nadie con brazo fuerte contiene!  
¡Angustia angustia  
de andar cual río que ruge de amor  
en la nocturna indiferencia del mundo! (Cartas, 1958).

Muy activa en política y siempre defensora de las causas más desfavorecidas, comprometida socialmente, sin abandonar su capacidad creativa, pronto se define como afecta a la *Unidad Femenina Nacional*.

Afirmaba sus múltiples vidas, auténtico poliedro en medio de un contexto patriarcal, bélico, autoritario y represivo ante el más mínimo intento de emancipación de la mujer (Zucchi, 2021).

Aunque ya se ha mencionado que a Sibilla Aleramo se la recordó principalmente por sus relaciones amorosas, no conviene perder de vista lo significativo de su ejemplo vital y artístico dentro de una postura cultural y política marcada por diferentes etapas políticas en su país: del liberalismo, al fascismo, la posguerra y la república.

Y a todos estos cambios se acomodó: desde su apoyo en 1925 al *Manifiesto de los intelectuales antifascistas*, a la entrevista que mantuvo con Benito Mussolini *pidiéndole* ser nombrada miembro de la *Accademia d'Italia* para tener un subsidio económico y protección del gobierno; se lo agradeció con la redacción y publicación de reseñas positivas sobre el fascismo; incluso en 1933 se inscribió en la

, pero ya en 1943 se alejó del Partido fascista y en 1946 se *inscribió al* Partido comunista y tras la Segunda Guerra Mundial asiste al *Congreso Mundial de Intelectuales en Defensa de la Paz* en la ciudad de Wroclaw (Polonia).

Sibilla Aleramo afirmaba que había vivido: como madre y esposa (*Una donna*), como voluntaria en un refugio para pobres en Roma dirigido por la *Unione Femminile* y como feminista, denunciando las condiciones de las mujeres, opuesta a la concepción machista de su época; luchó por la paridad entre sexos, además había definido inmoral el hecho de sacrificar su propia individualidad como ser humano para dedicarse completamente a los hijos.



Hay silencio y calidez  
en esta recóndita habitación donde te espero,  
y una purpúrea rosa,  
ya cansada, al borde de languidecer,  
también ella ansiosa de tu mirada morena,  
tan tierna es la hora  
que me transformo en silenciosa gracia,  
mansa rosa,  
calor en tus párpados, caricia de sombra ("Silencio y calidez en *Cartas*, 1958).

Estas ideas se contraponían totalmente a las ideas fascistas que consideraban a las mujeres antes como madres, y después como esposas o viudas. Defendió y luchó para la institución de escuelas nocturnas femeninas y de escuelas nocturnas para campesinos y campesinas de los alrededores de Roma (Drake, 1990).

En la actualidad Sibilla Aleramo es una de las feministas internacionales más importantes. No solo sus cartas a Poletti, estudiadas recientemente debido a la apertura a las relaciones homosexuales, sino toda su producción literaria forma parte de los planes de estudios universitarios de Italia. Apasionada y apasionante, buscaba la luz en la poesía y en la lectura y seguía confiando en el ser humano:

He vuelto a ser bella  
y quizá sea éste mi último otoño.  
Más bella que cuando le gusté en el sol,  
bella, y vana a sus ausentes ojos,  
como una hoja de sombra...  
Pero algunas noches,  
en el silencio que ya no turba el llanto,  
invocada me siento  
con desesperada sed  
por su boca lejana... ("He vuelto a ser bella" en *Cartas*, 1958).

Creía en un futuro mejor más allá de las tinieblas amenazantes que invadían el suyo. Y confiaba en la mujer y en su poder transformador.

## 5 CONCLUSIONES

Con este artículo se ha pretendido recordar a tres mujeres literatas y pensadoras de los pasados siglos XIX y XX. Flora Tristán, Rosa Mayreder y Sibilla Aleramo, constituyen el epítome más clarividente de la fuerza e influencia de sus escritos literarios e ideológicos. El conjunto de su obra sigue siendo estudiado y, sobre todo, tenido en cuenta en lo referente al papel de la mujer en la sociedad actual y a la labor del feminismo de cara a la consecución de una sociedad más justa y equilibrada.

