



V. 21 | N. 36 | 2024
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 de Língua Portuguesa | Bruna Luquez Amaral

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)

Directory of OpenAccessJournals - DOAJ (Suécia)

Catálogo na publicação

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina.

Mestrado em Comunicação - Londrina-PR, v. 21, n. 36, jan./jun. (2024)

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

O poder da imagem: perspectivas interdisciplinares dos estudos em Comunicação
André Azevedo da Fonseca, Talita Lima Chechin Camacho Arrebola, Francisco José García Ramos.....7

Artigos

‘Imagem’ como descritor e construto na análise bibliométrica: o exercício de olhar a Brapci, a produção científica e a realidade sensível
Image’ as a descriptor and construct in bibliometric analysis: the exercise of looking at Brapci database, scientific production and sensitive reality

Marcelo Calderari Miguel, Rosa da Penha Ferreira da Costa.....10

Alguma fotografia do sertão. Entre a memória e a lembrança

Some photographs of the backlands. Between memory and remembrance

José Afonso da Silva Junior.....34

O ativismo dos fotógrafos em Gaza

The photographers’ activism in Gaza

Melissa Campello, Wanderley Anchieta55

A utilização da imagem técnica na disputa pelos afetos em ambiência digital: estudo de caso das Forças de Defesa de Israel

The use of technical image in the dispute for affection in a digital environment: case study of the Israel Defense Forces

Vitória Paschoal Baldin, Daniela Osvald Ramos.....68

Da representação da árvore ao bosque: Reflexões sobre natureza, arte e representação

De la representación del árbol al bosque: reflexiones sobre naturaleza, arte y representación

Maria/Rosario Montero Prieto.....87

Desacelerando o acontecimento visual: a poética absorptiva dos projetos de longa-duração no fotojornalismo

Decelerate or visual contentment: the absorptive poetry of long-term projects without photojournalism

Renata Benia, Greice Schneider.....112

O processo criativo e a construção da realidade na “Trilogia do Povo”, de Eduardo Coutinho
The creative process and the reality construction in “Trilogia do Povo”, by Eduardo Coutinho

Renata Cabrera Borges, Rozinaldo Antonio Miani.....130

Inteligência Artificial, Tecnologias da Informação e Comunicação e evasão escolar: reflexão e levantamento de projetos que contribuam para o combate ao problema no Ensino Médio
Artificial Intelligence, Information and Communication Technologies, and School Dropout: Reflection and Review of Projects to Address the Issue in Secondary Education
Heron Ledon Pereira, Danielle Ferraro, Norval Baitello Junior, Rogério da Costa.....154

As mãos acidentais como experiência estética: o paradoxo do realismo na imagem técnica
Accidental hands as an aesthetic experience: the paradox of realism in technical imagery

Taís Monteiro, Eduardo Duarte.....172

Fast Fashion en e-commerce. Fotografía de comercio electrónico en lookbooks/catálogos
Fashion Photography Through E-Commerce: Fast Fashion on New Lookbooks

Marcos García-Ergüin Maza, Daniel De las Heras.....188

Ensaio

Apagamento de memórias e Políticas de Informação: os museus em uma perspectiva feminina

Erasure of Memories and Information Policies: Museums from a Feminine Perspective

Cristiane Ferreira de Moura, Rosane Suely Alvares Lunardelli.....203

Resenha

O fotojornalismo em tempos de superexploração da força de trabalho

Photojournalism in times of superexploitation of workforce

Marcelo De Franceschi Santos.....216



EDITORIAL

O poder da imagem: perspectivas interdisciplinares dos estudos em Comunicação

André Azevedo da Fonseca

Talita Lima Chechin Camacho Arrebola

Francisco José García Ramos

Editores

Nesta edição da revista *Discursos Fotográficos*, apresentamos um conjunto de artigos que exploram diferentes aspectos da imagem e seus estudos relacionados à Comunicação e áreas afins.

O artigo “Imagem como descritor e construto na análise bibliométrica”, de Marcelo Calderari Miguel e Rosa da Penha Ferreira da Costa, discute a importância da imagem como objeto de estudo na Ciência da Informação. Os autores analisam a produção científica sobre o tema na base de dados Brapci, destacando as implicações da imagem na sociedade contemporânea. Por sua vez, Cristiane Ferreira de Moura e Rosane Suely Alvares Lunardelli, em “Políticas de Informação e Apagamento de Memórias”, discutem como a informação e o conhecimento reproduzem a invisibilização da mulher na Ciência da Informação. Abordam o papel subalterno da mulher na produção de informação e conhecimento, relacionando essas tradições à concentração de capital cultural em países e empresas dominantes e à autolegitimação das indústrias culturais. O estudo destaca a importância da História das Mulheres e a necessidade de políticas de informação que considerem a problemática de gênero.

Em uma pesquisa comparada, o artigo “COVID-19 e Gripe Espanhola: paralelos fotográficos”, de Eduardo Leite Vasconcelos, analisa as representações visuais dessas duas pandemias. O autor discute como as fotografias, além de registrarem os acontecimentos, também revelam as transformações tecnológicas, sociais e culturais de cada época. Ainda no campo das fotografias de caráter histórico, “O ativismo dos fotógrafos em Gaza”, de Melissa Campello e Wanderley Anchieta, analisa o papel das imagens na esfera pública digital, focando o conflito em Gaza. A partir do trabalho do fotógrafo palestino Motaz Azaiza, os autores discutem como as imagens geradas em meio ao conflito se tornam ferramentas de comunicação e ativismo. Em um sinal da importância deste tema em estudos contemporâneos, o artigo “A utilização da imagem



técnica na disputa pelos afetos em ambiência digital”, de Vitória Paschoal Baldin e Daniela Osvald Ramos, também investiga, por meio de outras perspectivas, o papel da imagem técnica na construção de afetos e na disputa por legitimidade no conflito palestino-israelense.

A representação da natureza na arte é o tema central de “De la representación del árbol al bosque”, de Maria-Rosario Montero Prieto. O texto reflete sobre a prática do coletivo Agencia de Borde, discutindo como as imagens de árvores e florestas podem ser utilizadas para questionar as categorias de natureza e cultura. Por sua vez, o artigo “Desacelerando o acontecimento visual”, de Renata Benia e Greice Schneider, analisa o regime atencional nas imagens da categoria “Projetos de Longa Duração” do World Press Photo. Assim como o artigo anterior, que reflete sobre o papel da imagem na arte, este explora como as fotografias, ao se distanciarem do imediatismo e da instantaneidade, podem sugerir um ritmo desacelerado de leitura. Os estudos de linguagem na Comunicação estão representados pelo artigo “O processo criativo e a construção da realidade na ‘Trilogia do Povo’ de Eduardo Coutinho”, de Rozinaldo Antonio Miani e Renata Cabrera Borges, que investiga o processo de criação do cineasta brasileiro a partir de três documentários: Santo Forte, Babilônia 2000 e Edifício Master.

As questões envolvendo inteligência artificial têm sido analisadas por pesquisas interdisciplinares. O artigo “Inteligência Artificial, Tecnologias da Informação e Comunicação e evasão escolar”, de Heron Ledon Pereira, Danielle Ferraro, Norval Baitello Junior e Rogério da Costa, discutem uso da IA e das TICs na educação, com foco no combate à evasão escolar no Ensino Médio. Os autores apresentam um ensaio teórico com exemplos de projetos que utilizam IA e TICs para melhorar a aprendizagem, o ambiente escolar e reduzir a evasão, além de discutir os desafios e limites do uso dessas tecnologias na educação. “As mãos acidentais como experiência estética”, de Taís Monteiro e Eduardo Duarte, explora as imagens geradas por inteligência artificial na obra “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, de Igi Lola Ayedun, analisando a sensação de estranhamento e desconforto que essas imagens provocam. Por sua vez, o artigo “Fast Fashion e a fotografia de e-commerce”, de Marcos García-Ergüin Maza e Daniel De las Heras, investiga a relação entre a fotografia de moda e o mercado digital. Os autores discutem como as imagens de moda se adaptam aos novos meios digitais e como as marcas utilizam a fotografia para comunicar e vender seus produtos.

Por fim, em “O fotojornalismo em tempos de cultura visual”, Marcelo De Franceschi Santos resenha a obra de Silvio da Costa Pereira sobre o impacto da digitalização no fotojornalismo. O estudo destaca a crescente concorrência, a intensificação do trabalho e a exploração dos fotojornalistas.

Em conjunto, os artigos oferecem um panorama abrangente sobre as diferentes



dimensões da imagem e seus estudos na Comunicação, abordando desde a produção e circulação de imagens em diferentes contextos até as implicações da imagem técnica na sociedade contemporânea. Os estudos contribuem para aprofundar o debate sobre o papel da imagem na construção de conhecimento, na experiência estética e na ação política, além de apontar para novas possibilidades de pesquisa e intervenção social.

‘Imagem’ como descritor e construto na análise bibliométrica: o exercício de olhar a Brapci, a produção científica e a realidade sensível

‘Image’ as a descriptor and construct in bibliometric analysis: the exercise of looking at Brapci database, scientific production and sensitive reality

Marcelo Calderari Miguel¹

Rosa da Penha Ferreira da Costa²

RESUMO

A temática imagem permeia questões centrais na ótica da representação, organização e uso da informação imagética de diferentes campos lexicais. O objetivo do estudo é apresentar uma análise bibliométrica sobre o tema na Base Brapci, destacando a produção de periódicos científicos de 2019 a 2023, com foco nas reflexões e provocações sobre o próprio status das imagens nesse campo teórico e prático. Os resultados dessa análise contribuem para uma compreensão mais ampla e aprofundada das implicações da imagem na sociedade atual, recuperando 250 artigos e a contribuição de 510 pesquisadores. Conclui-se que explorar as contexturas imagéticas é compreender sua influência nas dinâmicas informacionais contemporâneas, incluindo aspectos humanos, tecnológicos, socioculturais, econômicos e ambientais.

Palavras-chave: Ciência da Informação; diretriz de preservação; documentos imagéticos; memória; mídia; patrimônio fotográfico.

1 Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

2 Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

ABSTRACT

The theme of image permeates central issues related to the representation, organization, and use of visual information across different lexical fields. The aim of this study is to present a bibliometric analysis of the topic in the Brapci database, focusing on scientific journal publications from 2019 to 2023, with an emphasis on reflections and provocations regarding the status of images in both theoretical and practical realms. The results of this analysis contribute to a broader and deeper understanding of the implications of images in contemporary society, retrieving 250 articles and the contributions of 510 researchers. It is concluded that exploring the textures of the image entails understanding its influence on contemporary informational dynamics, encompassing human, technological, sociocultural, economic, and environmental aspects.

Keywords: Information Science; preservation guideline; image documents; memory; media. Photographic heritage.

1. REVISITANDO O PODER DA ‘IMAGEM’ NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

O olho e a imagem, com a visão entre eles, formam uma interação dinâmica e complexa, aponta Machado (2019). Se a pauta é a imagem, para o autor, ela é composta por feixes de raios luminosos que sensibilizam o olho e estabelecem uma conexão essencial entre a percepção visual e a interpretação do mundo exterior. Assim, entende-se que “o olho é parte de mim e a imagem é parte do outro, com a visão entre nós, formando um quiasma [ponto de encontro das cromátides homólogas]” (Machado, 2019, p. 67).

No entanto, a interdisciplinaridade do termo imagem situa uma grande combinação de fatores, estados e iconografia. Destarte, questiona-se se a imagem é uma expressão ou artefato das coisas e pessoas, uma ideia fixada ou reproduzida. De certo, a imagem pode refletir estados de seres e instituições ou, simplesmente, a aparência de algo da paisagem cultural. Ela não se explica por si só; necessita de questionamentos adicionais para se constituir memória coletiva. Portanto, a imagem, distinta da escrita e da réplica, constitui um conjunto articulado de elementos de expressão que codirecionam caminhos dessa polissemia do termo.

A imagem é também um objeto-memória por excelência e um paradoxo que envolve artefatos imaginários e místicos dentro da visualidade cultural, artística e tecnológica. Nessa via, as tecnologias sociais e assistivas, como caminhos hermenêuticos, mostram que imagens-objeto (fotogramas), imagens-efeito (planos televisivos) e imagens-projeto (médicos, computacionais ou virtuais) podem ser estudadas em suas composições basilares sem exclusões mútuas, conforme a obra de Fabris (1998), Soulages (2005), Tacca (2005), Ferreira (2007) e Santos (2011).

Kossoy (2020, 2023) destaca que, com o advento dos meios de comunicação instantânea, a disseminação de imagens intensificou-se na sociedade. Assim, analisar o descritor “imagem” implica examinar a produção e recepção dessas imagens, as formas de difusão e disseminação, e desenvolver um construto iconobiográfico que narra, sinaliza, traduz sentimentos e provoca reflexões por meio de seu tecido imagético.

Nessa perspectiva, observa-se que Rodrigues (2007, p. 67) cita que “a história da humanidade foi e ainda é marcada pela presença da imagem como um dos principais mecanismos de comunicação entre os homens, que a utilizaram na forma dos mais variados suportes e técnicas”. Seja como epítome de significados na teoria de Platão e outras mentes eruditas do idealismo ou na semiótica, no diálogo pictórico, físico, psicológico e na neurociência computacional, a imagem (do latim *Imago*) é uma representação visual. Pode manifestar-se concretamente, por meio de suportes físicos palpáveis e visíveis, ou abstratamente, através das imagens mentais dos indivíduos (Rodrigues, 2007).

Diante dessa contextura, questiona-se: o que é imagem? Esta problemática envolve a apresentação e representação do documento que é informação, convergindo diferentes linguagens sem ignorar elementos que a tornam um artefato de conhecimento, analisado por diversos autores de variados campos disciplinares. Ademais, dada a relevância do tema, o objetivo deste estudo é analisar como o descritor “imagem” aparece na literatura científica em periódicos indexados na Ciência da Informação (CI) e identificar indicadores bibliométricos sobre as peculiaridades desses periódicos e publicações indexadas na Base de Dados em Ciência da Informação (Brapci).

Este estudo visa responder à seguinte pergunta: como se configura a produção científica relacionada ao descritor ‘imagem/imagens’ na Brapci? Para alcançar esse objetivo, conduzimos uma análise bibliométrica das publicações científicas na área de CI, concentrando-nos nos últimos cinco anos (2019 a 2023) e nos artigos indexados sobre esse tema no Acervo Brapci.

Nesta análise, a concepção de imagem como representação traz relevância para a área da CI e para outras perspectivas relacionadas aos cenários da preservação de documentos digitais. Além de considerar as métricas da informação, o estudo se justifica pela identificação de lacunas na temática para o âmbito hodierno da CI. Dessa forma, este estudo pode fornecer uma base para futuras investigações prospectivas e comparativas, contextualizando o valor do termo no cenário da comunicação e da informação, bem como na dinâmica científica dessa área temática. As próximas seções abordarão o estado da arte, o método utilizado, os procedimentos metodológicos adotados, os resultados obtidos e as conclusões finais.

2. MAPEANDO O ESTADO DA ARTE, A IMAGEM COMO UNIVERSO

A palavra “imagem” possui uma alta carga polissêmica, conferindo-lhe múltiplos significados. Ela pode denotar aquilo que é registrado em suporte físico ou digital e ser interpretada conotativamente em contextos variados, como banco de imagens, imagem de marcas, imagem de empresas e diagnóstico por imagem (Cruz; Salazar, 2016). Dessa forma, a imagem assume diversas funções e interpretações dependendo do seu uso e contexto, refletindo sua versatilidade semântica.

Barthes (1984), em “A Câmara Clara”, introduz os conceitos de *studium* e *punctum* para analisar a relação entre o espectador e a imagem. *Studium* refere-se ao interesse cultural despertado pela imagem, enquanto *punctum* é um elemento que provoca uma reação subjetiva profunda no observador. Esses conceitos ajudam a entender como diferentes elementos de uma imagem podem evocar respostas variadas e complexas do público, permitindo uma análise mais rica e multifacetada das fotografias.

No campo da fotografia³, a imagem vai além da simples representação e adquire uma dimensão mais profunda. Poivert (2015) argumenta que o ato fotográfico envolve uma interação entre o fotógrafo, o objeto fotografado e o espectador, resultando em uma captura que trabalha a substância, o espaço, o objeto ou a ação. Esse processo nos leva a considerar a fotografia como uma forma de arte e documento, enriquecendo nossa percepção sobre o que é retratado. Além disso, a fotografia contemporânea explora novos territórios visuais e tecnológicos, desafiando as convenções tradicionais e expandindo os limites da expressão artística (Sontag, 2004).

A competência do espectador é crucial para atribuir significados às imagens. Mauad (1996) explica que a leitura da imagem fotográfica ocorre em dois níveis: o interno, relacionado às estruturas espaciais do texto visual, e o externo, envolvendo aproximações com outros textos da mesma época. Essa abordagem amplia a compreensão da imagem, contextualizando-a dentro de um panorama cultural e histórico mais amplo. A intertextualidade e o contexto social são essenciais para uma interpretação rica e informada das imagens (Bakhtin, 1981; Mauad, 1996).

A imagem é um recurso essencial para a compreensão dos fenômenos contemporâneos, oferecendo uma perspectiva única sobre a complexidade da sociedade atual. Como argumenta Francastel (1973 apud Silva, 2007, p. 176), as imagens contemporâneas, assim como as antigas iconografias, devem ser examinadas como “testemunhos mais diretos e amiúde mais secretos das grandes formas da sensibilidade

3 A imagem fotográfica, dizem Malverdes e Lopez (2017, p. 32), desempenha “um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade, de tal maneira que se configura em verdadeiro documento social”. Nessa via, os pesquisadores apontam que, na “metade do século XIX, surgiu a fotografia, e, a partir daí, começou-se a fixar, num meio físico, as primeiras imagens reproduzidas mecanicamente, com o auxílio de equipamentos ópticos e produtos químicos” (Malverdes; Lopez, 2017, p. 25).

coletiva”, desvelando “o imenso alcance histórico e sociológico do testemunho da arte”.

Silva (2007) argumenta que as imagens, sejam artísticas ou comunicacionais, fornecem informações cruciais sobre o mundo e servem como índices importantes para a análise dos fenômenos sociais. Para ela, a análise das imagens é, portanto, indispensável para a compreensão das problemáticas que compõem o tecido social e suas relações simbólicas, de produção, armazenamento e recepção. No entanto, a capacidade de perceber as nuances das imagens e explorar seu potencial ainda é subaproveitada.

Para Silva (2007), a profusão de imagens que bombardeiam nosso cotidiano tem nos levado a uma familiaridade superficial, sem o instrumental crítico necessário para uma interpretação mais crítica da paisagem cultural. Sendo assim, a pesquisadora frisa que a necessidade de educar o olhar é evidente, e isso implica aprender a ver as imagens de maneira diferente. Questões como as variações históricas e culturais que as imagens sofrem, bem como as diferentes formas de representação ao longo do tempo, são cruciais para essa educação visual (Silva, 2007).

Além disso, Silva (2007) reporta que a alfabetização visual pode ser mais complexa do que a textual, exigindo a compreensão da visão de mundo do artista ou do criador da imagem, bem como a função da luz, da cor, da perspectiva e do contexto histórico de produção. Logo, observa-se que, além de incipiente, a competência informacional (isto é, a capacidade de localizar, avaliar e utilizar adequadamente os documentos) é frequentemente negligenciada nos currículos escolares, apesar de sua importância para o entendimento completo das imagens. Não obstante, a pesquisadora lembra que a análise de imagens não deve ser exclusivamente racional, uma vez que a percepção também depende de fatores individuais, culturais e sociais (Silva, 2007).

Nessa via, torna-se imprescindível a conjectura socioeducacional integrar elementos de análise de imagem na educação visual, reconhecendo que a interpretação das imagens é um processo dinâmico e multifacetado, influenciado por diversas perspectivas e contextos, advoga Silva (2007). Destarte, entende-se que as imagens desempenham um papel vital na nossa compreensão do mundo contemporâneo e dos fenômenos sociais. Nesse sentido, a perspectiva de desenvolver uma alfabetização visual dinâmica e sensível, que incorpore a análise crítica e a contextualização histórica, é essencial para aproveitar todo o potencial das imagens como fontes de conhecimento – e decifrar e interpretar as camadas profundas de significado que as imagens carregam.

No âmbito da CI, a organização do conhecimento auxilia no processo de investigar e avaliar as múltiplas formas para se analisar e representar esses documentos imagéticos. A imagem das pessoas e das instituições tem grande importância, pois revela conteúdo, expressa emoções e narra a história (Silva, 2007). Portanto, deve ser preservada e tratada como uma fonte de informação valiosa para futuras gerações, destacando seu impacto e significado na sociedade, salienta Silva (2007). Adicionalmente, enfoca-se

que as práticas de catalogação e indexação devem ser adaptadas para lidar com a natureza complexa e multifacetada das imagens (Pato, 2015; Silva, 2007).

Nesse contexto, a era digital trouxe novos desafios e oportunidades para a preservação e análise das imagens (Pato, 2015). O avanço tecnológico, argumenta Pato (2015, p.81), oferece novas ferramentas e metodologia de indexação da informação de documentos não textuais e, dessa forma, a “estrutura conceitual de uma imagem é decomposta de acordo com o modo de atuação dos signos e em função de uma base composta por elementos sintáticos, semânticos e pragmáticos, sempre apoiada no valor social dos signos e em domínios de aplicação”. Ademais, a pesquisa conclui que “a estruturação dos signos torna evidente a presença do conceito e dos predicados de uma imagem analisada. O procedimento torna claro os passos para a leitura e certamente facilita a indexação por conceito” (Pato, 2015, p. 312).

Nota-se, como ponto paradigmático, que Burke (2004; 2017) cita que, por muito tempo, os historiadores usavam imagens apenas como ilustrações, sem estabelecer um diálogo crítico sobre o que estavam vendo. Nota-se, também, que a imagem, quando analisada em sua totalidade, fornece indícios que perpetuam memórias, ainda que, muitas vezes, distorcidas. Ele argumenta que, “independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” – a imagem é um documento que oferece um testemunho do passado, podendo ser relacionada a itens documentais e fatos históricos (Burke, 2017, p. 28).

Para Burke (2004, 2017), o uso das imagens se torna imprescindível ao se fortalecer como fontes para a história e memória, sublinhando que há necessidade do cuidado na sua análise. Em sua obra “Testemunha ocular: História e imagem”, Burke (2004) apresenta diversos apontamentos sobre a importância das imagens na construção do discurso histórico, destacando-as como evidências que ajudam a reconstituir sentimentos, emoções e imaginários de épocas passadas.

Nessa linha de raciocínio, Burke (2004) afirma que as imagens não devem ser consideradas simples reflexos de suas épocas e lugares, mas, sim, extensões dos contextos sociais em que foram produzidas. Ele enfatiza que as imagens devem ser submetidas a uma análise minuciosa, especialmente de seus conteúdos subjetivos. Para Burke, as imagens comunicam, mas não revelam tudo. Ele lembra que, historicamente, as imagens nem sempre acompanhavam os textos, embora, com frequência, as mensagens textuais e imagéticas se complementassem na imprensa.

Nas palavras de Dubois (2016), o hábito de opor o tempo da imagem fixa (a fotografia como herdeira do século XIX) ao tempo da imagem móvel (o cinema como herdeiro do século XX) repousa no ideário de Walter Benjamin (filósofo e sociólogo judeu alemão associado à Escola de Frankfurt, que acreditava que a imagem fotográfica, além de seu caráter documental, codifica o mundo e nos possibilita alcançar outros níveis de pensamento reflexivo a partir dos códigos inscritos nas imagens). Ademais,

Dubois (2012) constata que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de interpretação do real e lembra que a imagem é constantemente atravessada por efeitos de desfiguração, levantando a questão sobre sua legitimidade e ficcionalidade.

Observa-se que a obra de Dubois (2012) sustenta que esse processo de transposição (rastro, memória, afetividade) transcende a imagem fixa, pois o mundo está em constante mudança. Algumas imagens atuam para excluir qualquer outra sensação auditiva, olfativa, tátil ou gustativa, transformando o mundo ao invés de apenas refletir sua realidade. A compreensão da imagem como um artefato cultural e socialmente construído, capaz de transmitir e moldar significados e esse ponto de vista é bem sintetizado na afirmativa de que:

Essa perspectiva nos convida a considerar não apenas a imagem em si, mas também o contexto em que é produzida, distribuída e consumida. As tecnologias digitais, por exemplo, ampliaram significativamente a acessibilidade e a disseminação das imagens, ao mesmo tempo em que levantam questões éticas e práticas sobre sua autenticidade e manipulação. Portanto, é essencial desenvolver uma competência crítica para interpretar e avaliar as imagens em seu contexto, reconhecendo sua capacidade de influenciar e moldar a compreensão proprioceptiva do mundo.

Além disso, as reflexões de Kossoy (2007), Dubois (2012), Bethonico e Dubois (2016), Bethonico (2020), entre outros, nos convidam a repensar a imagem não apenas como um reflexo neutro da realidade, mas como um artefato cultural e socialmente construído. Essa abordagem destaca a importância de considerar não apenas o conteúdo explícito da imagem (Bethonico; Dubois, 2016), mas também os significados subjacentes e as formas como esses significados são moldados e interpretados.

Como Kossoy (2007, p. 163) afirma:

[...] as imagens formam um baralho de iconografia infinita, são as cartas de nossas lembranças, nossas memórias, álbum simbólico das trajetórias e existências individuais; são cartas que se repetem no jogo da vida, em naipes diferentes. São muitas as cartas; sua extensão temporal, contudo, é finita. São cartas marcadas, que nascem e desaparecem com cada um de nós: esta é a regra - do jogo e da duração da história individual. terminam as imagens, findam as cartas e nos tornamos memória para os outros. resta a ausência que deixamos, os objetos, os livros, os papéis intermináveis e, por vezes, fotografias. imagens que escondem significados perdidos, memorações secretas, representações que um dia despertaram emoções, agora devassadas por olhos estranhos: iconografias efêmeras, realidades sem vida, prestes a serem destruídas, castelos de cartas, castelos de areia, que se mesclam à poeira dos séculos. A imagem da foto, promessa de perenidade, é agora a imagem do espelho, que se dissipa. espelhos que guardam memórias.

Esse contexto dinâmico da informação ressalta dois aspectos fundamentais: primeiro, reconhecer a imagem como meio de conhecimento, com múltiplos significados e capacidades transformadoras, é essencial para uma compreensão mais ampla de seu papel na sociedade contemporânea; segundo, desenvolver uma competência crítica para interpretar imagens e considerar o contexto de sua produção e consumo permite aprofundar a investigação sobre como as imagens moldam e refletem a experiência humana.

Portanto, ao analisar e interpretar imagens, é crucial adotar uma abordagem contextualizada e crítica, considerando não apenas o que está explicitamente representado na imagem, mas também o contexto histórico, cultural e social em que foi produzida. Através dessa análise aprofundada, podemos desenvolver uma compreensão mais rica e informada do papel das imagens em nossa sociedade e em nossa compreensão do mundo ao nosso redor.

3. NOS BASTIDORES DA PESQUISA, COMO INVESTIGAMOS

Em qualquer campo do conhecimento, a análise das atividades científicas exige um processo criterioso de seleção de informações. Essas medidas, utilizadas como parâmetros, são fundamentais para identificar, analisar e solucionar problemas relacionados à qualidade de produtos e serviços, bem como à evolução do próprio campo científico. Bufrem e Prates (2005) destacam que mapear informações sobre uma temática sustenta o contínuo debate, desenvolvimento e crescimento da pesquisa no campo da CI.

Miguel e Costa (2021) relatam que a análise bibliométrica da produção científica caracteriza-se como uma metodologia quantitativa que avalia a qualidade, importância e impactos científicos em um campo do saber. Essa análise incorpora aspectos estatísticos validados por indicadores e métricas da produção científica. Temas literários e suas transformações são frequentemente forjados como meios para fornecer aos pesquisadores uma ajuda valiosa na prospecção e definição de linhas de pesquisa.

Conhecer os periódicos científicos, especialmente na área da CI, e entender como utilizá-los em pesquisas é fundamental para a aplicação de ferramentas bibliométricas. As bases de dados facilitam essa pesquisa ao centralizar várias revistas científicas. Algumas, como a SciELO, abrangem diversas áreas do conhecimento, enquanto outras, como a Brapci, são mais específicas na CI. Diversos grupos de pesquisa debatem temas métricos internacionalmente, enquanto no Brasil esses estudos ainda estão em desenvolvimento.

Ribeiro (2017), Cirillo, Nascimento, Miguel e Costa (2021), e Silva, Miguel e Costa

(2021) apontam que os indicadores bibliométricos colaboram para a proficiência na escrita e na difusão da produção documental. Ribeiro (2017) destaca que a pesquisa bibliométrica permite uma avaliação abrangente e significativa da produção, descritores, pesquisadores e outros aspectos que remetem às leis bibliométricas, como a Lei de Bradford (produtividade de periódicos), a Lei de Lotka (produtividade científica de autores) e a Lei de Zipf (frequência de uma palavra). Assim sendo, Ribeiro (2017) constata que a bibliometria se tornou uma valiosa fonte de estudos e perspectivas, ampliando temáticas e panoramas investigativos na CI.

A pesquisa do termo “imagem” nos campos de autor, título, palavras-chave e resumos (*Autor-Title-Abs-Key*) em artigos indexados na Brapci foi realizada em 1º de junho de 2023, abrangendo o período de 2019 a 2023. Na primeira etapa, a plataforma recuperou 327 artigos publicados em periódicos científicos, não considerando as publicações de congressos e eventos. Já na segunda etapa, a triagem e verificação dos critérios de inclusão e exclusão foram realizadas com base no princípio da unicidade dos documentos e pertinência temática. Após eliminar itens duplicados, restaram 250 publicações. Esse processo permite observar a produção científica e sua evolução temporal, capturando sazonalidades da temática em questão.

Nessa conjuntura, torna-se relevante observar que as categorias métricas (*abstracts, authors, keywords, publication, session, title, year*) servem para estabelecer os construtos métricos da informação. As características da produção científica sobre imagens podem situar evidências para a CI, promovendo o debate entre memória e esquecimento, alinhado a apontamentos sobre assuntos que envolvem a questão da identidade e políticas dos periódicos, bem como situa a evolução dessa temática em torno da ambiência e pesquisas em arquivos, bibliotecas e museus.

4. ACHADOS DA INVESTIGAÇÃO, DADOS ALÉM DOS DADOS

Após a seleção e filtragem no acervo da Brapci utilizando os termos de busca “imagem” e/ou “imagens”, foram recuperados 250 artigos de periódicos para o âmbito da CI. Essa análise destaca alguns pontos relevantes: i) a evolução temporal e o quantitativo de periódicos; ii) o painel de referencial da autoria; e, iii) os descritores inerentes à temática. Assim, nota-se que os interfaces corroboram para a compreensão métrica da informação e situa aspectos da produção científica que são subsídios relevantes para o entendimento dessa temática na CI.

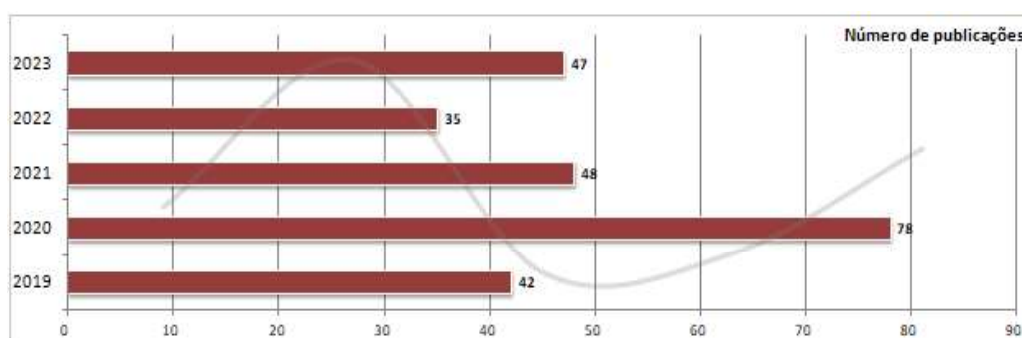
No que tange à evolução temporal e ao quantitativo de periódicos, observou-se uma variação no número de publicações que abordam o tema imagem ao longo do tempo. O período de 30 de janeiro de 2020 a 5 de maio de 2023 foi marcado pela emergência viral da Covid-19, uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus Sars-Cov-2, potencialmente grave. Essa variabilidade quantitativa, contudo, não afeta a

imersão dessa temática na CI, uma vez que o enfoque sobre a imagem continua a ser objeto de relevância no campo acadêmico, diante de suas variadas expressões e possibilidades.

Além disso, a pandemia trouxe novas perspectivas sobre como a imagem é utilizada e interpretada, especialmente em um mundo cada vez mais digital. O enfoque nas imagens tornou-se essencial para o marketing visual (cinemagraphs, fotografias, live streamings, memes, vídeos e outros recursos), educação e até mesmo para a ciência, permitindo que ideias e informações fossem transmitidas de maneira eficaz em um período de distanciamento social. Esse contexto reforça que, apesar das dificuldades impostas pela Covid-19, a pesquisa sobre imagens manteve seu lugar de destaque.

A imagem não apenas documenta, mas também conecta, inspira e educa, consolidando seu papel crucial na CI e na sociedade como um todo. Nesse cenário, a pesquisa situa a expressão “imagem/imagens” em todos os campos possíveis de busca da Brapci. Assim, o período temporal de 2019 a 2023 serve para focar a temática contemporânea das publicações da CI. A ilustração a seguir (Figura 1) expõe o quantitativo anual de artigos de periódicos na perspectiva e com o recorte temático descrito acima.

Figura 1 – Quantitativo de artigos com o tema ‘imagem’ (2019 a 2023)



Fonte: os pesquisadores, maio 2024.

O Gráfico 1 representa a evolução da produção de artigos de periódicos relacionados à imagem durante os últimos cinco anos. Identifica-se que, a priori, o ano de 2020 é o ponto de extremo máximo dessa temática, com 78 itens documentais indexados na Brapci. Nota-se também que o ano de 2023 retoma o indicativo de crescimento anual, com um aumento de 34,3% em relação ao período anterior (o ano de 2022), sendo que 47 itens publicados na temática imagem são indexados e recuperados com a estratégia de busca na Brapci.

Em contrapartida, ao analisar os periódicos científicos indexados na Brapci, percebe-se uma distribuição esparsa de revistas, conforme sintetiza a Tabela 1. Há 58 periódicos que trazem alguma abordagem sobre essa temática. No decorrer do diagnóstico e, com o apoio da classificação Qualis de periódicos (área de avaliação da comunicação e informação) do quadriênio 2017-2020, averigua-se o seguinte painel:

Tabela 1 - Principais fontes de informação
com seis ou mais artigos publicados

Periódicos Científicos	ISSN	Qualis	Itens
Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias	2448-2935	A3	48
Comunicação & Informação	1415-5842	B2	15
Revista Acervo (Arquivo Nacional)	2237-8723	A1	14
Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde	1981-6278	A3	9
Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação - rbbd.febab	1980-6949	A3	7
Revista Fontes Documentais	2595-9778	B3	7
Em Questão	1808-5245	A2	6
Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação	1518-2924	A2	6
Liinc em revista	1808-3536	A3	6
Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia	1981-0695	B1	6
Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação	1983-5213	B3	6
5 periódicos com cinco itens	-	--	25
7 periódicos com quatro itens	-	--	28
11 Periódicos com três itens	-	--	33
10 periódicos com dois itens	-	--	20
14 periódicos com um artigo indexado	-	--	14
Total	--	--	250

Fonte: os autores, situar da produtividade dos 58 periódicos em maio 2024.

Destaca-se um rol quantitativo de 58 periódicos científicos indexados em revistas de alta qualidade, conforme na área de avaliação da 'Comunicação & Informação' do Qualis Capes no Quadriênio 2017-2020. Por subsecutivo, salienta-se que os periódicos com o maior quantitativo da temática são: Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som – Policromias (revista do Museu Nacional) – tendo um conjunto que aglomera 47

artigos (18,8%) do universo amostral.

O periódico *Policromias* se destaca por sua abordagem interdisciplinar e multifacetada, centrada nos temas do discurso, da imagem e do som. Suas publicações são imersas na complexidade da materialidade discursiva da língua, da imagem e da sonoridade, integrando aspectos das linguagens verbal e não verbal em diversas esferas de produção simbólica, histórica e social. Esta integração reflete não apenas uma compreensão profunda da interconexão entre diferentes formas de expressão, mas também um compromisso com uma abordagem holística do conhecimento humano, abrangendo uma variedade de disciplinas e áreas de estudo.

Além disso, o periódico *Policromias* se destaca pela capacidade de abordar questões relacionadas à imagem com coerência conceitual e rigor acadêmico. Reunindo trabalhos que exploram a materialidade discursiva da língua, da imagem e da sonoridade, a revista integra linguagens verbal e não verbal em diversas áreas de produção simbólica, histórica e social do conhecimento humano. Ao explorar as potencialidades da linguagem imagética no ensino e na aprendizagem, *Policromias* equilibra teoria e prática, contribuindo para um diálogo enriquecedor sobre comunicação, cultura e pedagogia.

A abordagem cuidadosa de *Policromias* ilumina questões complexas sobre visualização e interpretação de imagens, promovendo uma compreensão profunda do papel da imagem na construção do conhecimento e da experiência humana. Oferecendo acesso livre e gratuito ao seu conteúdo, a revista democratiza o conhecimento científico e reforça seu compromisso com a acessibilidade, não cobrando taxas de publicação (APC - Article Publication Charges). Assim, essa revista se torna uma referência essencial para pesquisadores e educadores que buscam explorar as diversas dimensões das imagens no contexto acadêmico e cultural.

A adaptação e a resiliência dos periódicos abriram novos caminhos, assegurando que a imagem, em suas múltiplas manifestações, permanecesse como tema central de compreensão e avanço do conhecimento. Pato (2015) destaca que a semiótica visual vai além de ver signos como convenções estáticas, enfatizando sua flexibilidade e capacidade de adaptação a contextos variados e comunidades discursivas. Isso sugere que os signos são dinâmicos, interagindo constantemente com seus contextos e usuários, desafiando-nos a considerar os usos e significados da imagem em diferentes contextos, conforme a tese de Pato (2015).

Em linhas gerais, ao analisar-se o Gráfico 1, observa-se um aumento notável na produção de artigos sobre o tema da imagem ao longo dos anos, com um pico em 2020, o que reflete possivelmente a crescente relevância dessa temática no campo da CI e a chamadas de trabalho do periódico *Policromias*. Contudo, a distribuição dos artigos entre os periódicos é bastante heterogênea, como evidenciado na Tabela 1, enquanto alguns periódicos, como *Policromias*, *Comunicação & Informação* (14-15-

5842, B2) e Acervo (2237-8723, A1), concentram uma proporção significativa dos artigos publicados. Já no que tange o enfoque para o Qualis capes observe:

Tabela 2 - Características das revistas indexadas

Revista	Exemplos	Quantidade	Nº de artigos	
Qualis A1	Revista Acervo (Arquivo Nacional)	1	14	5,6%
Qualis A2	Em Questão, Encontros Bibli, Informação & Informação, Informação & Sociedade: Estudos, Palavra Chave, Perspectivas em CI	6	21	8,4%
Qualis A3	Biblios, InCID, Liinc, Policromias, RBBd.febab, RDBCI, Reclis	7	79	31,6%
Qualis A4	AtoZ, BRAJIS, Ciência da Informação, Informação em Pauta, Logeion, P2P e inovação, Páginas A&B, PG&C, Revista ACB	9	27	10,8%
Qualis B1	Agora, Biblionline, Cadernos BAD, CIR, Ibersid, Informação@Profissões, Informatio, PBCIB, Ponto de Acesso, RCA, Scire, TPBCI	12	35	14,0%
Qualis B2	Berey, Bibliomar, Comunicação & Informação, La AAHD, REBECIN	5	24	9,6%
Qualis B3	Archeion Online, Bibliocanto, BIBLOS, Cajueiro, EDICIC, Folha de Rosto, Fontes Documentais, Memória e Informação, MOCI, RACIn, Rebored, Revista da ABDF, RICI	13	41	16,4%
Sem Qualis	Asklepion, Biblioteca Universitaria, Ciência da Informação Express, Código31, OFFICINA	5	9	3,6%

Fonte: os autores, situar da produtividade dos 58 periódicos em maio 2024.

No que diz respeito à autoria dos artigos sobre imagem na Brapci entre 2019 e 2023, observa-se uma predominância de trabalhos produzidos em colaboração, totalizando 181 artigos (72,4%). Essa colaboração se desdobra em diferentes configurações, todavia, a autoria em duplas compõe a maior parte do trabalho, sendo recuperados 97 (38,8%) artigos nessa configuração. Além disso, um total de 510 autores contribuíram para esses artigos, sendo 230 (45,1%) do gênero masculino e 280 (54,9%) do feminino.