Cada una en su momento particular y social, superan las trabas del entorno en el que viven y muestran su pensamiento sin cortapisas. Su capacidad intelectual y sus habilidades artísticas se amoldaron a movimientos culturales e intentaron romper patrones marcadamente patriarcales. Las tres constituyen un avance en las décadas pasadas conscientes de las desventajas que padecían por el hecho de ser mujeres. Vanguardistas e innovadoras, su escritura y su actitud muestran el convencimiento de la lucha por la defensa de las mujeres, consideradas inferiores por tradición y costumbre.

Ponen en tela de juicio patrones arraigados en la conciencia social a lo largo del tiempo y aplican el juicio crítico para restaurar, para “colocar” a la mujer en el sitio que siempre debió ocupar, ya sea como hija, esposa, madre, profesional, artista, política, etc. una multiplicidad de facetas de antaño y de ahora.

Flora Tristán, Rosa Mayreder y Sibilla Aleramo, al margen de sus propias circunstancias y su experiencia vital, devienen en modelos contemporáneos para esta centuria (Vollendorf, 2001). El paso del tiempo ha demostrado que sus presupuestos, en muchos casos, escandalosos, hoy son materia básica que domina la ideología de grupos y asociaciones feministas.

Con sus ensayos y sus libros han configurado un universo multiforme, dialogante y constructivo para las generaciones actuales.

## REFERENCIAS

AMORÓS, Celia. Pensadores islámicos, ilustración y feminismo. PUENTE, Celia Amorós, KUBISSA, Luisa Posada. *Feminismo y multiculturalismo*. Madrid: Instituto de la Mujer Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la Mujer, 2007. p. 205-206.

BLOCH-DANO, Evelyne. *Flora Tristán*. Pionera, revolucionaria y aventurera del siglo XIX. México: Cal y Arena, 2003.

CASSANY, Daniel. *Enseñar lengua*. Barcelona: Graó, 1994.

CASTAÑÓN, Francisco. *Pisadas en la luna*. Madrid: Ediciones Vitruvio, 2019.

DÍAZ, Frida; HERNÁNDEZ, Gerardo. *Estrategias docentes para un aprendizaje*

significativo. Una interpretación constructivista. Nueva York: McGraw Hill, 2002.

DRAKE, Richard. Sibilla Aleramo y los campesinos del agromano: el dilema de un escritor. *Revista de historia de las ideas*, Quito, EC, v. 51, n. 2, p. 255–272, 1990.

GLEICHAUF, Ingeborg. *Mujeres filósofas en la Historia. Desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*. Barcelona: Icaria editorial, 2010.

HUERTA, Ramón. *Escritoras y artistas españolas*. Madrid: Álbum Iberoamericano, 1989.

LERAT, Pierre. *Las lenguas especializadas*. Barcelona: Ariel, 1997.

LLOSA, Mario Vargas. *El Paraíso en la otra esquina*. ☺Lisboa: Alfaguara, 2003.

MIRRER, Louise. Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar. *Medievalia*, Barcelona, ES, v. 50, p. 95-103, 2018.

MONTERO, Lourdes. La formación del profesorado ante los retos de la multiculturalidad”. *Profesorado*. Revista de Currículum y Formación de Profesorado, Granada, ES, v. 4, n. 1, p. 75-95, 2000.

PÉREZ-CALLE, Begoña. *Flora Tristán: pensamiento económico y comunicación social en tiempos del romanticismo*. Madrid: Dykinson, 2023.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana*. Derrotero para una historia cultural del Perú. Lima: P. L. Villanueva Editor, 1975. T. III.

SANELEUTERIO, Elia; LÓPEZ-GARCÍA-TORRES, Rocío. Cuestiones de género y ciudadanía en el discurso fílmico. *Comunicación y Género*, v. 2, n. 2, p. 147-159, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5209/cgen.66507>

SIMÓN, Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.