Essa diversidade de autores enriquece o debate e promove uma abordagem multidisciplinar sobre o tema, que se estende para áreas como Direito, Comunicação,

Saúde, Computação, Cinema e, principalmente, Educação. Assim, a sondagem sobre o tema imagem situa, em termo potencial, um amplo rol de estudos nas ciências da saúde, na ciência da computação, nas ciências sociais e nas artes e literaturas, despontando interfaces da interdisciplinaridade da CI. Já a análise da ilustração a seguir (Quadro 1) reporta os autores mais produtivos – com quatro ou mais publicações com a temática imagem. Nesse âmbito sobressaem as seguintes autoridades (Quadro 1):

Quadro 1 – Autores com quatro ou mais publicações
(2017 a 2021) sobre imagem na Brapci

AUTOR	Titulação	Vínculo	Instituição
Célia Da Consolação DIAS ID Lattes 0933539682074676 Orcid 0000-0003-0891-6454	Doutora em Ciência da informação / Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil	Coord. e professora do Programa de Pós-Graduação em Gestão e Organização do Conhecimento, da UFMG.	Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil
Luiz Antonio Santana da SILVA ID Lattes 0929892328542357 Orcid 0000-0001-5080-4603	Doutor em Ciência da informação / Universidade Júlio de Mesquita Filho - Unesp, Brasil	Prof. Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Líder do Grupo de Pesquisa em Imagens Tecnológicas e Digitais - Imago	Universidade Federal do Amazonas, Ufam, Brasil
Raimunda Fernanda dos SANTOS ID Lattes 6543436156553138 Orcid 0000-0002-7750-3269	Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil	Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Grupo de Pesquisa #FOLKCOLAB	Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Brasil
Sueli BORTOLIN ID Lattes 9391057804931698 Orcid 0000-0001-7411-2716	Doutorado em Ciência da Informação pela Universidade Júlio de Mesquita Filho Unesp, Br.	Professora da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Colaboradora na Rede Mediar de protagonismo social.	Universidade Estadual de Londrina, UEL, Brasil

Fonte: elaboração dos autores, maio 2024.

Notou-se, na investigação, uma ampla interdisciplinaridade e diversas possibilidades de pesquisa nessa área, que abrange tanto aspectos teóricos quanto aplicações práticas em diferentes domínios. No Brasil, essas pesquisas englobam questões de todas as cinco regiões geográficas: Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sudeste e Sul. Quanto aos autores, os descritores utilizados nos artigos refletem em questões como: preservação de documentos, análise de imagem, uso da imagem como forma de medição, folksonomia e sistemas de organização do conhecimento.

A diversidade regional no contexto brasileiro amplia perspectivas ímpares e

relevantes sobre a presença da imagem nos horizontes da memória, das relações e da coesão social, da paisagem cultural, bem como nas questões econômicas e ambientais que afetam o turismo e a gestão de profissões e instituições. Nessa via, identificou-se que a variedade de temas abordados nos artigos, como preservação de documentos e análise de imagem, indica uma preocupação com a sustentabilidade e a longevidade da informação, essencial em uma era digital. Ademais, o uso da imagem como forma de medição, junto com o estudo de folksonomia e sistemas híbridos de organização do conhecimento, demonstra um esforço na transparência e na gestão de informações complexas. Essas contribuições reforçam a relevância da temática e destacam seu potencial para impactar positivamente diversas esferas da sociedade, conforme ilustrado a seguir:

Quadro 2 – Pesquisas situados em aspectos da imagem na Brapci

Potencial	Características da contribuições e perspectivas do enfoque temático
Veículo de Comunicação e Informação	As imagens atuam como poderosos veículos de comunicação, capazes de transcender barreiras linguísticas e culturais, condensando informações complexas em formatos facilmente compreensíveis.
Preservação da Memória Coletiva	Em arquivos, bibliotecas e museus, as imagens desempenham um papel essencial na preservação da memória histórica e cultural. Fotografias, ilustrações e mapas são documentos visuais que capturam momentos históricos, práticas culturais e sociais.
Ferramentas de Análise e Interpretação	As imagens são fundamentais para a análise documental e interpretação de dados visuais. Métodos de análise de imagem, como a análise semiótica e a análise de conteúdo, permite explorar significados subjacentes e contextos culturais das imagens.
Digitalização e Arquivamento	A digitalização ou a <u>digitização</u> de imagens permite a preservação e o acesso a documentos visuais de maneira eficiente. Repositório de arquivamento digital e metadados permitem que as imagens sejam facilmente recuperáveis e contextualizadas.
Visualização de Dados	A visualização de dados é uma área crucial onde as imagens são usadas para representar dados complexos de forma gráfica. Gráficos, imagiologia médica, infográficos e mapas interativos ajudam na interpretação e na tomada de decisões baseadas em dados.
Privacidade e Direitos Autorais	O uso de imagens envolve considerações legais e éticas, incluindo a proteção da privacidade das pessoas retratadas e o respeito aos direitos autorais dos criadores de imagens.
Educação e Marketing	As imagens são ferramentas valiosas na educação, utilizadas para ilustrar conceitos, proporcionar exemplos visuais e facilitar o aprendizado visual. Já no marketing e na publicidade, as imagens são essenciais para captar a atenção do público, transmitir mensagens de marca e influenciar comportamentos de consumo.
Turismo e Patrimônio	As imagens promovem destinos turísticos e preservam o patrimônio cultural, permitindo que as pessoas experienciem virtualmente locais históricos e culturais.

Fonte: elaboração dos autores, maio 2024.

Por meio da análise ao Quadro 2, a priori, vai ao encontro das palavras-chave desse rol de artigos e, assim, foram identificados 770 termos em 250 artigos indexados pela Brapci. Ressalta-se que, do total de descritores identificados, 308 (40,0%) aparecem

apenas uma vez entre os artigos e tal situação contribui para impactar a capacidade de revocação e precisão do sistema de indexação (falta da adoção de vocabulário controlado comum nos periódicos). Por conseguinte, observa-se que as expressões abordam: análise documental, Ciência da Informação, fotografia, identidade e etnografia visual, leitura de imagem, memória, preservação digital, redes sociais online, recuperação e representação da informação e tratamento das imagens; além de 760 outras palavras-chave. Esses descritores refletem os principais focos de interesse dos artigos, abrangendo desde a prática fotográfica até as implicações sociais e culturais das imagens.

Figura 2 - Principais palavras-chave no cunho dos artigos sobre Imagem



Fonte: elaboração dos autores, com base nas palavras-chave do estudo, maio 2024

Tangenciando as descobertas da bibliometria, cita-se que Elias e Siebert (2018) abordam a relação entre imagem e linguagem, importando que a imagem não pode ser completamente subordinada à palavra. Para eles, a existência da imagem depende de sua condição visual, ou seja, ela só é reconhecida quando é percebida visualmente, tendo força da referencialidade. Além disso, a policromia é uma característica essencial da imagem, indicando sua natureza heterogênea. Essa heterogeneidade é composta por várias heterogeneidades, e quando esses elementos estabelecem relações entre si, conferem à imagem seu caráter identitário.

Além disso, a ilustração a seguir apresenta características das publicações na

Base de Dados em CI relacionadas ao tema da imagem. Destaca-se a distribuição dos artigos conforme o número de autores e o gênero dos pesquisadores envolvidos, além da identificação dos autores mais produtivos na temática.

Tabela 3 - Características das publicações na Base de Dados em CI

Publicações na Brapci (2019 a 2023) acerca do tema imagem/imagens		
Memorial-docu- mental – 250 artigos científicos	Autoria única - 1 autor	69 trabalhos (27,6%)
	Duplas - 2 autores	97 itens (38,8%)
	Trios - 3 autores	53 artigos (21,2%)
	Quartetos - 4 autores	16 itens (6,4%)
	Cinco ou mais autores	15 itens (6,0%)
AUTORIA: Pesquisadores envolvidos – 510 autores	Homens	~ 230 autores (45,1%)
	Mulheres	~ 280 autores (54,9%)
	Destacam-se como mais produtivos na temática	Célia da Consolação Dias; Luiz Antonio Santana da Silva; Raimunda Fernanda dos Santos; e, Sueli Bortolin Bortolin

Fonte: os autores, dados da pesquisa maio 2024.

As diretrizes políticas dos periódicos determinam formas de exaustividade que se traduzem na ampliação da revocação, especificidade, exaustividade e precisão, auxiliando a melhor identificação do cenário e escala temáticos que dialogam com os anseios da comunidade científica. A análise dos descritores e sua frequência oferecem possibilidades e construtos para um painel analítico.

Essa tabela destaca uma ampla gama de tópicos, desde análise de imagem e conservação e restauro até políticas da arte e relacionamentos. Cada uma dessas categorias representa um aspecto relevante da relação entre imagem e CI, abordando desde questões práticas, como a preservação de documentos e digitalização de formatos, até aspectos teóricos, como teorias da semiótica e imagem como linguagem. Além das questões mencionadas, destaca-se que a integração de diferentes áreas de estudo permite abordagens mais completas e variadas, proporcionando soluções mais eficazes e abrangentes para os desafios contemporâneos relacionados à ampla teia investigativa da imagem.

Essas categorias refletem a diversidade de interesses e abordagens presentes no campo da CI em relação à imagem, oferecendo um panorama abrangente das áreas de pesquisa e prática em que a imagem desempenha um papel fundamental. Desta forma, a sondagem do tema imagem no campo da CI revela uma variedade de abordagens e interesses, oferecendo um panorama abrangente das áreas de pesquisa e prática em que a imagem protagoniza fenômeno multidimensional, os quais transcendem os limites disciplinares e instiga questionamentos profundos sobre sua estrutura, natureza

e função.

Nesse contexto, a análise da imagem vai além da mera representação estática, conforme destaca a obra de Durand (1985), e aborda sua natureza dinâmica e sua capacidade de evocar múltiplos significados e interpretações. A imagem, portanto, não se limita a ser um objeto passivo, mas é reconhecida como um campo rico em potencialidades expressivas e comunicativas. Portanto, ao se examinar a relação entre imagem e CI, é essencial considerar, além das questões técnicas e metodológicas, também os aspectos políticos, éticos e culturais envolvidos no enfoque da difusão, preservação e mediação da informação.

Grosso modo, o tema Imagem é o que move o interesse desse estudo. Ela é aplicação e resultante ampla e política, é filosofia da linguagem e choca. Não tenta tergiversar na estética de lances: imagem se faz e multiplica com a difusão, a interdisciplinaridade e na invenção do cotidiano. Ainda, deve-se ressaltar que, para Poivert (2015), a imagem possui uma coerência interna que vai além de sua representação visual, desafiando as noções tradicionais de estabilidade e objetividade.

Assim, a investigação sobre imagem na CI também levanta questões e contexturas sobre a preservação da memória e a construção do conhecimento, especialmente no contexto digital contemporâneo. Os descritores desempenham um papel crucial na identificação e recuperação de informações visuais, contribuindo para uma compreensão mais ampla da imagem como um recurso informacional dinâmico e em constante transformação.

A atuação vital dos grupos de pesquisa dedicados ao estudo da imagem no Brasil, como evidenciado pelo Diretório dos Grupos de Pesquisa (DGP) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), destaca-se como um pilar fundamental na promoção de discussões interdisciplinares e na produção científica, tecnológica e artística. Esse inventário abrange as linhas de pesquisa e os setores de atividade envolvidos, transcende os limites teóricos e práticos da CI, ampliando horizontes para além do campo acadêmico.

No entanto, é importante reconhecer as limitações que permeiam essa pesquisa, especialmente no que diz respeito ao enquadramento da temática da imagem no DGP/CNPq. Este enquadramento, dentro da grande área das Ciências Sociais Aplicadas e da subárea da CI, destaca seis grupos de pesquisa direcionados à questão da imagem. Entre eles, destacam-se o Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Patrimônio Bibliográfico e Documental (UFBA), o Imago - Grupo de Pesquisa em Imagens Tecnológicas e Digitais (UFAM), Interfaces Contemporâneas da Informação (UEL), Interfaces: Informação e Conhecimento (UEL), Núcleo de Pesquisas e Estudos em Arquivos Contemporâneos - NUPEAC (UFSC) e Registros Visuais e Sonoros: Arquivo e Memória (UNIRIO).

Não se pode olvidar, todavia,, que a interdisciplinaridade das pesquisas sobre a imagem enriquece a CI, permitindo uma análise mais abrangente que inclui a

fotografia, a representação visual da informação, a memória visual, as redes sociais e a identidade cultural. Cada uma dessas áreas traz novas perspectivas e métodos de análise, contribuindo para um entendimento mais profundo e variado do uso e impacto das imagens.

Dessa forma, a análise aprofundada da imagem na CI oferece uma contribuição significativa para o entendimento da complexidade da informação visual e sua interação com os sistemas de informação contemporâneos. Essa abordagem enriquece não apenas o campo da CI, mas também a nossa compreensão mais ampla das dinâmicas informacionais na sociedade atual, promovendo um desenvolvimento mais equilibrado e inclusivo.

5. REFLEXÕES FINAIS, MOSAICO DE IMAGENS E SIGNIFICADOS

O tema “imagem” se insere de maneira relevante na área da CI devido à sua interseção com questões fundamentais relacionadas à representação, organização, recuperação e uso da informação visual. A compreensão da imagem como uma forma de informação e comunicação é essencial para os profissionais dessa área, pois abre caminho para a análise de como as imagens são produzidas, disseminadas, interpretadas e preservadas em diversos contextos, desde arquivos e bibliotecas até ambientes digitais e redes sociais. Além disso, a investigação sobre a imagem na CI contribui para a compreensão mais ampla das dinâmicas informacionais na sociedade contemporânea, incluindo seu impacto nas relações sociais, culturais, econômicas e ambientais.

Na trajetória atual, de múltiplas transformações e mediações globais, o conceito de “imagem” transcende a mera visualidade e emerge como um elemento central em projetos que vão além do âmbito puramente icônico. Nesse contexto, esse estudo busca explorar aspectos métricos dos artigos de periódicos indexados no Acervo Brapci, utilizando indicadores bibliométricos para contextualizar a ampla gama de significados associados ao termo “imagem” na literatura científica da CI.

A análise desses indicadores revela um vasto potencial criativo, científico e documental relacionado ao tema, especialmente no que diz respeito às questões socioambientais e patrimoniais. Ademais, a diversidade regional no Brasil oferece uma riqueza de contextos em que as imagens são utilizadas e interpretadas. Por exemplo, as imagens refletem e influenciam a memória coletiva, a coesão social e a identidade cultural em diferentes regiões do país. No turismo, elas são fundamentais para promover destinos e preservar a paisagem cultural, enquanto na gestão de profissões e instituições, ajudam a comunicar valores e missões organizacionais.

A metodologia adotada envolveu técnicas bibliométricas para examinar a evolução temporal, identificar os periódicos relevantes, investigar a autoria dos artigos

e identificar os descritores mais representativos ligados ao tema. A partir da análise dos documentos e metadados dos artigos científicos indexados na Brapci entre 2017 e 2021, foi possível traçar um perfil da produção científica relacionada à imagem na CI.

A análise métrica e exploratória abarcou um conjunto diversificado de 53 periódicos (47 nacionais e seis estrangeiros), cada um com sua própria abordagem em relação à temática da imagem. Dentre esses periódicos, destaca-se a Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias (ISSN: 2448-2935), publicada pelo Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS), que se sobressai como um importante veículo para a discussão sobre imagem. A Policromias, com o apoio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem sido uma plataforma fundamental para a publicação de trabalhos (32 artigos) que exploram diversas facetas da imagem.

Segundo Aguiar, Souza e Pereira (2020, p. 4), a Policromias é um espaço multidisciplinar que promove a análise e discussão dos fenômenos do discurso, da imagem e do som, alinhado com a realidade do país. A revista aborda a materialidade discursiva da língua, da imagem e da sonoridade em diferentes áreas de produção simbólica, histórica e social do conhecimento humano. Nessas ambiências, os trabalhos publicados na Policromias entre 2019 e 2023 abordam uma ampla gama de temas relacionados à imagem, incluindo análise de discurso, educação pelas imagens, documento fotográfico, recuperação da informação, memória e história, entre outros.

Uma análise bibliométrica mais detalhada revelou que 116 autores (42,03%) são homens, enquanto 302 são mulheres (57,97%), totalizando 521 pesquisadores/as em torno de 270 artigos indexados. A maioria dos artigos é produzida por dois autores (35,93%) ou por um único autor (31,11%). Outrossim, a palavra-chave “fotografia” se destaca quantitativamente neste panorama métrico, seguida por “imagem”, “representação da informação”, “ciência da informação”, “memória” e “redes sociais”. Esses descritores refletem o equilíbrio existente na clássica tríade “Três Marias”, representando as áreas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia no contexto da CI.

Os resultados desta pesquisa evidenciam que o tema da imagem está intrinsecamente relacionado a narrativas, memórias e leitura, reforçando sua posição como linguagem e artefato. A imagem é um ato político e artístico, um meio de comunicação poderoso que desafia as normas e valores estabelecidos. Ademais, sugere-se que estudos futuros possam explorar a rede de coautoria, a questão das citações bibliográficas e o uso de outras bases de dados para ampliar a compreensão do estado da arte e dos avanços dos Programas ibero-americanos e caribenhos de Pós-Graduação em CI.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maycon Silva; SOUZA, Tânia Conceição Clemente de; PEREIRA, Rosane da Conceição. Cinco anos de policromias: percursos e movimentos no estudo do discurso, da imagem e do som. *Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, RJ, v. 5, n. 1, p. 11-22, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/143874>. Acesso em: 17 jun. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BETHONICO, Marina Romagnoli. A imagem-ficção como estratégia de ação para mundos possíveis. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 12, n. 27, p. 199-213, 2020. DOI: 10.5965/2175234612272020199. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13338>. Acesso em: 22 jan. 2024.

BETHONICO, Marina Romagnoli; DUBOIS, Philippe. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. *ARS* (São Paulo) [online], São Paulo, v. 14, n. 27, p. 55-72, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117620>. Acesso em: 20 mar. 2024.

BRAPCI - BASE DE DADOS EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. Nossa coleção. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Laboratório de Práticas Biblioteconômicas, 2022. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/collections>. Acesso em: 13 jul. 2022

BUFREM, Leilah Santiago; PRATES, Yara. O saber científico registrado e as práticas de mensuração da informação. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 34, n. 2, 2005. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1086>. Acesso em: 19 fev. 2024.

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

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

CIRILLO, Aparecido José; NASCIMENTO, Lucileide Andrade de Lima do; MIGUEL, Marcelo Calderari; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. A produção intelectual sobre fotografia na área da Ciência da Informação: perspectivas bibliométricas com a Web of Science. *Discursos Fotograficos*, Londrina, v. 17, n. 30, p. 133-152, 2021. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/>

view/44088. Acesso em: 19 fev. 2024.

CRUZ, Nina Velasco e; SALAZAR, Manuela. Fotografar prejudica a memória? Discursos Fotográficos, Londrina, v. 12, n. 21, p. 13–32, 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/23424>. Acesso em: 20 mar. 2024.

DUBOIS, Philipp. De Vimage-trace à Vimage-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours. Études Photographiques, Paris, n. 34, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/3593>. Acesso em: 26 fev. 2024.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 2012.

DURAND, Gilbert. Le temps des retrouvailles: imaginaire de la science et Science de l'imaginaire. In: CHARON, Jean (org.). Colloque de Washington: L'esprit et La science: 2. imaginaire et réalité. Paris: Albin Michel, 1985.

ELIAS, Ricardo Ribeiro; SIEBERT, Silvânia. A transfiguração discursiva e identitária de batman e coringa: o cavaleiro das trevas. Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 92-116, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/118348>. Acesso em: 20 maio 2024.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. RBH - Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 217-224, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100010>. Acesso em: 13 abr. 2024.

FERREIRA, Giovandro Marcus. “Da imagem à fotografia no suporte de imprensa: um percurso em busca da discursividade”. In: MATOS, Sérgio (org.). Análise da imagem na imprensa: um percurso em busca da discursividade na fotografia. Comunicação plural. Salvador: Edufba, 2007. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/387/06>. Acesso em: 19 jun. 2024. Versão online.

KOSSOY, Boris. A fotografia como fonte de pesquisas. In: CIAVATTA, Maria (org.). A fotografia como fonte de pesquisa: da história da educação à história de trabalho-educação. Uberlândia: Navegando, 2023. p. 15-18. Disponível em: https://issuu.com/bdlf/docs/livro_ciavatta-pdf-min. Acesso em: 26 fev. 2024.

KOSSOY, Boris. O encanto de narciso: reflexão sobre a imagem e o fascínio pelas imagens. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MACHADO, Arlindo. A visão sob o enfoque audiovisual. Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 66-77, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/129446>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MALVERDES, André; LOPEZ, André Porto Ancona. A fotografia e seus tentáculos: interpretações possíveis no universo dos arquivos. InCID - Revista de Ciência da Informação e Documentação, Ribeirão Preto, v. 8, n. 1, p. 24-45, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/103427>. Acesso em: 11 abr. 2024.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/31052117/Fotografia.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.

MIGUEL, Marcelo Calderari; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. Fotografia na mira da produção científica: uma análise bibliométrica na base de dados Brapci. Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia, João Pessoa, PB, v. 16, n. 2, 2021. Disponível em: <https://www.pbcib.com/index.php/pbcib/article/view/58527>. Acesso em: 19 abr. 2024.

PATO, Paulo Roberto Gomes. Imagens: polissemia versus indexação e recuperação da informação. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/19050?locale=en>. Acesso em: 16 abr. 2024.

POIVERT, Michel. Brève histoire de la photographie. Paris: Hazan, 2015.

POLICROMIAS: REVISTA DE ESTUDOS DO DISCURSO, IMAGEM E SOM. Rio de Janeiro, Museu Nacional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022-. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/issue/archive>. Acesso em: 22 maio 2024.

RIBEIRO, Henrique César Melo. Bibliometria: quinze anos de análise da produção acadêmica em periódicos brasileiros. Biblos (Peru), Pittsburgh, n. 69, p. 1-20, out. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.pe/pdf/biblos/n69/a01n69.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2024.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. Ciência da Informação, Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, dez. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-19652007000300008>. Acesso em: 26 jun. 2024.

SANTOS, Eunice Ribeiro dos. Fotojornalismo como fonte histórica: contribuições da comunicação para a produção historiográfica. Em *Tempo de Histórias*, Brasília, n. 18, p. 28-48, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/19888>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SILVA, Luiz Carlos; MIGUEL, Marcelo Calderari; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. Patrimônio documental no enfoque da literatura científica: um estudo bibliométrico na base de periódicos em ciência da informação. *Brazilian Journal of Information Science: research trends (BRAJIS)*, Marília, v. 15, p. e02104, 2021. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/10170>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SILVA, Pâmela Souza da. Choque de Monstros: Corpo, identidade e visualidade na escola. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2017. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/10756>. Acesso em: 17 jun. 2024.

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

SOULAGES, François. Imagem, virtual & som. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 10-31, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200002>. Acesso em: 18 mar. 2024.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, MG, v. 17, n. 3, p. 9-17, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822005000300002>. Acesso em: 19 jun. 2024.

Covid-19 e Gripe Espanhola: paralelos fotográficos¹

Covid-19 and Spanish flu: photographic parallels

Eduardo Leite Vasconcelos²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo encontrar referentes fotográficos da pandemia de Covid-19 naquela que foi a maior pandemia do século XX: a da Gripe Espanhola. Para tanto, fizemos uma análise qualitativa iconográfica e iconológica (Kossoy, 2020) de cinco fotografias ou conjuntos de fotografias da época da Gripe Espanhola encontradas no livro de John Barry, intitulado A grande Gripe (2020). Buscamos também, dentro o escopo imagético da pandemia de Covid-19, fotografias contemporâneas que evocassem temáticas semelhantes às imagens antigas, com o intuito de entendermos o que se repete e o que muda no registro fotográfico desses dois acontecimentos que distam cem anos entre si. O que percebemos, depois da análise, são indícios para a conceituação de uma estética da fotografia de pandemias e epidemias, como já problematizado por Lynteris (2016), atrelada às condições de produção de imagens de cada época.

Palavras-chave: fotografia; pandemia; história; fotografia documental.

ABSTRACT

This work aims to search for photographic references to the Covid-19 pandemic in the greatest pandemic of the 20th Century: The Spanish Flu. For this, we performed a qualitative iconographic and iconological analysis (Kossoy, 2020) of five photographs or groups of photographs from the Spanish Flu period found in John Barry's book The Great Influenza (2020). Between the imagetic scope of Covid-19 pandemic, we also looked for contemporary photographs that portrayed the similar topics to the old ones in order to understand what is repeated and what changes in the photographic register of these two events that

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

² Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

happened one hundred years apart in time. After the analysis, we identified evidences for a conceptualization of a pandemics and epidemics aesthetic, as pointed out by Lynteris (2016), attached to the image production conditions of each time.

Keywords: *photography; pandemic; history; document photograph.*

1. INTRODUÇÃO: PARALELOS PANDÊMICOS

No ano de 1918, um vírus influenza se espalhou pelo mundo, a partir dos Estados Unidos, matando uma parcela considerável da população, que causou, ao menos, 50 milhões de mortes (Barry, 2020) em um mundo com uma população de menos de 2 bilhões de habitantes. De modo similar, no final de 2019, uma nova forma de Coronavírus surgiu na China e, pouco tempo depois, se espalhou pelo planeta. A pandemia de Covid-19 matou, em seu primeiro ano, quase 3 milhões de pessoas. Sendo a pandemia mais mortal desde a da Gripe Espanhola, a pandemia do chamado SARS-CoV-2 possui diversas semelhanças com aquela do início do século XX.

Para além do espalhamento pelo mundo e a mortalidade da doença, são diversas as semelhanças entre as duas doenças, tornando-se inevitável a comparação entre as duas pandemias: ambas foram causadas por vírus de RNA, transmitidos pelo ar, que entram no organismo pelas vias respiratórias; seus sintomas são similares, assim como os modos de prevenção e tratamento. Porém, as semelhanças entre as pandemias não se esgotam nos patógenos. Milhões de pessoas mortas ao redor do mundo. Colapsos em sistemas de saúde e funerários. Lockdown. Crises políticas, econômicas e diplomáticas. Uso generalizado de máscaras sobre os rostos da população. Ocultação da verdade. Informações desencontradas. Hospitais montados às pressas. Equipes de saúde completamente esgotadas. Corrida atrás de vacinas e remédios eficazes contra a doença. Entre diversas outras semelhanças. Portanto, não é de espantar que as imagens da pandemia da Gripe Espanhola se assemelhem tanto às aquelas que vemos circulando desde o início da pandemia de Covid-19. E é isso que pretendemos observar neste trabalho. Porém, exatos cem anos separam o fim da pandemia da Gripe Espanhola e o início da de Covid-19, o que denota também inúmeras mudanças no mundo — tecnológicas, políticas, comportamentais —, fazendo com que também saltem aos olhos as diferenças entre os dois momentos. Isso também será explorado neste trabalho.

O presente artigo visa encontrar semelhanças e diferenças entre imagens das duas maiores pandemias do chamado mundo moderno, a partir de um estudo qualitativo de análise iconográfica e iconológica de fotografias, segundo o método proposto pelo historiador Boris Kossoy:

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado. A análise iconográfica, entretanto, situa-se no nível da descrição e não da interpretação, como ensinou Panofsky. Este, referindo-se à representação pictórica, revive “o velho e bom termo” iconologia como um “método de interpretação que advém da síntese mais que da análise e que seria o plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco (Kossoy, 2020, p. 109-110).

O que faremos aqui é, portanto, olhar meticulosamente fotografias emblemáticas da pandemia de Gripe Espanhola, buscando imagens semelhantes na pandemia de Covid-19, não ficando tais similaridades restritas aos aspectos plásticos das fotografias, mas também à vasta gama de significados que tais imagens têm quando olhadas do ponto de vista da atualidade. Isso fará com que consigamos perceber como as pandemias e epidemias vêm sendo retratadas desde a invenção da câmera fotográfica - de acordo com o que Lynteris (2016) denominou como fotografia epidêmica- até hoje e entender as particularidades imagéticas de uma pandemia tão visual, como a de Covid-19, em que o aparelho fotográfico está ao alcance das mãos de bilhões de pessoas com capacidade de fotografar o mundo praticamente *ad infinitum*.

2. PARALELOS TECNOLÓGICOS

Antes de entrar na análise das fotografias propriamente ditas, é importante entendermos em quais contextos tecnológicos e sociais as fotografias analisadas neste trabalho foram feitas. Isso porque as fotografias só podem ser feitas de acordo com as possibilidades pré-programadas no/pelo aparelho fotográfico (Flusser, 2018). E se há algo que mudou drasticamente nos cem anos que separam as duas pandemias foram os aparelhos fotográficos, utilizados para documentar, em imagens estáticas, esses acontecimentos históricos tão significativos. Apesar de ter sido a primeira pandemia vastamente fotografada da história (Navarro, 2010) — com uma produção de imagens nunca antes vista, a partir do surgimento de câmeras mais leves e mais rápidas —, a quantidade de imagens existentes da pandemia de *Influenza* de 1918 parece mínima quando vista a partir do prisma da atualidade, em que milhões de fotografias são tiradas a cada minuto.

Coincidindo temporalmente com os momentos finais da Primeira Guerra Mundial e sendo consequência direta desta (Barry, 2020) —, a pandemia da Gripe Espanhola eclode juntamente com o surgimento do próprio fotojornalismo, ambos fazendo parte do que Amar (2005) chamou de “mundialização dos problemas”. “A mundialização dos

problemas, revelada pela Primeira Guerra Mundial, se desenvolve na economia, na política e na tecnologia. Tem-se que estar rapidamente informado. A imagem fotográfica com caráter jornalístico será um dos vetores desse desenvolvimento”³ (Amar, 2005, p. 37).

E foi a própria Guerra que fez com que a doença se espalhasse mundo afora. Diferentemente da pandemia de Covid-19, que surgiu e circulou entre países sem guerras decretadas entre si, através da grande circulação de pessoas pelo mundo atualmente, o vírus da Influenza de 1918 só se tornou pandêmico por conta do contato entre militares de diferentes países nos locais onde ocorreu a guerra (Barry, 2005). Por isso, a pandemia da Gripe Espanhola é indissociável da Primeira Guerra Mundial e dos desenvolvimentos tecnológicos feitos na guerra e logo após, inclusive no que diz respeito à fotografia feita no período.

As fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral – quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação –, de estilo épico, e, frequentemente, retratos das consequências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrara em seu caminho (Sontag, 2003, p. 22).

Não tratamos neste trabalho da guerra em si, mas, como veremos no próximo tópico, é notório – e esperável – que as fotografias da pandemia de Gripe Espanhola tenham essas mesmas características estéticas que Susan Sontag descreve em seu livro **Diante da dor dos outros**. Boa parte das fotografias feitas na pandemia de Gripe Espanhola mostram pessoas paradas, estáticas, posando para a câmera – quando mostram pessoas específicas, como equipes médicas – ou o cenário de devastação generalizada, porém, também sem grandes movimentações por conta das limitações técnicas dos equipamentos fotográficos da época – com imagens geralmente abertas de hospitais de campanha e militares.

Entretanto, não são apenas as limitações tecnológicas que fazem com que imagens de pandemias se assemelhem a imagens de guerra. Como a própria Susan Sontag (2007) afirma em **Doença como metáfora/Aids e suas metáforas**, doenças epidêmicas, muitas vezes, são referenciadas como um inimigo a ser guerreado, combatido, destruído e vencido. Portanto, diversas imagens da própria pandemia de Covid-19, ocorrida em um mundo sem guerras em nível mundial, remetem à devastação causada por uma. Talvez seja também por isso que encontramos tantas semelhanças

3 Todas as traduções feitas pelo autor. No original: *La mundialización de los problemas, revelada por la Primera Guerra Mundial, se desarrolla en el ámbito de la economía, de la política y de la tecnología. Hay que estar entonces rápidamente informado. La imagen fotográfica con carácter periodístico será uno de los vectores de este desarrollo.*

entre as imagens de 1918 e as de 2020, mas não apenas.

Antes de passarmos para o próximo tópico, faz-se necessário ainda fazer outros comparativos entre as duas pandemias. É preciso entender que a corrida tecnológica foi parte fundamental para o combate de ambas, apesar de a pandemia da Gripe Espanhola ter sido controlada pela mutação natural do vírus e não pela elaboração de uma vacina contra o H1N1. De fato, na época, não se sabia nem que a doença era a gripe e muito menos que era causada por um vírus, portanto as diversas vacinas testadas na época, feitas para prevenir a ação de bactérias, tiveram pouco ou nenhum efeito no controle da doença (Barry, 2020). Apesar disso, não fossem os avanços feitos tanto na medicina quanto na ciência na época da pandemia da Gripe Espanhola, muito do que foi feito na pandemia de Covid-19 não teria sido possível, como o sequenciamento do genoma do vírus em tempo recorde⁴, medidas não-farmacológicas eficazes, descarte rápido de medicamentos que não são eficazes contra o vírus e até o desenvolvimento de vacinas comprovadamente eficazes, que vêm, ao longo de 2021, amenizando os efeitos da pandemia pelo mundo.

3. PARALELOS FOTOGRÁFICOS

A partir do ponto explorado anteriormente neste artigo, analisaremos cinco fotografias (ou grupos de fotografias) da pandemia de Gripe Espanhola, de modo a encontrar semelhanças e diferenças com registros atuais. As imagens foram escolhidas de acordo com a temática que evocam dentro do contexto da pandemia, seja dentro de hospitais e cemitérios ou fora deles, mostrando as consequências do vírus nos lugares por onde ele passou.

3.1 EQUIPE MÉDICA

A primeira fotografia analisada aqui (Figura 1) mostra, em preto e branco, a equipe médica de um hospital posando para a câmera, olhando diretamente para a pessoa e o aparelho que fizeram a fotografia. Todos eles vestem branco da cabeça aos pés, incluindo os Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), indispensáveis para a profissão, como toucas e máscaras cirúrgicas. Não há pacientes no ambiente, que é mostrado impecavelmente arrumado, com lençóis e travesseiros brancos sobre as camas de metal. De acordo com Barry (2005), as pessoas retratadas são médicos e enfermeiros da marinha dos Estados Unidos aguardando a chegada de pacientes contaminados com a Gripe Espanhola para começar o trabalho frenético de combate à

⁴ A doutora formada na UFBA que liderou o primeiro sequenciamento genético do coronavírus no Brasil. Consultado em 21 jul. 2021: <https://coronavirus.ufba.br/doutora-formada-na-ufba-que-liderou-o-primeiro-sequenciamento-genetico-do-coronavirus-no-brasil>.

doença. Porém, o autor não diz quem são as pessoas retratadas na imagem, tampouco quem é o responsável pelo registro da equipe.

Figura 1 – Equipe médica da marinha dos Estados Unidos

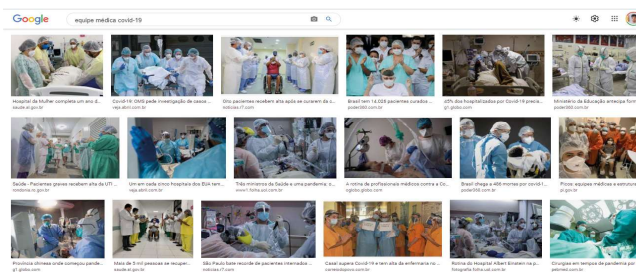


Fonte: The Bureau of Naval Medicine.

A estrutura do hospital indica que ele não foi construído às pressas e não possui uma estrutura tão precária quanto o que há em outras imagens, remetendo diretamente ao início da pandemia de Gripe Espanhola, quando os infectados foram militares envolvidos na guerra e que, de certa forma, já se esperava que adoecessem, pois, até aquele ponto, em toda guerra, morria-se muito mais de doenças do que do combate (Barry, 2005). Os profissionais são mostrados como heróis que aguardam o início do combate e a figura do paciente não aparece na imagem, mas é lembrada através das macas, como pessoas que ainda vão aparecer naquele contexto.

Esta deve ser, provavelmente, a única fotografia dessa equipe médica existente ou remanescente, posto que o acesso a equipamentos fotográficos era bastante restrito no início do século XX, além de ser uma atividade cara para que fossem feitas várias imagens com a mesma temática. É interessante notar isso, uma vez que uma busca rápida no banco de imagens do Google pelo termo *equipe médica Covid-19* (Figura 2) mostra profissionais de saúde nas mais diversas situações durante a pandemia do novo Coronavírus, inclusive em imagens semelhantes à analisada aqui, mas não apenas. As poses solenes não se resumem mais ao momento de preparação e apresentação da equipe. Há grande valorização da pessoa que recebe alta do hospital depois de um período sob cuidado intensivo, compartilhando o momento de heroísmo da equipe médica também para o paciente, que também batalhou contra o vírus, enfrentou a doença e a venceu.

Figura 2 – Busca no Google Imagens por “equipe médica covid-19”.



Fonte: Reprodução de tela.

A imagens da pandemia de Covid-19 também mostram que os profissionais de saúde, antes retratados apenas, agora também retratam, também possuem em suas mãos o poder de fazer e compartilhar fotografias. Essas imagens trabalham, assim, para a proliferação de maiores informações sobre o que acontece dentro dos hospitais, já que, para preservar a segurança de pacientes e visitantes, o acesso a esses locais é extremamente restrito. Além disso, a *selfie* feita entre profissionais de saúde permite personalizar ainda mais as fotografias feitas ali. Se nas imagens da pandemia de Gripe Espanhola não sabemos quem são os profissionais de saúde – apenas sabemos que estiveram ali por conta do caráter testemunhal da fotografia –, ao fazer uma *selfie* no ambiente do hospital, o profissional de saúde quer atestar não apenas que aquilo aconteceu, mas que ele estava lá. “A *selfie* substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha. Assim, o documento se vê relegado em prol da inscrição autobiográfica” (Fontcuberta, 2016a).

Por fim, a fotografia da pandemia de Gripe Espanhola permanece na contemporaneidade remetendo diretamente àquelas disponíveis em bancos de imagens: a pose solene de pessoas não identificadas registradas de modo estático, sem agir sobre a cena, apenas personagens colocados ali, de modo a serem facilmente reconhecidos através da exploração de estereótipos.

3.2 MÁSCARAS E CIDADES VAZIAS

Figura 3 – Limpeza urbana em Nova Iorque durante a pandemia da Gripe Espanhola



Fonte: Arquivo Nacional dos Estados Unidos.

A segunda fotografia analisada neste trabalho (Figura 3) sai do ambiente hospitalar diretamente para as ruas de Nova York. Na imagem, uma pessoa, posando para a câmara, segura uma vassoura na postura de quem está varrendo. Logo atrás, dois grandes baldes sobre rodas, que, juntos com a vassoura que a pessoa segura, indicam que estamos falando de um profissional de limpeza urbana da cidade. A pessoa utiliza um chapéu e uma máscara branca, aparentemente de pano, sobre o rosto. Em segundo plano, uma outra pessoa, de costas para a câmara, pega alguma coisa na parte de trás de um carro estacionado. São as únicas duas pessoas que conseguimos ver na imagem, que também mostra uma fila de carros estacionados logo depois daquele em que a pessoa de costas mexe. Do lado esquerdo da fotografia, a rua é mostrada completamente vazia até onde a câmara consegue alcançar. Na legenda da imagem, John Barry escreve: “Todos os trabalhadores da cidade de Nova York usavam máscaras. Observe a ausência de tráfego na rua e de pedestres na calçada” (Barry, 2020, p. 331).

Esta fotografia é interessante para traçarmos dois paralelos comparativos. O primeiro diz respeito ao uso generalizado de máscaras de proteção contra o vírus, que

deixam de ser apenas EPIs de profissionais de saúde e passam a cobrir e proteger o rosto da população em geral, algo que, em um primeiro momento, causa estranhamento em quem usa, mas que encontra precedentes na história como tentativa não-farmacológica de conter a contaminação por um vírus que passa de pessoa para pessoa: criar uma barreira física. A máscara tornou-se indumentária comum e indispensável no convívio de uma sociedade pandêmica, seja na pandemia de Covid-19 ou na de Gripe Espanhola, quando “as máscaras [...] logo estariam em todos os lugares e se tornaria um símbolo da epidemia” (Barry, 2020, p. 360). O foco nesse elemento visual faz parte do que Lynteris chamou de um novo gênero fotográfico, chamado de fotografia epidêmica, com foco, entre outros aspectos, “nas causas da doença e medidas de controle e contenção”⁵ (Lynteris, 2016).

Também nesse sentido, tanto na pandemia da Gripe Espanhola como na de Covid-19, a fotografia de grandes metrópoles esvaziadas foi um dos temas de grande registro fotográfico. “A cobertura fotográfica da pandemia apresenta espaços geralmente habitados por um fluxo de movimento intenso que aparecem sob o signo de vazio e pausa” (Schneider; Benia, 2020, p. 137). Isso por conta do estranhamento causado ao se verem lugares que, normalmente, estariam apinhados de gente completamente vazios.

É interessante notar que, apesar de o vazio também se fazer notar em algumas fotografias da pandemia da Gripe Espanhola, há, geralmente, a busca pela figura humana mesmo no esvaziamento, provavelmente por conta da limitação tecnológica e financeira, que faz com que o fotógrafo apenas aperte o disparador da câmera quando sabe que vai chegar o mais próximo possível da imagem desejada. Ao mesmo tempo, a cidade esvaziada não é característica da fotografia feita na pandemia de Covid-19 apenas, mas sua origem está muito mais ancorada na fotografia documental do que no que Lynteris (2016) chama de fotografia de epidemia.

Esse fascínio por fotografar cidades desocupadas é bem conhecido na história da fotografia, como explorado por Jacobs (2015): desde as imagens das avenidas esvaziadas de Paris, capturadas em baixa velocidade por Daguerre; ao elogio às ruínas (*ruin porn*), passando pelo “vazio pós-urbano” nas imagens de ruas vazias de fotógrafos como Stephen Shore, Edward Ruscha, Thomas Struth, ou mesmo, mais recentemente, as imagens proféticas de Mat Hennek no fotolivro *Cidades Silenciosas* (*Silent Cities*), lançado em 2020 (Schneider; Benia, 2020, p. 137).