STEELE, Cynthia. Power, gender, and Canon formation in Mexico. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Manhattan, KS, v. 20, n. 1, p. 65-100, 1996.

THUMBERGER, Thomas. *Las mujeres en la sociedad, la cultura y la ciencia*. Viena: Austria Kultur, 2016.

TRISTÁN, Flora. *La emancipación de la mujer*. Madrid: Ménades Editorial, 2019.

TRISTÁN, Flora. *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2022. Libro digital, PDF. (Clásicos recuperados).

ÚCAR, Pilar. *Retratos femeninos. Vida y obra de mujeres especiales*. Córdoba: Literatura Abierta, 2021.

ÚCAR, Pilar; NAVARRO, Mikel. *La cultura española a través del cine. Una propuesta filmica y didáctica en el aula*. Madrid: Publicaciones Comillas, 2021.

VELASCO, Javier. Nada en la vida es para siempre. *Todo Literatura*, Madrid, v. 3, n. 2, p. 34-45, 2023.

VOLLENDORF, Lisa. *Recovering Spain's feminist tradition*. New York: Modern Language Association of America, 2001.

ZUCCHI, Valentina. Sibilla Aleramo da Una donna a amo dunque sono. La scrittura autobiografica come documento di verità e di poetica *Al Femminile. RSEI - Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, v. 15, p. 139-151, 2021.

## **ANEXOS: SECUENCIA DIDÁCTICA CON EL DISEÑO DE ACTIVIDADES METODOLÓGICAS**

A continuación, se va a describir un ejemplo del trabajo transversal que se puede desarrollar en el aula de Comunicación, Lengua y Literatura a partir de los contenidos expuestos en el presente artículo.

Se trata de practicar alguna de las competencias educativas (Úcar; Navarro, 2021) más frecuentes en los planes de estudios universitarios, según los objetivos planteados.

Destacan, entre otras, las competencias de expresión y comprensión escrita en cuanto a los aspectos cada vez más relevantes y demandados por el mundo profesional, como son la creatividad y la expresividad (Cassany, 1994).

Sin olvidar la investigación comparativa que atañe a la competencia bibliográfica y que favorece la interconexión de contextos y referentes culturales.

Resulta importante reseñar la operatividad de descubrir el esqueleto lingüístico no solo el léxico y la sintaxis, (Díaz; Hernández, 2002) por un lado, sino también los registros idiomáticos para lograr la coherencia y la cohesión pragmáticas.

Con la globalización, cada vez son mayores y más variados los retos del profesorado que ha de enfrentar en su quehacer pedagógico y sobre todo lograr positivos resultados de aprendizaje en el alumnado para su posterior desempeño laboral (Montero, 2000).

### **ACTIVIDADES:**

1.- Qué aspectos comunes hay entre las tres escritoras en cuanto al género literario del conjunto de su obra. ¿Por qué existen diferencias entre sus preferencias literarias?

Analizar qué aporta la poesía en Sibilla Aleramo, los ensayos en Rosa Mayreder o la autobiografía en Flora Tristán.

2.- Determinar cuáles son los temas nucleares de la ideología de cada una de ellas. ¿De qué manera plantean su pensamiento social y colectivo? ¿Con qué problemas se encuentran en cada momento de su vida? ¿De qué manera el contexto sociopolítico que viven influye en su posicionamiento?

3.- Leemos en Flora Tristán:

“Las mujeres tienen entre ellas demasiados motivos de rivalidad para poder amarse de una manera desinteresada. Sus relaciones con el otro sexo, cuando no tienen el amor por base, están fundadas sobre el interés, y en total sus afectos son transitorios como las causas que los han hecho nacer. En cuanto a los hombres, nunca sienten amistad hacia las mujeres y no las aman sino por amor, ni se unen a ellas sino por interés”

El párrafo reproducido corresponde al diario de la escritora en su viaje hacia Perú; revisar la vigencia o no del contenido. ¿De qué manera hoy podría ser aceptado o rechazado? ¿Por qué? Discutir argumentos a favor o en contra de su planteamiento.