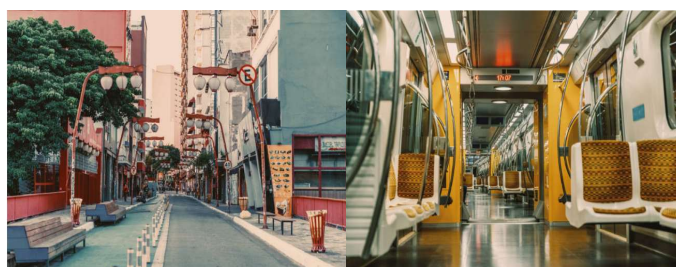
A diferença se mostra no aparecimento dessas fotografias nas capas dos maiores jornais do mundo e não mais em projetos documentais. Nas imagens publicadas no site

⁵ No original: *focus on the causes of the disease, and measures for its control and containment.*

da Folha de S. Paulo, no dia 30 de março de 2020 (Figura 4), o fotógrafo Gabriel Cabral mostra a cidade de São Paulo completamente vazia no início da pandemia de Covid-19.

Essas fotos são interessantes para que explicitemos dois fatores de grande discussão na história da fotografia. A primeira é a de que, apesar de as fotografias não mostrarem pessoas na imagem, isso não quer dizer que não havia pessoas no local. Apesar de, em um primeiro momento, ser essa a sensação, o que ocorre quando se olha de modo mais minucioso para as imagens é a presença gritante do fotógrafo na cena. Numa fotografia de multidão, com diversas pessoas sendo retratadas, o fotógrafo se esconde nesse ruído imagético. Quando essas pessoas somem e a fotografia se ancora no fato de não haver ninguém ali, a presença do fotógrafo se escancara, pois não haveria fotografia se não houvesse ninguém naquele ambiente para fotografá-lo. Outro fator é que a fotografia mostrar um lugar esvaziado não quer dizer que, além do fotógrafo, não houvesse, de fato, outras pessoas no local, mas as escolhas feitas por quem fotografou foram feitas em função dessa narrativa. Nas palavras de Milton Guran (1992), as possíveis outras pessoas no local foram subtraídas em função da mensagem que o fotógrafo deseja passar. “Na fotografia, a composição é subtrativa – diante de uma realidade determinada e visualmente prolixa, o fotógrafo vai eliminando os elementos não essenciais para destacar a essência de sua mensagem plástica” (Guran, 1992, p. 13). A subtração não indica falseamento, mas o entendimento de que toda fotografia é necessariamente uma intervenção na cena que se deseja registrar em imagem (Machado, 2005).

Imagem 4 – O metrô e o bairro da Liberdade, ambos na cidade de São Paulo, completamente vazios no início da pandemia de Covid-19.



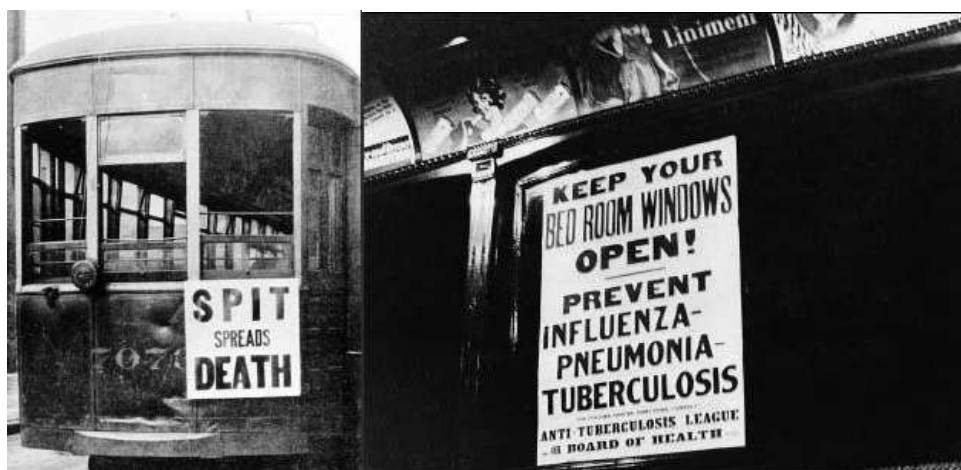
Fotógrafo: Gabriel Cabral

Fonte: Folha de S.Paulo, 30 mar. 2020.

3.3 CARTAZES

A próxima imagem (Figura 5) é um díptico publicado por John Barry (2020) em *A grande gripe*, que mostra cartazes sobre transportes públicos da cidade de Nova York durante a pandemia da Gripe Espanhola. O primeiro deles, acoplado a um bonde, diz “cuspir espalha morte”. O segundo mostra a parte interna do transporte, com um cartaz colado para dentro, como leitura informativa para quem circula dentro dele. Não sabemos se é um ônibus, um carro de metrô ou um bonde. No cartaz, feito pela Liga Anti-tuberculose do Conselho de Saúde de Nova Iorque, lê-se “Deixe as janelas do seu quarto abertas! Previna-se da *influenza*, da pneumonia e da tuberculose”.

Figura 5 – Cartazes com informações sobre prevenção da Influenza



Fonte: Temple University Libraries, Urban Archives, Filadélfia, Pensilvânia.

As fotografias dos cartazes indicam dois fatores interessantes para analisarmos sob a ótica contemporânea. O primeiro deles é a diferença que há no tratamento a respeito da doença por conta da mudança do conhecimento científico a respeito dos modos de transmissão. É interessante notarmos que, apesar de serem medidas que minimizem a circulação do vírus, não vimos, na pandemia de Covid-19, uma campanha significativa contra cuspes ou a abertura de janelas de quartos privados, mas sim a campanha que tomou o mundo foi, principalmente a que indicava que as pessoas ficassem em casa (Figura 6) e, mais posteriormente, utilizassem máscara. Isso provavelmente se deve ao entendimento atual de que até os aerossóis podem transmitir os vírus, fazendo com que a campanha deixe de ter o foco no cuspe das pessoas na rua e passe a focar no distanciamento da população entre si, já que o simples ato de conversar com alguém

contaminado pode transmitir o vírus de pessoa para pessoa. O segundo é de que as condições sanitárias e de moradia, principalmente na cidade de Nova York (onde as imagens foram feitas) mudaram muito em cem anos. Se naquela época era importante que as pessoas mantivessem as janelas de seus quartos abertas, provavelmente se deve a um fato costumeiro de que diversas pessoas dividiam os mesmos cômodos apertados.

Porém, apesar de a campanha ter um foco diferente, a necessidade de contar com a ajuda da população para combater a pandemia faz com que os cartazes da pandemia de Gripe Espanhola reapareçam na de Covid-19, mas com a atualização tecnológica dos cem anos que separam as duas pandemias: além dos cartazes de papel colados pela cidade, *outdoors*, letreiros eletrônicos, painéis luminosos, entre outros (Figura 6).

Figura 6 – Letreiro digital na Times Square, em Nova Iorque, anuncia a necessidade de se ficar em casa



Fonte: New York Times.

No que diz respeito à fotografia em si, o ato de registrar em imagens cartazes e seus derivados com informações a respeito da pandemia de Covid-19 e da Gripe Espanhola mostram a intenção de quem fotografa de localizar sua imagem no espaço e no tempo em que foram feitas.

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado (Kossoy, 2020, p. 49).

Essas fotografias, principalmente a da *Times Square* (Figura 6), são feitas, portanto, de modo a cravar o marco temporal daquelas fotografias que, se não tivessem esses cartazes, poderiam ser de diversos outros momentos. O mesmo acontece também com o fato de boa parte das imagens feitas durante as duas pandemias mostrarem pessoas utilizando máscaras sobre o rosto. Não é que as máscaras tomaram conta do rosto de 100% das pessoas pelo mundo, mas que, ao dar prioridade a esses aspectos plásticos, o fotógrafo consegue transmitir a informação de quando e onde aquela fotografia foi feita de modo eficaz e, principalmente para o fotojornalismo, “foto boa é foto eficiente” (Guran, 1992, p. 10). Isso é ainda mais significativo para os cartazes, pois eles localizam o espectador não apenas no fato de uma doença epidêmica estar circulando na época da fotografia, mas de dizer certeira qual era essa doença.

3.4 HOSPITAIS DE CAMPANHA

Figura 7 – Hospital do exército dos Estados Unidos



Fonte: National Museum of Health and Medicine.

Uma das fotografias mais recorrentes quando buscamos imagens da Gripe Espanhola no Google é essa fotografia disponível no US National Museum of Health (Figura 7). A fotografia mostra o que parece ser um galpão improvisado para atender pacientes acometidos pela Gripe Espanhola. Na imagem, vemos diversas camas servindo de macas improvisadas colocadas de forma mais ou menos organizada de modo a otimizar o espaço e receber a capacidade máxima de pacientes, que se aglomeram ao longo de toda a fotografia, havendo, inclusive, camas com até três

peessoas. Só há uma cama no enquadramento da imagem sem pacientes. Não há divisórias entre as macas, dificultando o isolamento das pessoas contaminadas das que não foram contaminadas ou estão com sintomas mais leves. Alguns pacientes possuem profissionais de saúde ao seu redor, indicando aqueles que estavam precisando de cuidados mais direcionados no momento em que a fotografia foi feita. Dos lados, janelas abertas deixam entrar a luz do sol, indicando que a fotografia foi feita durante o dia, e também circular o ar, de modo a tentar frear a circulação do vírus, mesmo que as roupas pesadas e mantas cobrindo os pacientes indiquem que faz frio naquele ambiente. De acordo com Barry, a fotografia mostra um “hospital de emergência do exército [dos Estados Unidos], provavelmente uma ala de convalescentes” (Barry, 2020, p. 327). O historiador não dá certeza de ser ou não uma ala de convalescentes porque a falta de divisórias e a quantidade de pessoas circulando entre as macas pode indicar, além disso, a precariedade desses ambientes improvisados. Além disso, o fato de ser um hospital improvisado do exército remete justamente à Guerra, que fez com que o vírus da Gripe Espanhola circulasse pelo mundo.

O que vemos nas imagens da pandemia de Covid-19 é justamente o que difere plasticamente as duas pandemias: o fato de o mundo não estar em guerra generalizada — e que faz com que a maioria dos hospitais de campanha construídos pelo mundo seja de atendimento a civis — e a diferença tecnológica de cem anos no futuro entre a primeira e a atual. Provavelmente, o que chamou mais atenção na corrida contra o vírus nesse sentido foi a construção em tempo recorde de um hospital de campanha de alta tecnologia em Wuhan, na China. Foram dez dias de construção de um hospital gigantesco, registrado em vídeo⁶, que mostra a pressa que houve entre todos os países do mundo para conseguir controlar o vírus e conter o colapso dos sistemas de saúde e funerário das cidades, o que, muitas vezes, não foi suficiente.

A estrutura de metal feita em contêineres divididos contrasta diretamente com o galpão improvisado da fotografia da Gripe Espanhola. Porém, a fotografia do galpão improvisado da Gripe Espanhola remete diretamente ao Hospital de Campanha na Espanha, alvo de uma cobertura especial do El País (Figura 8)⁷. A diferença entre as imagens se dá basicamente na estrutura de metal, no aumento no espaço entre as macas — que não são mais vistas com mais de uma pessoa sobre elas — e diversos cilindros de oxigênio indicando a capacidade do hospital improvisado de atender à demanda necessária do momento em que a fotografia foi feita.

Ambas as fotografias deste tópico foram feitas com ângulos e intenções semelhantes. Ao fazer a imagem de cima para baixo e de modo afastado das pessoas

⁶ Acessado em 23 de julho de 2021: Time-lapse video: Construction of Wuhan Huoshenshan Hospital completed. https://www.youtube.com/watch?v=53nhErXUd9A&ab_channel=CGTN

⁷ Acessado em 23 de julho de 2021: Por dentro de um hospital de campanha na Espanha que luta contra o coronavírus. https://brasil.elpais.com/brasil/2020/03/30/eps/1585580618_413163.html

retratadas, o fotógrafo consegue uma visão mais ampla do ambiente para mostrar o local de forma generalizada. Ao mesmo tempo, as pessoas retratadas se mostram diminuídas, dificultando e muitas vezes impossibilitando a identificação de quem está presente nesta imagem, ângulo que Arlindo Machado (2005) chamou, em **A ilusão especular**, de *ângulo panóptico*.

É interessante notarmos como este ângulo é bastante comum no fotojornalismo, que ajuda a reforçar relações de poder pré-existentes à imagem. O ângulo panóptico, nas pandemias e epidemias, é utilizado justamente para retratar os pacientes, que, à medida em que os casos vão subindo diariamente de modo exponencial, vão se tornando mais um número nessa avalanche de pessoas doentes e mortas por essas doenças. Não vemos, por exemplo, imagens de equipes médicas feitas sob esse ângulo de distanciamento, pois essas pessoas não fazem parte da massa amorfa de doentes, mas justamente das autoridades que têm maior poder e propriedade para deliberar sobre a vida e a morte dessas pessoas não-identificáveis, sendo muito mais comum que essas equipes sejam retratadas como heróis, como já foi analisado na Figura 1.

Figura 8 – Hospital de campanha na Espanha



Fonte: Pedro Armestre/El País.

3.5 A CRISE FUNERÁRIA

Por fim, a última imagem escolhida para ser analisada neste trabalho é na realidade um trio de fotografias trazido por John Barry, em seu live **A grande gripe** (2020), para ilustrar o colapso do sistema funerário na cidade da Filadélfia (Figura 9), onde “o número de mortos rapidamente superou a capacidade da cidade de lidar com os cadáveres. As vítimas passaram a ser enterradas sem caixões, em valas comuns. Logo começaram a usar máquinas a vapor para cavar as valas” (Barry, 2020, p. 329).

Imagem 9 – Colapso funerário na Filadélfia durante a pandemia da Gripe Espanhola



Fonte: Biblioteca da Faculdade de Medicina da Filadélfia

A imagem do topo mostra diversas pessoas trabalhando para cavar covas coletivas para as vítimas da *influenza*. Eles usam pás e enxadas para fazer longos buracos na terra, para que fiquem mais ou menos na profundidade da altura dos quadris das pessoas. Os ruídos presentes nas três imagens fazem com que seja difícil identificar pessoas, locais ou pequenos elementos que não estejam em destaque, porém, podemos perceber que as poucas pessoas que conseguimos enxergar com mais clareza não vestem máscaras sobre seus rostos. O ângulo em que esta primeira imagem foi feita, semelhante àquele da Imagem 7, mostra os trabalhadores de cima para baixo, de modo a evidenciar a extensão da cova, que se perde no horizonte da imagem. Sobre as fotografias, os dizeres “Preparando para enterrar as vítimas de *influenza* da cidade”. Esta primeira fotografia prepara quem a olha para o conteúdo das próximas duas.

Entre as imagens, no centro do tríptico, a legenda: “cavando valas para as vítimas da epidemia”, vítimas estas que aparecem nas imagens seguintes. Na segunda imagem, no canto inferior esquerdo, diferenciamos os vivos dos mortos por sua posição: os vivos estão no fundo da imagem, de pé; os mortos, no primeiro plano, deitados. Nesta primeira imagem, chama a atenção o fato de os corpos de algumas vítimas estarem cobertos e outros não e assim inferimos que quem não está coberto também está morto por conta da relação dos vivos para com esses corpos: eles se prostram distantes, sem se aproximar, utilizando máscaras. Não há qualquer padrão no que diz respeito a como embalar tais corpos, denotando uma precariedade de recursos. Ao fundo, por trás

dos vivos, uma maca simboliza que aquele ambiente é um ambiente hospitalar, ou um ambiente improvisado para sê-lo. Os corpos cobertos pela metade, com os pés para fora, dão um ar ainda mais mórbido para a fotografia.

A última fotografia, por conta da quantidade de ruídos, mais parece uma pintura. E só conseguimos imaginar o que há na imagem por conta das suas antecedentes. Um amontoado de lençóis dentro de um cômodo fechado. Não há pessoas visíveis na imagem, mas sabemos que elas estão por baixo dos cobertores. Esta fotografia dá ideia do tamanho da calamidade que se vivia ali: os mortos já não eram mais identificados ou contabilizados, apenas formavam um amontoado de corpos sem vida e potencialmente infecciosos.

Não é a toa que vimos imagens semelhantes a essas na pandemia de Covid-19, seja no colapso funerário de Manaus, com caixões empilhados em covas coletivas ou na cidade de Guayaquil, no Equador, cujas imagens de corpos espalhados pelas ruas chocaram o mundo (Figura 10). A morte é uma das temáticas mais recorrentes da fotografia e, também, do fotojornalismo, que se submete aos critérios de noticiabilidade vigentes no fazer jornalístico. Entre os que Gislene Silva (2005), o colapso funerário de diversas cidades do mundo atende a, no mínimo, três – *impacto, raridade e tragédia/drama* (Silva, 2005).

No que diz respeito à fotografia em si, é importante ressaltar que, “desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte” (Sontag, 2003, p. 24) e este sempre foi um dos temas mais retratados e de maior significação para a imagem fotográfica, seja na fotografia dos álbuns de família de parentes que já se foram, no registro das atrocidades da guerra ou das calamidades públicas. E o que aconteceu, tanto na pandemia da Gripe Espanhola, obviamente, quanto na de Covid-19, foi uma total falta de referência imagética anterior. As pandemias antes da de 1918 não haviam sido fotografadas e aquelas imagens de 1918 há muito haviam sido esquecidas, já que são pouquíssimas as pessoas que viveram esses dois momentos. Essa falta de referência fez com que tais imagens fossem tão chocantes, pois “fotos chocam na proporção em que mostram algo novo” (Sontag, 2004, p. 30) e não havia no imaginário coletivo uma calamidade desta proporção anteriormente.

Figura 10 – Colapso funerário em em Guayaquil, no Equador (esquerda), e em Manaus/AM



Fonte: Vicente Gaibor/Reuters e M. Dantas/AFP, respectivamente.

Porém, “na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista” (Sontag, 2003, p. 21). E foi isso que vimos acontecer com as fotografias da pandemia de Covid-19. A repetição temática do sofrimento humano de forma massiva por conta da doença e o medo constante de ser o próximo fez com que a apatia fosse tomando conta tanto dos produtores de imagem – que foram diminuindo cada vez mais a cobertura fotográfica da catástrofe pandêmica – quanto dos consumidores dessas imagens, já que mais que o dobro de pessoas morreram pela doença no pico da segunda onda de Covid-19, pelo menos no Brasil, inclusive com os mesmos colapsos acontecendo em Manaus, mas a mobilização imagética foi de outra ordem. Em seu livro **Sobre fotografia**, Susan Sontag (2004) afirma que a repetição exaustiva das imagens de sofrimento torna os eventos menos reais para quem vive aquilo apenas através das imagens.

Por outro lado, na obra **Diante da dor dos outros** (Sontag, 2003)⁸, a autora questiona exatamente o que falou sobre isso e coloca esse cansaço imagético no colo da televisão, que, mostra “por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam” (Sontag, 2003, p. 88) e que o que moveria as pessoas a desligarem a televisão não seria somente a apatia, mas também o medo. No caso da pandemia de Covid-19, temos aqui a impressão de se tratar de uma combinação de ambos. As fotografias da calamidade pública da pandemia de Covid-19 escancararam a fragilidade humana que, se em um primeiro momento, chocou por mostrar tanto sofrimento antes inimaginável, aos poucos foi se tornando mais frequente e mais próximo, fazendo com que ficássemos, ao mesmo tempo, de certa forma, acostumados com aquelas imagens e com o receio de sermos as próximas vítimas enterradas naquelas covas coletivas em que se empilhavam caixões.

⁸ O texto de *Sobre fotografia* (Sontag, 2004) foi originalmente publicado em 1977 e, portanto, antecede o que Susan Sontag escreveu em *Diante da dor dos outros*, publicado em 2003.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pudemos perceber aqui, depois de todo este percurso, é que diversos elementos plásticos são recorrentemente escolhidos por fotógrafos ao longo da história para retratar pandemias e epidemias. São os elementos fundamentais que deverão, no futuro, localizar, mais que espacial, temporalmente aquelas imagens no decorrer da história. As máscaras sobre o rosto, os cartazes indicando modos de prevenção e combate à doença, a figura da equipe médica retratada como equipe de heróis, o apagamento do indivíduo adoecido como parte de uma massa amorfa de contaminados e mortos. Esses são alguns elementos que se repetem tanto nas imagens da pandemia da Gripe Espanhola como na de Covid-19 e que marcam esses acontecimentos. Não é impossível vermos, por exemplo, na pandemia de Covid-19, pessoas saindo às ruas sem máscaras, mas a evidência é dada sempre de modo a deixar claro para quem vê aquelas imagens que tal fotografia foi feita durante a pandemia, quando a máscara se tornou norma, então ela precisa estar na imagem. Esses são indícios, portanto, de uma estética da fotografia de pandemia, que devemos ver repetidos, também, no estudo sincrônico a ser feito posteriormente.

Já o que difere as duas pandemias são consequências diretas dos cem anos que separam o fim da pandemia de Gripe Espanhola, em 1920, com o início da de Covid-19, em 2020. Essas mudanças são vistas nos aspectos culturais e tecnológicos de cada época. A pandemia da Gripe Espanhola se espalhou pelo mundo com o contato de pessoas de diversos países nos locais de combate da Primeira Guerra Mundial. A de Covid-19, por sua vez, em um mundo sem guerras generalizadas, se espalha devido a um mundo em plena globalização e circulação regular de milhões de pessoas entre continentes.

No que diz respeito especificamente à fotografia, a digitalização e incorporação do aparelho fotográfico a telefones celulares e redes sociais da internet tiveram um papel fundamental no aumento significativo de pessoas produzindo imagens de modo a ser cada vez mais raro um evento não ser fotografado (Fontcuberta, 2016a). Foram feitas, diariamente, durante a pandemia de Covid-19, mais fotografias do que durante toda a pandemia da Gripe Espanhola, por grupos completamente distintos. Tem-se, portanto, a gigantesca personalização da fotografia de equipes médicas e pacientes em contraste com o apagamento do indivíduo feito pelas imagens do fotojornalismo. Vimos surgir, durante este período, um sem-número de fotografias de pessoas sendo vacinadas. Mas não apenas. A preparação em casa para a vacina. A roupa para ir tomá-la. O caminho até o posto de vacinação. O momento da furada da agulha. A comemoração. O cartão de vacinação. Todo o roteiro sendo fotografado de modo frenético. Enquanto no fotojornalismo, por sua vez, o enfoque é na multidão da fila da vacina, pessoas muitas vezes sem nome.

Essa proliferação gigantesca de imagens, problematizada por Joan Fontcuberta (2016b) em sua obra ***La furia de las imágenes***, pode ser indício da saturação que vemos ocorrer com cada vez mais frequência das imagens de sofrimento que não mais chocam tanto quanto no momento em que aquelas calamidades eram novidade. Porém, como já explicitado por Susan Sontag (2003), essa já era a lógica da mídia massiva, principalmente da televisão, com imagens que se sucedem a todo momento, sem pausas. Estamos diante, talvez, de uma exacerbação dessa lógica midiática e de sua transferência para o fazer fotográfico vernacular, que deixa de ser apenas restrito para conhecidos e passa a ter alcances cada vez maiores.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

BARRY, John M. *A grande gripe: a história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: É Realizações, 2018.

Fontcuberta, Joan. Dança sêlfica. *Revista ZUM 11*, São Paulo, dez. 2016a. Disponível em: <https://bit.ly/3aLe3YE>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Fontcuberta, Joan. *La fúria de las imágenes*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016b.

Fontcuberta, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FREITAS, Gabriela Pereira de. *Dos bancos de imagem às comunidades virtuais: configuração da linguagem fotográfica na internet*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3cpqav2>. Acesso em: 21 jul. 2021.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

KOSSOY, Boris. *How photography has shaped our experience of pandemics*. 2020.

Disponível em: <https://bit.ly/3zfS9Gr>. Acesso em: 21 jul. 2021.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LYNTERIS, Christos. The prophetic faculty of epidemic photography: Chinese wet markets and the imagination of the next pandemic. *Visual Anthropolology*, London, v. 29, p. 118-132, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3aMqELl>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2005.

NAVARRO, Juliana A. Influenza in 1918: an epidemic of images. *Public Health Reports*, Thousand Oaks, CA, v. 125, n. 3, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3PAumpT>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SCHNEIDER, Greice; BENIA, Renata. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. *Revista Ínterin*, Curitiba, v. 25, n. 2, p. 130-151, jul. /dez. 2020. DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp130-151.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos de Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, SC, v. 2, n. 1, p. 95-107, 2005.

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

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

O ativismo dos fotógrafos em Gaza

The photographers' activism in Gaza

Melissa Campello¹

Wanderley Anchieta²

RESUMO

Neste estudo, exploraremos a articulação dos modos de participação política na esfera pública digital, concentrando-nos nas fotografias produzidas durante o conflito em curso na Faixa de Gaza desde 2023, a partir do trabalho do fotógrafo palestino Motaz Azaiza. Analisaremos como as pesquisas sobre a participação política de indivíduos comuns e ativistas podem enriquecer nossa compreensão das implicações decorrentes da produção e compartilhamento dessas imagens nas redes sociais. Por exemplo, do impacto da comunicação direta de dentro do conflito, diariamente, o fotógrafo aproxima o público do acontecimento por meio de uma linguagem mais acessível do que a do jornalismo tradicional. Capaz de pautar discussões, a fotografia, agora, se coloca como um poderoso modo de ativar a esfera pública em discussões mais ricas e plurais que têm a potencialidade de efetivar novos modos de cidadania online.

Palavras-chave: fotografia de guerra; faixa de gaza; redes sociais; esfera pública.

ABSTRACT

In this study, we will explore the articulation of modes of political participation in the digital public sphere, focusing on the photographs produced during the ongoing conflict in the Gaza Strip since 2023, based on the work of Palestinian photographer Motaz Azaiza. We will analyze how research on the political participation of ordinary individuals and activists can enhance our understanding of the implications arising from the production and sharing of these images on social media. For instance, through the daily impact of direct communication from within the conflict, the photographer engages the audience by employing a more accessible language than that of traditional journalism. As capable of shaping discussions, photography now stands as a potent means of igniting the public sphere with more nuanced and diverse debates that have the potential to foster new forms of online citizenship.

Keywords: war photography; Gaza Strip, social media; public sphere.

1 Graduada em Comunicação Social/Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB)

2 Doutor em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

1. INTRODUÇÃO

A fotografia emerge como uma peça vital no arsenal ideológico de guerra, influenciando a percepção do conflito por meio das imagens que circulam a respeito dos eventos. Esse fenômeno tem sido e continua sendo explorado por diversos agentes de interesse. A função e a atuação dos fotógrafos de guerra apresentam uma notável diversidade, envolvendo diferentes graus de proximidade com o conflito, seja de natureza física, identitária ou política. Existe um risco iminente para aqueles que se colocam no epicentro da ação, resultando em muitos profissionais de imprensa perdendo a vida em conflitos armados ao redor do globo. Frequentemente, são enviados profissionais com a missão específica de capturar imagens e transmiti-las àqueles que se encontram distantes do conflito. Contudo, em circunstâncias mais excepcionais, encontramos fotógrafos completamente imersos na guerra, integrados à população atacada e sem a facilidade de se retirar.

Neste artigo, empreenderemos uma análise sobre a articulação dos modos de participação política na esfera pública digital, com destaque para as fotografias produzidas durante o conflito na Faixa de Gaza desde 2023. O enfoque recai sobre o trabalho de um fotógrafo palestino e em uma série de fotografias que documentam as vítimas dessa tragédia. Investigaremos como os estudos sobre a participação política de indivíduos comuns e ativistas podem contribuir para a compreensão das implicações decorrentes da produção e compartilhamento desse tipo de imagem nas plataformas de redes sociais.

No conflito que se desenrola atualmente no Oriente Médio, que teve seu início marcado pelos ataques a Israel no dia 7 de outubro de 2023, e as subseqüentes retaliações, imagens foram utilizadas de forma estratégica por várias frentes. Entre exibição de cenas de violência organizada pelo governo israelense (De Royer, 2023), análise de autenticidade de fotografias, transmissão ao vivo de bombardeios, entre outras formas de visualização do evento, é possível que este seja o conflito armado mais midiaticizado da história.

Dentre aqueles impedidos de deixar a região, há vários fotógrafos e outros profissionais de imprensa documentando e publicando os acontecimentos. Alguns exemplos de fotógrafos que se destacaram são Samar Abu Elouf, Suhail Nassar, Mahmoud Bassam, Mohamed Al Masri, e Motaz Azaiza, sendo este último o foco deste artigo. Eles fazem parte do grande contingente de profissionais de imprensa em Gaza, dos quais 78 já foram mortos ao longo do conflito (Journalist [...], 2024).

Azaiza tem 25 anos, é graduado pela Universidade de Al-Zahar, em Gaza, e é contratado pela Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente (UNRWA). Criou sua página no Instagram, principalmente, para compartilhar cenas do cotidiano de sua terra natal, tipo de conteúdo ao qual se

dedicava antes dos períodos de bombardeio. Em entrevista para o site *The New Arab*, ele descreve sua relação com o contraste nos seus assuntos fotografados: “Eu sinto falta de tirar fotografias de crianças brincando nos balanços, idosos sorrindo, famílias se reunindo, das vistas da natureza e do mar, minha bela Gaza. Sinto falta de tudo isso, e me dói lembrar” (Azaiza *apud* Abed, 2023, tradução nossa). Antes de outubro de 2023, Azaiza tinha um número relativamente baixo de seguidores no Instagram, pouco mais de 25 mil. Em janeiro de 2024, no entanto, o total já passa de 18 milhões de seguidores. Em 23 de janeiro de 2023, o fotógrafo publicou um vídeo anunciando que havia sido autorizado a deixar Gaza, e que assim o faria (Mraffko, 2024). As fotografias e vídeos de Azaiza foram reproduzidos em diversos meios, incluindo brasileiros, às vezes sem creditação de autoria. O impacto de sua atividade pode ser verificado através das inúmeras vezes que as imagens foram reproduzidas em outros veículos, além de sua própria presença nas redes sociais (Instagram e Twitter).

Uma parte considerável de seu conteúdo apresenta imagens gráficas de pessoas mortas e feridas nos bombardeios do exército israelense contra a faixa de Gaza, sem deixar de registrar a tragédia de forma mais sutil e indireta e, até mesmo, momentos de relativa descontração. Apesar do grande número de fotos que foram marcadas como conteúdo sensível, recurso que oculta a imagem com um aviso, ainda parece haver uma preocupação com limites do alcance da exposição. O maior volume de conteúdo postado aparece como *stories*, que ficam separados do *feed* principal e desaparecem após 24 horas. Ou seja, há um trabalho de autocensura que leva em consideração a forma de contato do público com a imagem. As fotografias analisadas seguiram essa trajetória, inicialmente aparecendo como um *story* temporário e, posteriormente, sendo publicadas com legenda no *feed* permanente.

Feita no dia 12 de novembro de 2023, trinta e seis dias após o início do conflito, a postagem é uma série de duas fotografias. Na primeira delas (Figura 1), é possível ver, pelo menos, 9 pessoas, de idades variadas, sobre uma espécie de carroça que é puxada por um cavalo. Alguns encaram a câmera, enquanto outros olham para fora do quadro. O céu está cinzento e é possível perceber uma forte ventania. O homem que está no centro da imagem segura um bebê enrolado num cobertor, que parece ter menos de um ano de idade, e, à primeira vista, poderia estar dormindo. Na segunda fotografia (Figura 2), de enquadramento mais fechado, vemos somente quatro homens, um menino e o bebê, que, agora, já pode-se concluir que está sem vida. O bebê, nesta maior proximidade, assemelha-se a um boneco no colo do homem. Ele segura o corpo da criança com cuidado, inclinando-o para que apareça frontalmente para a câmera.

Figura 1 - Primeira foto da postagem de Azaiza



Fonte: Azaiza (2023).

De acordo com a legenda, o bebê foi vítima de uma doença e, possivelmente, não teve acesso a tratamento adequado por conta do conflito. Mesmo que sua morte fosse inevitável e ocorresse em momento de suposta paz, o estranhamento causado pela família que viaja com o cadáver indica o escopo da disrupção que os retratados sofrem, impedindo ritos da vida comum, como chorar e enterrar os mortos. Não é uma imagem que denota intensidade de ação, apesar de tomada no decorrer de um conflito bélico. A foto foi tratada para reduzir a saturação das cores, dando destaque às roupas vermelhas das pessoas enquadradas. As figuras estão predominantemente imóveis e seu deslocamento, a pé ou por tração animal, são caracteristicamente lentos. O único índice de movimento está nos cabelos levantados pelo vento forte, o que dá mais uma camada sensorial à narrativa da imagem.

Podemos, portanto, reconhecer uma ambiguidade presente na fotografia, centrada na figura do bebê. Inicialmente, pode-se entender que estamos diante do registro de uma das milhares de famílias que estão sofrendo o mesmo. O próprio fotógrafo reconhece que, enquanto fotografava a família, a pedido do homem no centro, não havia percebido que o bebê não estava mais vivo. O retrato da família, que possui elementos suficientes para narrar uma situação calamitosa de deslocamento forçado, exige um segundo momento de leitura em que a morte do bebê surge como uma intensificação derradeira da tragédia que se vê.

Sob essa perspectiva, a morte do bebê é como se fosse um acontecimento posterior

à cena, que se desenrola enquanto assistimos à imagem. Acreditamos estar diante de uma fotografia com uma carga narrativa e emocional intensa, para, então, em seguida, mediante observação ou leitura da legenda, sermos impactados com o fato de sua morte. Pode ser o elemento mais dramático da imagem, mas dificilmente será o primeiro que nos impacta no processo de leitura. Dessa maneira, torna-se evidente que a morte, tão presente na situação de guerra, pode ser, de certa forma, invisível. Um bebê vivo já seria um fator dramático numa situação de deslocamento forçado em condições precárias. Nesta cena, o bebê ainda está inserido na dinâmica da família, mas sabemos que esse arranjo é insustentável. Sugere-se um suspense para saber o que vem em seguida, como a forma que o bebê será sepultado e que obstáculos se seguirão.

Figura 2 - Segunda foto da postagem de Azaiza



Fonte: Azaiza (2023).

A legenda é parte fundamental da postagem. Ela dá o tom emotivo da situação, narra o que os personagens estão vivendo e fornece detalhes da produção da imagem. A este último ponto, cabem considerações mais detidas. Ao contrário da dinâmica tradicional da fotografia de tragédias humanitárias, o fotógrafo revela que a iniciativa da fotografia não partiu dele, mas do homem que queria se valer da oportunidade para exibir o corpo de seu filho morto no contexto da guerra.

Com um olhar desesperado, eles perderam muito. Uma família de Gaza

que fugiu de sua casa em direção ao sul da faixa, e ao atravessar o longo caminho a pé, cercados pelo exército israelense, perderam seu bebê doente. Eu estava filmando-os com meu telefone e não percebi que ele estava morto! O homem que o segurava chamou pelo meu nome e pediu que eu filmasse o bebê morto. Fiquei chocado, assim como você agora. (Azaiza, 2023, tradução nossa).

Isso demonstra uma maior complexidade nas relações entre os sujeitos de cada lado da lente fotográfica, que não pode ser tratada em termos de passividade do objeto fotografado. A tragédia, a morte do bebê, já está finalizada, mas ela se torna o ponto de partida para a transformação do fato em imagem, que, por sua vez, poderá ser vista por desconhecidos.

Como é possível ver nas Figuras 1 e 2, as imagens se inserem numa tradição da fotografia de catástrofe que evidencia a participação ativa do fotografado, bem como sua interação com o fotógrafo. Ao contrário do que seria mais comum na fotografia documental, que se caracteriza por apagar a presença do fotógrafo, como se este não fosse um participante ativo da situação, mas passivo e externo. Nas imagens, fica claro que a fotografia é resultado de uma interação entre o homem que segura a criança morta e o fotógrafo e a ação conjunta dos dois denota uma intenção de influência política e uma tentativa de alterar a percepção do público do que se passa naquela região.

Fotografias que apresentem uma ação que parece já estar concluída podem ser resultado da escolha consciente do fotógrafo de apagar vestígios do próprio evento da fotografia, evitando que sua presença naquela cena seja percebida de imediato. No entanto,

mesmo que o evento da fotografia seja ocultado, ignorado ou tratado com indiferença, ainda é impossível apagar completamente as marcas deixadas pela interação entre os participantes do ato fotográfico na imagem capturada. Essas marcas, geralmente tangenciais ao objetivo do fotógrafo, são reguladas por meio do modelo teórico da moldura, que atenua sua presença, destacando, em vez disso, o evento fotografado como tendo ocorrido no passado e como estável no significado que acumulou (Azoulay, 2012, p. 240).

Antes dos anos 1980, o ato de mostrar para a câmera sua própria catástrofe ainda não era comum. Num acervo de centenas de fotos da “Catástrofe Palestina”, ou Nakba, destaca-se a ausência de tal gesto. “Na maioria dos casos, o fotógrafo parece ter esperado a conclusão do evento fotográfico para evitar o encontro como participante ativo no evento fotográfico com qualquer uma das pessoas atingidas pelo desastre” (ibid., p. 242). Há, porém, exceções, nas quais é possível ver a pessoa fotografada como

agente participante da fotografia. Nestes casos, o fotógrafo não espera a conclusão do gesto de “mostrar” para, então, fotografar a “coisa em si”, mas resolve capturar a performance (Figura 3).

Figura 3 - fotografia de Ali Zaarour, 1948



Fonte: Azoulay, (2012, p. 246).

Quanto ao funcionamento das imagens em conjunto com as repercussões por elas geradas, algumas questões podem ser levadas em consideração. A fotografia faz parte dos elementos através dos quais a percepção do mundo, tanto pessoal quanto coletivo, é formada. A maneira como as pessoas se relacionam no plano pessoal e no plano político, seus hábitos de interação com notícias e entretenimento e a própria ideia de esfera pública, abarcando o mundo das redes sociais, serão abordadas a seguir.

A efetivação da cidadania na sociedade contemporânea representa uma mudança significativa na forma como os cidadãos se encontram, interagem e participam de debates públicos. A internet proporcionou múltiplas arenas virtuais onde as pessoas podem se conectar, expressar suas opiniões e participar ativamente na esfera pública.

A “*cidadania online*” oferece vantagens, como o acesso instantâneo à informação, a capacidade de se envolver em discussões de âmbito global e a oportunidade de participar em movimentos sociais e causas relevantes. No entanto, também surgem desafios, como a disseminação de desinformação, polarização e a possibilidade de manipulação. Faz-se crucial desenvolver mecanismos eficazes para promover a alfabetização digital, a verificação de fatos e a garantia de ambientes online seguros

e inclusivos. Tais dificuldades se amplificam pelo distanciamento do humano gerado pelas telas. Sem querer aprofundar essa discussão que desviaria de nosso foco, cabe somente dizer que, “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (Butler, 2015, p. 1). Desse modo, cabe a nós atribuir humanidade a quem de direito. Enquanto tal desequilíbrio segue sem solução, apostamos numa esfera pública que

[...] é teoricamente definida como o conjunto de instituições em que os cidadãos privados podem conduzir conversas livres e igualitárias, frequentemente sobre questões de interesse comum, possivelmente unindo-se em um corpo coeso e uma força política potencial. Não se trata apenas de um ambiente de trabalho fechado e hierárquico, nem apenas de uma família, mas sim de um terceiro ambiente para a conversa, com três características principais: a participação é opcional, potencialmente aberta a todos e potencialmente igualitária (Butler, 2015, p. 1).

Apesar de o conceito ser muito anterior ao surgimento da internet e de ser necessário muito mais do que, considerando essas três características, seria possível afirmar que as redes sociais, inclusive as seções de comentários de postagens de terceiros, são parte de uma esfera pública digital contemporânea. Mas, conforme citamos, o ambiente das plataformas digitais acaba por reforçar relações desumanizadas, desprovidas de “moralidade ou integridade cultural” (Butler, 2015, p. 11), presentes na sociedade contemporânea. A esfera pública seria um local que contrapõe a mecanização das relações, já que ela permite que a interação ocorra entre cidadãos (Habermas, 1985 *apud* Eliasoph, 1998) sem mediação da burocracia ou do mercado, o que não acontece nas redes sociais. “A participação na esfera pública contribui para cultivar um senso de comunidade, de modo que as pessoas se importam mais e refletem mais sobre o mundo em geral; e, em segundo lugar, a participação se torna uma fonte de poder na criação de significado” (Eliasoph, 1998, p. 11).

Desta forma, as plataformas digitais oferecem limitações para funcionarem plenamente como um local para trocas livres entre os seus usuários. Contudo, as ligações interpessoais ali cultivadas não podem ser descartadas como irrelevantes para a formação de comunidades e para a produção de efeitos sobre o cenário político. Para serem politicamente relevantes, as intenções por trás das reuniões sociais não precisam ser motivadas por política. Variados contextos podem servir para acomodar atividades que contribuam para debates de caráter implícita ou explicitamente políticos. Um ponto crucial para a caracterização é a formação de laços voluntários, que não estão

diretamente ligados a uma obrigação.

Tentar se importar com as pessoas, mas não com a política, significava tentar limitar suas preocupações a questões nas quais sentiam que poderiam fazer uma diferença “realista” na vida das pessoas - questões que definiam como pequenas, locais e não políticas. Os voluntários se esforçavam para manter esse círculo de preocupação pequeno - ao cultivar um senso de conexão entre si, restringiam sua capacidade de aprender sobre o mundo mais amplo (Eliasoph, 1998, p. 12-13).

Diante dos acontecimentos mais trágicos de que se tem notícia, há uma tendência a surgir um sentimento de impotência naqueles que se informam sobre os acontecimentos. A “imaginação sociológica”, desenvolvida por C. Wright Mills (1959), é fundamental para efetuar uma ligação entre questões pessoais e políticas, servindo para aliviar o sentimento de impotência diante da complexidade da política global. Essa imaginação é cultivada através de interações diversas, incluindo conversas e leituras (Eliasoph, 1998) e, por conseguinte, também pode se desenvolver no contato com conteúdos em redes sociais, bem como as discussões deles provenientes.