4.- Imaginar una conversación entre las tres escritoras en nuestros días. ¿Qué pensarían de los presupuestos feministas actuales? ¿Qué han aportado sus escritos a nuestra época? Señalar los cambios existentes en el lenguaje específico que han empleado (Lerat, 1997) ¿O se trata de un lenguaje generalista?

5.- En el presente siglo, ¿quiénes serían las correspondientes homologas españolas de las tres escritoras? ¿Existe conexión entre unas y otras más allá de las diferentes coordenadas espaciotemporales que las separan? (Huerta, 1989).

6.- Comparar algunos poemas de Flora Tristán y de Sibilla Aleramo. ¿Aparece la temática de género y poder? (Mirrer, 2018) ¿De qué forma? ¿Cuáles son las diferencias más destacadas? Marcar los rasgos lingüísticos distintivos de una y de otra. ¿Se trata del mismo estilo?

7.- Buscar noticias en las redes sobre alguna de las tres escritoras. ¿Quién ocupa más espacio? ¿Por qué? Los medios de comunicación se hacen eco de algunos de sus títulos, ¿por qué interesan esos contenidos y no otros?

8.- ¿Cuál ha sido la impronta de la obra en la actualidad, en el país de origen de cada una de ellas? Observar la evolución a lo largo del siglo XX. Describir el papel de la mujer hoy en Francia, Austria e Italia.



## O Poder e Seus Símbolos no Interior do País

### *Power and Its Symbols in the Countryside*

**Thales Souza Reis<sup>1</sup>**

Como se constrói uma elite e como são definidos os papéis sociais exercidos por seus integrantes? Como as relações sociais se pautam através de lutas simbólicas e quais são os rituais imprescindíveis tanto no interior desta elite como na forma com que ela constrói sua imagem para ser vista de fora? São questões como essas que historiador André Azevedo da Fonseca trabalha na obra *A metrópole imaginária*, onde analisa as dinâmicas sociais e históricas de Uberaba, município no interior de Minas Gerais, que nos anos 1940 passava por um período de decadência econômica e social – um cenário diferente do que era relatado na imprensa local, onde a cidade era representada como um oásis de desenvolvimento do Triângulo Mineiro, ou como a “Capital do interior do Brasil” (Fonseca, 2020, p. 153).

Publicado em 2020 pela Editora UFPR, *A metrópole imaginária* é a terceira obra de Fonseca – doutor em História (Unesp) com pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRRJ). Fonseca (2012) também é autor de *A construção do mito Mário Palmério*, Ed. Unesp e *Cotidianos culturais e outras histórias*, Ed. Uniube (Fonseca, 2004). O presente livro, fruto da tese de doutorado do autor, aborda essa sociedade idealizada por um grupo restrito de pessoas, que têm suas contradições analisadas por um autor atento tanto aos aspectos históricos do município como ao imaginário social, aos símbolos e às relações de poder.

A principal ferramenta para a construção de narrativas da elite uberabense foi o jornal local, chamado *Lavoura e Comércio*, que em suas colunas sociais construiu um cenário descolado da realidade, ignorando o estado precário em que se encontrava o município, com altas taxas de pobreza, analfabetismo e a falta de acesso a serviços básicos como água potável, energia elétrica e higiene pública. Os jornais mantinham uma narrativa de nobreza, valorizando os eventos restritos e os costumes cultivados pelas elites locais, enquanto a cidade convivia com altas taxas de desigualdade social.

O cenário de Uberaba pode ser expandido a outros municípios, especialmente no interior do Brasil, onde as elites são majoritariamente rurais e buscam no teatro social a legitimação dos espaços que ocupam. Nesse sentido, o livro analisa características comuns a um Brasil profundo e expõe situações fruto de uma sociedade que possui desigualdades sociais extremas.