No entanto, resta determinar até que ponto o ambiente criado por esse tipo de conteúdo nas redes sociais é eficiente para gerar verdadeiras associações entre as pessoas e realmente reforçar a cidadania. A esfera pública, historicamente, é uma “porta de entrada para o poder político” (Eliasoph, 1998, p. 13). A ligação entre os membros de determinada associação é o que gera poder político para cidadãos comuns, mas as trocas precisam ocorrer de forma a comportar questionamentos e debates, de maneira que potencialmente transformem não apenas o ambiente, mas os indivíduos (Eliasoph, 1998, p. 14).

Sem o poder de determinar quais tipos de perguntas são dignas de discussão pública, os cidadãos são privados de um poder importante, o poder de definir o que é digno de debate público, o que é importante, o que é bom e correto, o que é passível de mudança e o que é simplesmente natural. Esses tipos de poder - para atribuir significado e formular e promover seus próprios interesses - são inseparáveis. (Eliasoph, 1998, p. 17, tradução nossa).

A busca pelo poder de pautar discussões é fortemente favorecida pela fotografia. No caso das Figuras 1 e 2, uma questão guiada pelo interesse próprio — a morte de um familiar — é posta em evidência. Surge, a partir daí, uma associação voluntária entre fotógrafo, fotografado e público, que pode, então, discutir o que é relevante politicamente naquela situação. A relação entre o público e o privado fica evidente

quando uma fotografia pode ser usada tanto para particularizar e dar uma face humana à guerra, quanto para generalizar o sofrimento daquela família para toda uma região e população.

Se pudermos considerar que o ambiente do Instagram favorece um tipo de engajamento com a fotografia que se assemelha àquele do mundo do entretenimento — curtidas, compartilhamentos, comentários, seguidores-fãs —, então, é possível enriquecer o entendimento com autores que tratam deste tema. Tal forma de consumo de notícias, atrelada ao entretenimento, é entendida pela própria audiência como uma maneira de aproximar o público da política (Penney, 2022, p. 187). Essa crença orienta como as pessoas interagem com a mídia, por exemplo, ao compartilhar uma postagem em sua página pessoal. “Seja por ser difícil de entender, muito árido ou entediante para prender a atenção, ou demasiado avassalador ou estressante para lidar, o jornalismo político tradicional é frequentemente concebido na imaginação pública como um obstáculo ao engajamento público” (Penney, 2022, p. 187).

Ao postar *stories* diariamente, muitos num estilo vlog, falando diretamente para a câmera e retratando aspectos do dia a dia do território atacado, o fotógrafo aproxima o público do acontecimento através de uma linguagem mais acessível do que aquela do jornalismo tradicional. É possível supor que muitos seguidores acompanham o desenrolar dos fatos quase em tempo real, de modo entrelaçado com o seu próprio dia a dia. A acessibilidade do material é um ponto crucial para o engajamento do público com o acontecimento. Tal acessibilidade pode se dar tanto no plano da disponibilidade e facilidade de acesso ao conteúdo, quanto no plano estético e narrativo, de valor capaz de competir pela atenção do público no ambiente repleto de estímulos do Instagram.

A conversação cotidiana, apesar de não ser sempre deliberativa ou autoconsciente, é uma parte importante do sistema deliberativo democrático e deve ser considerada ao analisarmos como os cidadãos se autogovernam. Os ambientes onde tal troca pode ocorrer são os mais variados, incluindo fóruns públicos, trocas entre representantes e organizações políticas, conversas entre ativistas e a cobertura midiática. Esse processo é fundamental para que as necessidades individuais e sociais sejam identificadas e elaboradas coletivamente (Mansbridge, 2009, p. 1).

O mecanismo do sistema deliberativo, em condições ideais, serve para filtrar as boas das más ideias sobre os problemas, ao mesmo tempo que é capaz de aplicar as que são escolhidas como melhores pelo público, por consenso. No entanto, o bom funcionamento não é garantido: “Se o sistema deliberativo funciona mal, ele distorce fatos, retrata ideias de forma que seus proponentes sejam repudiados e encoraja os cidadãos a adotar modos de pensar e agir que não são bons nem para eles nem para a política como um todo” (Mansbridge, 2009, p. 2). De acordo com Mansbridge, a conversa mais informal, que não tem objetivo de chegar a uma decisão vinculativa, tem igual valor na avaliação da qualidade da deliberação pública. A autora entende

que o cidadão deva ser o centro das teorias democráticas e que a maioria delas não tem critérios adequados para fazer uma boa avaliação do sistema deliberativo por não adotar essa postura.

Apesar de muitas vezes ser encarado diferentemente, o ideal da racionalidade não é suficiente para pautar as interações entre atores da esfera pública. “O conceito de ‘razão pública’ deveria ser ampliado para abranger uma mistura considerável de emoção e razão em vez da pura racionalidade” (Mansbridge, 2009, p. 4). A emoção é um grande fator nas interações com conteúdos que tratam de violência e sofrimento. Se a relação entre autor e público, no Instagram, é similar àquela entre ativistas e não-ativistas, na conversação cotidiana, o autor tanto influencia, quanto é influenciado por seus seguidores. As reações na conversação tradicional podem ser de discordância, entendimento ou, até mesmo, desinteresse. Na internet, as reações são mensuráveis através do número de interações, como comentários, compartilhamentos, curtidas e ganho ou perda de seguidores. A produção de conteúdo de Motaz Azaiza, que soma fotos, vídeos, legendas e narrações, parece ter por objetivo ativar crenças consideradas “universais”, como compaixão. Os comentários indicam que tal intenção é, em grande medida, bem-sucedida.

Ainda há o outro efeito de fotografias de catástrofes, exibindo morte ou violência, que consiste em sua capacidade de pautar o debate por mérito de seu próprio valor de choque. Desta maneira, até mesmo as reações negativas cumprem a finalidade de chamar atenção para os acontecimentos, por tornar a experiência emocional mais intensa. É desta forma que as participações do público e do fotógrafo confluem para possibilitar um impacto na sociedade.

O ativismo dos não-ativistas, que possui seu grande efeito na conversação cotidiana, inclui mesmo a manifestação de menosprezo que alguém pode dirigir a uma personagem sexista da televisão enquanto assiste a um programa com seus amigos. Tal manifestação é, a meu ver, um ato político (Mansbridge, 2009, p. 5).

Não é necessário desconsiderar a dimensão do poder de reverberação que a capacidade de pautar assuntos pode ter. Esta é uma característica que, intrinsecamente, se torna política, ao engajar o público em seus debates, ainda que para demonstrar repúdio pela própria existência das imagens. “Para politizar uma dessas escolhas coletivas, deve-se atrair a atenção do público para ela, como algo que o público deveria discutir enquanto coletividade, objetivando possíveis mudanças. O que o público deve discutir é explicitamente um problema controverso” (Mansbridge, 2009, p. 6).

Quando se trata de obras que valorizam o seu aspecto estético, guiando o público para um momento de maior intensidade emocional através de suas características

artísticas, comumente este movimento sofre críticas por provocar um esvaziamento político do evento, já que “estético” e “político” são frequentemente categorias postas em oposição. Tal oposição, no entanto, é artificial, como se estas fossem características da imagem (Azoulay, 2012). É evidente que fotografias, em especial, fotografias que tratam de temas que provocam emoções intensas, têm grande poder de pautar a discussão pública; mesmo quando o debate recai sobre a necessidade de supressão da imagem, este é um indicativo de como ela foi capaz de direcionar as atenções para si.

As discussões decorrentes das fotografias apresentadas abarcam contrapontos a outras posições que também são bastante disseminadas. Essa exposição a diferentes pontos de vista é benéfica para a deliberação pública na medida em que pode fazer com que indivíduos confrontem suas crenças e ideais, avançando, assim, os debates sobre questões políticas.

As pessoas são governadas, em parte, por seus ideais, e elas querem, geralmente, agir de acordo com eles. Mostrar que um novo ideal é consistente com um ideal antigo, ou que argumentos prévios aos quais novos ideais não se aplicam estão errados, pode fazer, ao menos, com que alguns indivíduos contemporâneos mudem suas ideias sobre o que consideram como relacionamentos corretos, sobre ações corretas e sobre suas vidas (Mansbridge, 2009, p. 14).

Cada vez mais, a nossa percepção do mundo está sendo mediada por imagens. Elas são, portanto, peças fundamentais no processo de formação de ideais e valores. Não é possível subjugar o papel político que as fotografias de catástrofe exercem e as escolhas estéticas presentes na imagem devem ser levadas em consideração. As novas formas de disseminação de informação trazem novos arranjos comunicacionais, como a possibilidade de interação, em tempo real, entre fotógrafo e o público internacional, no decorrer de uma guerra. Há outro ponto sobre o qual não nos debruçamos aqui: o fotógrafo também passa a não mais estar subordinado a uma linha editorial específica. Em teoria, isso permite que ele faça todas as imagens que julgar pertinentes e as distribua livremente. Acompanhar o conflito em Gaza, nas diferentes faces dessa barbárie, nos permite conhecer aquilo que antes ficava relegado às histórias paralelas. Hoje, há várias oficiais. Reforçar a esfera pública, lutar por discussões mais plurais, encontrar soluções conversadas são exemplos de possibilidades positivas que as imagens de sofrimento e guerra nos trazem hoje, em meio à sua potência de pluralização e aproximação das versões do que ocorre.

REFERÊNCIAS

ABED, Abubaker. The unsung hero: meeting Motaz Azaiza, Gaza's window to the world. *The New Arab*, Londres, 7 nov. 2023. Disponível em: <https://www.newarab.com/features/motaz-azaiza-gazas-window-world>. Acesso em: 4 fev. 2024.

AZAIZA, Motaz. *With a desperate look. They lost a lot. Gaza*, 12 nov. 2023. Instagram: @motaz_azaiza. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Czj7_gErWiU/?igshid=ODhhZWM5NmlwOQ%3D%3D. Acesso em 2 fev. 2023.

AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. [S. l.]: Zone Books, 2012.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DE ROYER, Solenn. Screening of footage of Hamas massacre divides French MPs. *Le Monde*, Paris, 15 Nov. 2023. Disponível em: https://www.lemonde.fr/en/politics/article/2023/11/15/screeding-of-footage-of-hamas-massacre-divides-french-mps_6257878_5.html. Acesso em: 1 fev. 2024.

ELIASOPH, Nina. *Avoiding politics - how Americans produce apathy in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

JOURNALIST casualties in the Israel-Gaza war. *CPJ - Committee to Protect Journalists*, New York, NY, 1 Feb. 2024. Disponível em: <https://cpj.org/2024/02/journalist-casualties-in-the-israel-gaza-conflict/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

MANSBRIDGE, Jane. A conversação cotidiana no sistema deliberativo. In: MARQUES, Ângela C. S. (org.). *A deliberação pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas: textos fundamentais*. São Paulo: Editora Autêntica, 2009. p. 207-237.

MRAFFKO, Clothilde. Motaz Azaiza: Palestinian reporter who became Instagram celebrity leaves Gaza. *Le Monde*, Paris, 26 jan. 2024. Disponível em: https://www.lemonde.fr/en/international/article/2024/01/26/motaz-azaiza-palestinian-reporter-who-became-instagram-celebrity-leaves-gaza_6467624_4.html. Acesso em: 2 fev. 2024.

PENNEY, Joel. *Pop culture, politics, and the news*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

A utilização da imagem técnica na disputa pelos afetos em ambiência digital: estudo de caso das Forças de Defesa de Israel

The use of technical image in the dispute for affection in a digital environment: case study of the Israel Defense Forces

Vitória Paschoal Baldin¹

Daniela Osvald Ramos²

RESUMO

A imagem é uma ferramenta importante nos conflitos contemporâneos, operando para construir significado e disputar a legitimidade internacional. O presente trabalho parte do conceito de imagem técnica para refletir sobre disputa por afetos relativos à atuação das Forças de Defesa de Israel (FDI) no conflito palestino-israelense nas plataformas digitais contemporâneas. Para tanto, operacionalizamos o conceito de imagem-técnica, de modo associado com a discussão sobre a construção afetiva da realidade. O objetivo é compreender, a partir do referencial teórico, as configurações estratégicas ligadas às imagens compartilhadas no perfil das FDI para construir afetivamente significado sobre a atuação militar, convergindo as dimensões políticas e estéticas do conflito. Concluimos que a massiva utilização da imagem técnica como base para legitimidade está associada à aparência de real que ela oferece, possibilitando a construção de enquadramentos políticos específicos.

Palavras-chave: comunicação; imagem; conflito palestino-israelense; afetos; militarismo digital

ABSTRACT

Image is an important tool for contemporary conflicts, operating to construct meaning and dispute international legitimacy. This work departs from the concept of technical image to reflect on the dispute over affections related to the performance of the Israel Defense Forces

1 Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP)

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professora da Universidade de São Paulo.

(IDF) in the Palestinian-Israeli conflict on contemporary digital platforms. To this end, we operationalize the concept of image-technique, in a way associated with the discussion on the affective construction of reality. The objective is to understand, based on the theoretical framework, the strategic configurations linked to the images shared in the IDF profile to affectively construct meaning about military action, converging the political and aesthetic dimensions of the conflict. We conclude that the massive use of technical image as a basis for legitimacy is associated with the appearance of reality that it offers, enabling the construction of specific political frameworks.

Keywords: communication; image; Palestinian-Israeli conflict; affections; digital militarism.

1. INTRODUÇÃO

Desde a Primeira Guerra Mundial, a mídia tem servido como uma importante ferramenta para propaganda e contra-propaganda em conflitos (Wieviorka, 2009). As imagens assumem uma importância crucial neste processo, mobilizadas como legitimadoras de diferentes visões sobre os eventos, refletindo também as percepções de temas mais amplos, como liberdade e violência (Aday, 2005). Atualmente, as plataformas digitais expandiram as possibilidades comunicativas e sociopolíticas dessas mídias. Para criar narrativas amigáveis, o desenvolvimento das plataformas sociais acrescenta uma nova gama de ferramentas que podem ser utilizadas para comunicar com o público externo sobre eventos conflituosos (Sontag, 2012). Em tal perspectiva, é possível (re)criar significados pelas formas que um evento é representado (Hall, 2016) nessas mídias. Assim, a criação e circulação de imagens é parte integrante da ação política contemporânea (Andén-Papadopoulos, 2020; Khatib, 2012).

No panorama palestino, produção e circulação de imagens é base para o ativismo transnacional desde a década de 1980, com a eclosão da Primeira Intifada, em que imagens ligadas à vitimização de palestinos foi essencial para a conquista de apoio internacional (Peteet, 1996). Eventos conflituosos recentes são amplamente registrados por câmeras acopladas aos smartphones. Nas diversas incursões militares de Israel em Gaza, realizadas a partir de 2008, por exemplo, as novas tecnologias de produção e compartilhamento de imagens foram uma das principais ferramentas para disputar a legitimidade internacional (Brantner; Lobinger; Wetzstein, 2011; Pennington, 2020).

O presente artigo se debruça sobre o papel da imagem técnica na disputa pelos afetos entre palestinos e israelenses, partindo do estudo de caso das Forças de Defesa de Israel (FDI). Iniciando a discussão sobre a imagem técnica proposta por Flusser (2008) e Machado (1997), discutimos como os afetos (Ahmed, 2013; Sodré, 2006) são operacionalizados por palestinos e israelenses para construir o significado sobre a atuação das FDI em relação ao conflito. Compreendemos, dessa maneira, que, em decorrência da ocupação experienciada pelos palestinos e do ethos militarista da sociedade israelense, a disputa pela construção de significado neste contexto é

transpassada pela forma de representar a atuação das Forças de Defesa de Israel.

Este trabalho está organizado em três sessões, em que, inicialmente, discutiremos as relações entre a imagem técnica e os eventos conflituosos. Na sequência, debruçamo-nos sobre os afetos em perspectiva comunicacional, partindo da centralidade das mídias visuais. Em seguida, nos aprofundamos na análise dos afetos numa perspectiva comunicacional, considerando a centralidade das mídias visuais nesse contexto específico. Por fim, dedicamo-nos ao estudo das estratégias das Forças de Defesa de Israel (FDI) a partir da análise do embate entre o ativismo da causa palestina e o militarismo digital israelense neste período de confrontos. Partimos de uma revisão da bibliografia relevante, associada à observação não participante das imagens compartilhadas durante a primeira semana dos confrontos em Gaza³, entre 7 e 14 de outubro de 2023 no perfil do Instagram das forças israelenses (@IDF). Compreendemos que investigar o enquadramento afetivo é essencial para compreender a produção e circulação de imagens sobre a atuação das FDI, em que palestinos e israelenses objetivam afetar seu espectador de modo positivo à sua causa.

2. IMAGENS DE UM CONFLITO

As imagens têm sido, historicamente, centrais para construção da opinião pública a partir de discursos relativos à justiça e à legitimidade de tais ações (Aday, 2005; Andén-Papadopoulos, 2014). Virilio (1993) já refletiu sobre as relações entre as produções cinematográficas e a guerra, a partir tanto da perspectiva da propaganda nazista como do testemunho dos sobreviventes da Shoah. De maneira semelhante, cabe ressaltar que os conflitos bélicos também foram central para o desenvolvimento e avanço das tecnologias de comunicação e informação, especialmente, de produção e circulação de imagens (Kittler, 2017). Nesse sentido, como Budka e Bräuchler (2020) argumentam, as relações entre mídia e conflito precisam ser analisadas em perspectiva co-constitutiva, em que a guerra é compreendida como um importante fator na evolução de comunicação social e, em simultâneo, a mídia também produz efeitos diversos na organização e no desenvolvimento dos conflitos sociais.

A partir do advento da televisão, diversas críticas emergiram sobre como o sistema midiático sanitiza os conflitos, reduzindo a violência representada “ao nível de um videogame” (Aday, 2005, p. 147, tradução nossa). Como Aday (2005) apontou, tais críticos temiam que esse processo desumanizaria as vítimas civis, ajudando a perpetrar artificialmente uma opinião pública favorável a esses eventos. Atualmente, o desenvolvimento de novas tecnologias implicou no aumento exponencial na produção e circulação dessas imagens, disputando maneiras específicas de construir o real do

3 O foco deste artigo é exclusivamente o perfil das Forças de Defesa de Israel. Qualquer discussão sobre o Hamas está fora do escopo desta pesquisa.

conflito. A imagem, portanto, tornou-se um campo essencial de disputa nos embates políticos contemporâneos (Andén-Papadopoulos, 2014; Mitchell, 2011).

O conceito de economia visual (Poole, 1997) é útil para pensar tal cenário, em que o campo visual “tem tanto a ver com relações sociais, desigualdade e poder quanto com significados compartilhados e comunidade” (Poole, 1997, p. 8, tradução nossa). Assim, a captura, produção, circulação e consumo de imagens de eventos violentos insere, no cotidiano do espectador, diversos sentimentos políticos. Essas imagens, pautadas pela ideia de testemunho (Andén-Papadopoulos, 2014; Mortensen, 2014), objetivam oferecer ao público uma visão “real” da guerra. Nessas produções, seu caráter técnico (Flusser, 2008; Machado, 1997) aplica sobre a imagem profunda aparência de real, adicionando camadas de legitimidade à tal representação.

Machado (1997) entende a imagem técnica como uma manifestação dinâmica que, moldada por tecnologias emergentes, transforma tanto a forma visual quanto a percepção humana, refletindo um processo evolutivo contínuo vinculado ao desenvolvimento de novas mídias e dispositivos. Flusser (2008), por outro lado, aborda as imagens técnicas a partir de suas implicações filosóficas e culturais, argumentando que elas transcendem a simples representação visual. Para ele, essas imagens provocam uma mudança paradigmática da história para a memória, influenciando a forma como a sociedade percebe, interpreta e reconstrói a realidade, além de desafiar as narrativas históricas tradicionais.

Couchot já apontou o equívoco de compreender que as imagens técnicas têm a primazia sobre a objetividade, ligadas diretamente ao real. Isto é,

[...] a realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador, uma realidade cuja única realidade é virtual. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem-matriz digital não apresenta mais nenhuma aderência ao real: libera-se dele (Couchot, 1993).

Apesar disso, como Flusser (2008) argumenta, no universo das imagens técnicas, a disputa está centrada no efeito causado, concretizando a abstração, em que ficção e realidade perdem importância. Isto é, “[...] nada adianta perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas apenas o quanto são prováveis” (Flusser, 2008, p. 25). Esse paradigma sugere que, diante das imagens técnicas em contextos de conflito, a questão primordial não reside na sua autenticidade, mas na compreensão do seu potencial de probabilidade. Essa abordagem desconstitui a dicotomia simplista entre verdade e falsidade, oferecendo um prisma mais nuançado para a compreensão das imagens técnicas de conflito. Flusser incita a reflexão sobre a construção dessas imagens e como elas se encaixam ou não na teia de eventos e narrativas que permeiam o conflito.