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

A obra inicia-se com o capítulo que contextualiza historicamente o desenvolvimento da região que viria a formar o município de Uberaba, que de próspero território no transcorrer do século XIX, perdeu força com a inauguração de novas rotas comerciais, como a expansão das estradas de ferro para o distrito de Uberabinha – hoje a cidade de Uberlândia – e Araguari. As mudanças na malha ferroviária tiraram de Uberaba o posto de terminal da estrada de ferro, relegando a cidade à dependência econômica e controle político dos proprietários de terras.

No segundo capítulo, denominado “O teatro social da consagração pública”, o autor explora o discurso que essa elite fabulou na imprensa local para a legitimação de suas posições sociais. Para isso, Fonseca utiliza-se da obra de autores como Balandier (1982) e seu conceito de teatrocracia, explicando que uma sociedade constrói uma representação de si, organiza e impõe crenças comuns, realiza a distribuição dos papéis sociais e delimita os comportamentos por meio de códigos de conduta (Fonseca, 2007).

As obras de Baczko (1985) e Goffman (1996) também são exploradas na análise da utilização da imprensa local pelas elites. Com isso, Fonseca identificou os mecanismos das redes de elogios circulares e dos processos de autoafirmação de uma elite que cultivava uma visão distorcida de si mesma ao se apresentar como “altamente instruída, avançada e altruísta, constituída por cidadãos exemplares, que possuíam todas as virtudes necessárias para a liderança” (Fonseca, 2020, p. 66).

O terceiro capítulo, intitulado “Etiqueta e Poder”, avança na análise sobre a sociedade e a mídia uberabense do período: explora como a etiqueta era utilizada como ferramenta de controle e distanciamento social entre classes naquela localidade, complementando a violência física com a violência simbólica. Ao mesmo tempo em que se apresentava como moderna e cosmopolita, essa sociedade promovia violências higienistas, fazendo com que a solução para problemas sociais passasse pelo expurgo de mendigos, crianças pobres e pessoas com hanseníase.

No último capítulo, “Cinderela e Cidadã”, o autor recupera os temas a partir de outra perspectiva e introduz uma situação que demonstra a permanência do imaginário daquela elite no decorrer do tempo: a abordagem da imprensa sobre a visita a Uberaba de Jussara de Souza Márquez, Miss Brasil à época. A celebridade foi adorada pela elite, que tratou o fato como um grande acontecimento, com desdobramentos sociais e políticos. Para aproveitar-se do status que adquiriu, Jussara tentou tornar-se vereadora, mas teve sua candidatura inviabilizada, indicando os limites que a objetificação de que era vítima impunha à sua própria cidadania.

O livro chega ao fim com um epílogo intitulado “A era da ilusão”, onde Fonseca, ao lado de Francisco Marcos Reis, aborda a Uberaba do século XXI e a decadência dos ideais cultivados pelas elites dos anos 1940 e pelo jornal *Lavoura e Comércio*, que já não existe.

A obra de André Fonseca vai muito além da análise de uma pequena cidade do



Triângulo Mineiro nos anos 1940 ao estudar os recursos que as elites sociais, políticas, ilustradas e agrárias lançavam mão para legitimar o seu poder. Ainda que os resultados não possam ser universalizados, o livro contribui para o campo da História Cultural ao oferecer uma interpretação particular sobre o papel do campo simbólico nas dinâmicas históricas no contexto brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (ed.). *Enciclopédia Einaudi: Anthropos/Homem*. Lisboa, PT: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 296-332.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UnB, 1982.

FONSECA, André Azevedo da. *A construção do mito Mário Palmério: um estudo sobre a ascensão social e política do autor de Vila dos Confins*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

FONSECA, André Azevedo da. A imaginação no poder: o teatro da política na encenação da legitimidade. *Contracampo*, Niterói, RJ, v. 1, n. 16, p. 167-182, jan. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17453>. Acesso em: 7 set. 2023.

FONSECA, André Azevedo da. *A metrópole imaginária*. Curitiba: Editora da UFPR, 2020.

FONSECA, André Azevedo da. *Cotidianos culturais e outras histórias: a cidade sob novos olhares*. Uberaba: Editora Uniube, 2004.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.