O aparelho câmera-smartphone (Gye, 2007) não altera o mundo material, mas transforma a percepção dos sujeitos sobre ele, impactando o universo simbólico e, consequentemente, nossas ações. Em contextos contemporâneos de conflito, essas imagens técnicas vão além de registros visuais, tornando-se ferramentas poderosas na construção de narrativas e na influência da percepção pública. A evolução tecnológica afeta diretamente a forma como conflitos são percebidos e compreendidos e a manipulação dessas imagens molda a memória coletiva e o significado histórico dos eventos. Assim, a mídia visual não apenas documenta o real, mas também o constrói, buscando afetar o espectador. “Quando se diz de uma imagem que ela é violenta, está-se a sugerir que esta pode agir diretamente sobre um sujeito, à margem de toda mediação da linguagem”, comenta Mondzain (2009, p. 19), por um lado. Por outro, a materialização das tecnologias de produção da imagem técnica é uma continuidade dos seus usos a partir de uma dinâmica imperialista de extração imagética, como discute de maneira mais ampla Azoulay (2019). Essa ação sobre o sujeito teria, então, em sua origem, uma prática colonizadora, em uma relação entre imagem técnica e afetos que está em sua capacidade de evocar emoções, construir memórias e moldar a experiência afetiva do público na cultura visual.

3. OS AFETOS

A mídia é uma importante ferramenta para a construção da realidade (Ahmed, 2013; Boler; Davis, 2020a; Sodré, 2006). Sodré (2006) aponta, nessa perspectiva, para o deslocamento do conceito de estético, presente na arte, para o estético, ligado ao campo da comunicação, em que há a superação dos conceitos de “Belo” e “Sublime”. O estético é conteúdo afetivo da vida cotidiana, abrindo-se para uma semântica do imaginário coletivo, presente na ordem das aparências fortes. Como defende Sodré (2006), a mídia não é mero objeto da realidade, mas um dispositivo de criação de uma certa realidade, produzida para excitação de gozo dos sentidos.

Ao discutir a relação entre comunicação e afetos, Sodré destaca como os meios de comunicação têm o poder de gerar emoções, moldar percepções e criar laços emocionais entre os indivíduos e a sociedade. Ele examina como as narrativas midiáticas, por meio de recursos estilísticos, visuais e sonoros, têm a capacidade de evocar emoções específicas, influenciando atitudes e comportamentos. A abordagem de Sodré ressalta a importância de compreender a comunicação para além da troca de informações, reconhecendo seu papel fundamental na construção do imaginário social e na influência sobre os afetos individuais e coletivos.

Assim, na era das imagens técnicas, há a convergência entre as dimensões políticas e estéticas da vida cotidiana, concentrando os interesses essenciais dos sujeitos contemporâneos. A imagem, nesse processo, é mobilizada de modo a operacionalizar

politicamente a emoção, visando, ao menos, à agitação ou à propaganda. Ao utilizar recursos simbólicos, essas imagens reorientam hábitos, percepções e sensações. A visibilidade funciona como novo princípio de realidade, em que a presentificação de algo ausente (re-presentar) é também autorreinvidicação de legitimidade (Sodré, 2006).

Como Boler e Davis (2020a) defendem, as redes do capitalismo contemporâneo, em que a comunicação ocupa uma posição central, são profundamente afetivas. Para as autoras, as formas de exploração, manipulação e vigilância das emoções podem ser compreendidas como forma de armamento afetivo da informação, em que as (des) informações são pautadas a partir dos afetos com objetivo propagandístico e político. A partir disso, as autoras compreendem que, “para entender o sucesso de qualquer ideologia, é preciso entender como as pessoas fazem ‘investimentos afetivos’ nessas ideologias” (Boler; Davis, 2020a, p. 8, tradução nossa).

Ainda nesse sentido, cabe ressaltar que, como Zizi Papacharissi (2015) defendeu, afeto não é sinônimo de emoção. Para Susanna Paasonen (Boler; Davis, 2020b), os afetos estão ligados às intensidades instantâneas de sentimentos que precedem o processamento cognitivo. Afeto diz respeito à “intensidade com que experimentamos a emoção” (Papacharissi, 2015, p. 55, tradução nossa), ligado ao impulso que experienciamos antes de identificarmos a emoção cognitivamente. Há imediatismo no afeto. De maneira semelhante, Boler e Davis (2020a) definem que a emoção se refere a uma experiência nomeável, como quando se sente algo sobre um objeto específico. *Sentimento* é um termo mais ambíguo que pode incluir tanto experiências físicas quanto subjetivas. *Afeto*, por sua vez, é usado para descrever intensidades de sentimentos que são menos definidos ou formados do que emoções, e também pode atuar como um verbo, descrevendo como essas intensidades afetam ou movem pessoas e coisas de maneiras que nem sempre podem ser nomeadas como emoções específicas.

De modo distinto, Sara Ahmed (2013), em seu trabalho seminal *The cultural politics of emotion*, se debruça sobre como a política da emoção molda os processos sociopolíticos da diferença. Ela propõe que os afetos representam uma sintonização mais ampla com o mundo, muitas vezes desvinculada de objetos específicos. Para Ahmed, afetos indicam um interesse vital no mundo, necessário para manter relações e realizar ações. *Emoções*, por outro lado, surgem da intensificação de afetos em torno de objetos particulares e frequentemente envolvem uma avaliação cognitiva de uma situação ou coisa. Dessa forma, as emoções são vistas como uma concentração ou intensificação dos afetos. A partir do conceito de economias afetivas, ela defende como o afeto se fixa em corpos não-brancos, mobilizando afetos e emoções que legitimam práticas sociais como o racismo e a xenofobia. Os afetos estão embutidos nas histórias pessoais e coletivas, atravessadas por relações de poder diversas, politicamente construídas e como operam nas interações sociais, influenciando as relações de poder, identidades e

subjetividades. Ahmed desconstrói a noção de emoções como experiências individuais, enfatizando sua natureza relacional e contextualizada.

Tais abordagens enfatizam como o afeto e a emoção são cruciais para a compreensão contemporânea dos processos sociopolíticos de significação (Boler; Davis, 2020a) e representação (Hall, 2016). Para Ahmed, a política racial, sexual e de gênero está fortemente pautada pela mobilização e criação de emoções. Os estereótipos são emoções coletivas esteticamente condensadas (Sodré, 2006). A mobilização estética possibilita conotar afetos negativos para a cristalização do Outro como mal absoluto. Portanto, o afeto é inseparável dos sistemas sociais de representação, poder e desigualdade.

Papacharissi (2015) discute a relação entre afetos e política, mostrando como os sentimentos podem ser mobilizados para influenciar debates políticos, movimentos sociais e processos democráticos. Ela enfatiza o papel das plataformas digitais na construção e na manipulação de discursos afetivos, destacando como essas dinâmicas afetam a esfera pública e a tomada de decisões políticas. No contexto da imagem técnica, a abordagem afetiva de Papacharissi sugere que as imagens técnicas têm um poder significativo na geração e na evocação de afetos. Elas podem ser veículos poderosos para provocar emoções, criar conexões emocionais com o público e influenciar a opinião e o comportamento das pessoas. Através de recursos técnicos, como edição, filtragem e compartilhamento rápido, as imagens técnicas podem intensificar o impacto emocional sobre os espectadores e participantes das redes sociais.

Kuntsman (2020) se utiliza do conceito de reverberação, proposto por Papacharissi. (2015), para refletir sobre o impacto dos afetos na comunicação digital, compreendendo que não é adequado enquadrar seus efeitos de forma unilateral e predeterminada. A reverberação objetiva refletir sobre movimentos de sentimentos diversos em torno de regimes e convenções afetivas, se debruçando sobre “a multiplicidade de efeitos que tais movimentos podem acarretar: ora intensificando certas emoções, ora abafando, ora transformando um sentimento em seu oposto” (Kuntsman, 2020, p. 70, tradução nossa). Para além do foco em emoções pré-definidas, a reverberação evidencia que os afetos mobilizados na comunicação podem implicar reações e efeitos sociopolíticos distintos. Assim, “em vez de apenas perguntar quais sentimentos políticos estão em jogo, precisamos nos concentrar em como certos sentimentos são operacionalizados e armados em seu movimento” (Kuntsman, 2020, p. 73, tradução nossa).

Para a autora, o visual possui importância fundamental na comunicação afetiva digital, em que, ao ser simplificada, padronizada e quantificada, torna-se uma importante ferramenta capitalista e militarista. O afeto é uma das principais armas contemporâneas, o armamento “se arrasta sobre nós no dia a dia de clicar e ‘compartilhar’ nas mídias sociais e nas marés guiadas por algoritmos de fluxos de informações em rede” (Kuntsman, 2020, p. 70, tradução nossa). Emoções, como suspeita

e raiva, circulam e moldam horizontes de significados, ajudando a definir afetivamente o Outro como inimigo. O medo, por exemplo, é constantemente mobilizado como base para discursos racistas, xenofóbicos e nacionalistas, central para propaganda da extrema direita mundial (Boler; Davis, 2020a). Os afetos ganham, nesse sentido, poder político a partir de seu contexto sociopolítico mais amplo e através dos mecanismos de circulação (Ahmed, 2013). As narrativas apoiam as estruturas de sentimento pelas quais o afeto atravessa, assim, à medida que as camadas de narrativa emergem, se disseminam e evoluem, o afeto também opera construindo sentido (Papacharissi, 2015).

A articulação dessas perspectivas permite destacar o papel dos afetos na esfera pública digital e na formação de comunidades afetivas online (Papacharissi, 2015), bem como o papel dos afetos na perpetuação e na contestação de estruturas de poder e desigualdade, revelando como esses afetos estão profundamente enredados nas políticas de diferença e justiça social (Ahmed, 2013). A produção de imagens técnicas e a sua circulação nas redes sociais exemplificam como os afetos e emoções são moldados por e moldam os discursos políticos e sociais. Assim, os afetos não são apenas experiências individuais, mas, sim, componentes essenciais de um quadro afetivo que orienta a ação coletiva e as estratégias institucionais. A racionalidade afetiva é dinâmica e interativa, refletindo e influenciando as complexas trocas que ocorrem nas redes sociais e outras esferas públicas. O conceito de reverberação aqui proposto oferece uma lente analítica para compreender o movimento dinâmico dos afetos, demonstrando que a comunicação afetiva digital⁴ não se limita a desencadear emoções estáticas, mas desencadeia uma multiplicidade de efeitos, intensificando, suprimindo ou transformando sentimentos em ressonância com os contextos sociopolíticos.

4. AS FORÇAS DE DEFESA DE ISRAEL

Como discutimos previamente, os afetos são uma importante base para a ação política contemporânea. A mídia, enquanto aparato estésico, já compõe o cotidiano do conflito palestino-israelense. Kohn (2017), ao examinar o compartilhamento de fotos de soldados das Forças de Defesa de Israel (FDI), constatou que essas imagens são utilizadas como ferramenta de propaganda, objetivando cultivar legitimidade com as agendas promovidas. As Forças de Defesa de Israel (IDF, em inglês, ou Tzahal, em hebraico) são as forças armadas do país, compostas pelas forças terrestres, Marinha e Força Aérea. Desde sua fundação, em 1948, as Forças de Defesa de Israel atuaram em diversos conflitos, sendo especialmente essenciais para a instauração e manutenção

⁴ Não entramos aqui, especificamente, nas dinâmicas de escala, volume e velocidade de disseminação de imagens nas plataformas digitais, o, que seria uma outra camada de análise na constituição do fenômeno da afetação provocada pela profusão de imagens técnicas no cenário do ecossistema midiático contemporâneo, mas deixamos anotada também sua importância.

da violência contra palestinos.

Kuntsman e Stein (2015) demonstraram haver uma forte interação entre as mídias sociais e a política militarista israelense, fenômeno nomeado por elas como militarismo digital (*digital militarism*). Esse conceito descreve como plataformas digitais e seus conteúdos se tornam ferramentas militarizadas que moldam a sociedade em termos militares, sociais e culturais. As forças armadas israelenses utilizam imagens técnicas para estetizar a guerra, personalizar campanhas militares e desviar o foco da violência, humanizando os perpetradores. Ao estetizar a guerra e humanizar seus perpetradores, as imagens compartilhadas nas redes sociais reforçam narrativas específicas e desviam o foco da violência e do sofrimento causados. Nesse sentido, os afetos e emoções não são neutros, mas politicamente instrumentalizados para construir discursos hegemônicos, moldar memórias coletivas e influenciar as reações emocionais do público. A manipulação dos afetos, através da estetização de ícones visuais e da narrativa digital, contribui para a normalização da violência e para a legitimação de políticas opressoras, demonstrando como os sentimentos morais podem ser direcionados para sustentar ou contestar práticas políticas, sociais e culturais no contexto contemporâneo de conflitos.

Figura 1 – Colagem com fotografia de comandante israelense



Fonte: captura de tela dos autores.

Durante a pesquisa realizada, foram levantadas 67 postagens no perfil do @IDF, entre 7 e 14 de outubro de 2023. Entre elas, 13 tinham fotografias como destaque principal, 42 eram vídeos curtos no formato reels da plataforma e 12 eram infográficos,

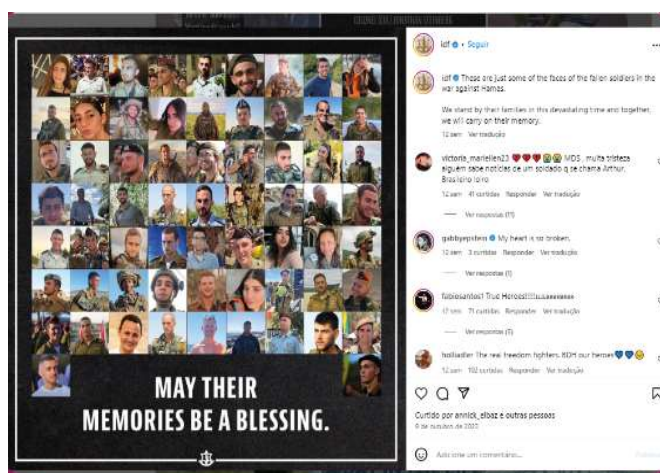
mapas ou designs com poucas ou nenhuma imagem. Para manter a análise consistente, concentramos nossa atenção apenas nas postagens que apresentavam fotografias como o elemento principal. Dentre essas postagens, identificamos que quatro foram feitas usando o formato de carrossel, combinando imagens e texto, as quais foram excluídas da análise. Assim, o corpus total da pesquisa compreende nove fotografias.

A Figura 1 é uma composição visual que combina texto e fotografia para homenagear um comandante militar israelense, Coronel Jonathan Steinberg. A imagem central mostra o comandante de perfil, com expressão impassível e em trajes militares, simbolizando coragem e seriedade. O texto ao redor reforça essa reverência, declarando: “Que sua memória seja abençoada”. A fotografia, juntamente com o texto, busca evocar afetos de bravura, honra, patriotismo e orgulho, comunicando uma narrativa específica e culturalmente situada que conecta a imagem à memória do comandante, especialmente para espectadores que compartilham dos valores e identidade da instituição militar.

Figura 2 – Fotografia de combatente israelense com criança



Fonte: captura de tela dos autores.

Figura 3 – Colagem com fotografias de israelenses mortos

Fonte: captura de tela dos autores

A imagem em questão, ao destacar o comandante militar e utilizar uma mensagem de reverência, é um exemplo da mobilização estética para fins políticos, conforme apontado por Sodré. A fotografia, como uma imagem técnica, é utilizada como uma ferramenta estética para reforçar uma visão de honra do militar sem mostrar os aspectos violentos ou sujos da guerra. Esse uso estilizado da imagem serve à estratégia de estetizar e glorificar a ação militar, dissociando-a de suas consequências violentas. A conexão entre a representação estética e a política militarista ilustra a influência das imagens técnicas na promoção de uma narrativa específica, alinhada aos objetivos do militarismo digital.

A Figura 2 retrata um homem em trajes militares segurando uma criança, ambos sorrindo, sugerindo fraternidade e proximidade. Essa imagem, no contexto do militarismo digital, é usada para humanizar as forças armadas, transmitindo uma sensação de cuidado e suavizando a percepção pública das ações militares. Elementos visuais, como sorrisos e proximidade, são estrategicamente usados para evocar simpatia e segurança.

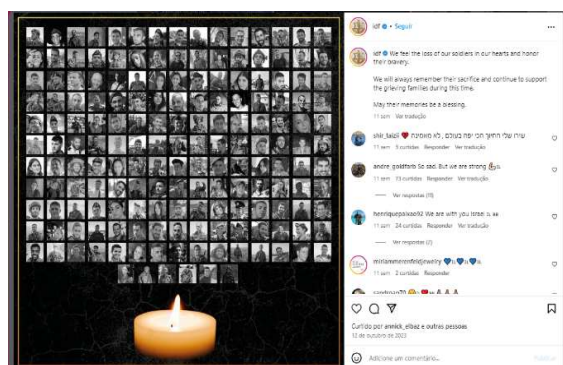
As Figuras 3, 4 e 5 apresentam uma colagem de fotografias de israelenses vestindo trajes militares, apesar de estarem fora do campo de batalha, muitas delas em *selfies*. A presença da frase “Que suas memórias sejam abençoadas” sugere uma homenagem ou um memorial às pessoas retratadas. Nesse contexto, essa imagem, novamente, parte de uma tentativa de humanizar e homenagear os indivíduos que morreram em conflitos, destacando-os como indivíduos de forma associada a sua vivência militar. A utilização de *selfies* e a frase de luto apontam para uma tentativa de tornar a perda mais pessoal e próxima, buscando suscitar uma resposta afetiva no público. O foco nas

vidas dos soldados como “heróis” ajuda a construir uma narrativa de honra pública, que orienta as avaliações morais sobre quais vidas devem ser enlutadas e as razões pelas quais essas vidas merecem ser preservadas.

A ideia de “enlutabilidade” das vidas “heróicas” é central; vidas que se conformam ao ideal de sacrifício pela nação são mais facilmente enlutadas e celebradas publicamente. Esse tipo de representação visual reforça a distinção entre vidas que são dignas de luto e aquelas que são desconsideradas, fortalecendo um discurso moral e político que molda a forma como a sociedade enxerga e valoriza as vidas envolvidas em conflitos. Assim, o luto e a honra pública são manipulados para sustentar uma visão específica de legitimidade e justiça, que desumaniza o “outro” ao mesmo tempo que glorifica e preserva a memória daqueles que são vistos como defensores de sua causa.

Na análise da figura 6, que descreve supostos materiais de terrorismo coletados em Gaza, com a legenda usando o termo “ISIS” (Estado Islâmico), pode-se observar uma estratégia de mobilização afetiva associada à política digital. A presença da legenda “ISIS” busca evocar afetos específicos relacionadas ao medo, preocupação e repúdio associados a percepção pública do terrorismo internacionalmente. Essa imagem se utiliza da carga emocional atribuída ao termo “ISIS” para legitimar as ações do Estado de Israel. Ela não apenas documenta os materiais supostamente coletados, mas é intencionalmente moldada para transmitir uma mensagem específica, aproveitando a sensibilidade em torno do termo “ISIS”. A imagem técnica aqui não é apenas uma representação objetiva da realidade, mas uma construção cuidadosa que visa incitar certas emoções e percepções nos espectadores. A conexão entre a imagem e a legenda busca provocar reações afetivas no espectador, fundamental para a narrativa e a construção de significados em torno do tema abordado.

Figura 4 – Colagem com fotografias de israelenses mortos

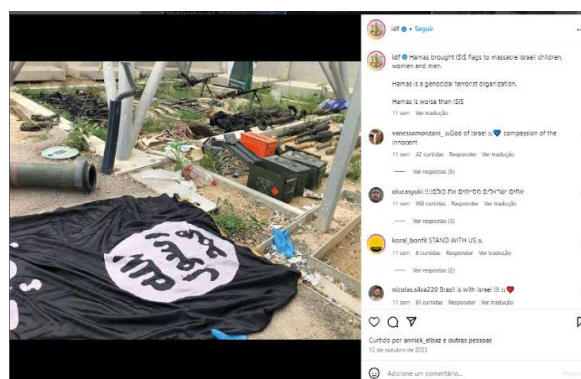


Fonte: captura de tela dos autores

Figura 5 – Colagem com fotografias de israelenses mortos



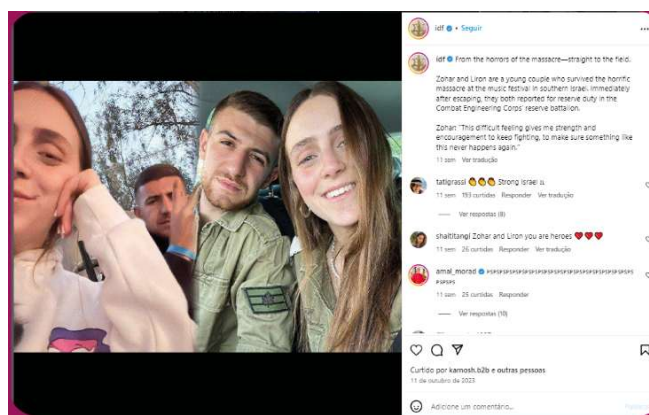
Fonte: captura de tela dos autores

Figura 6 – Fotografia de materiais militares

Fonte: captura de tela dos autores

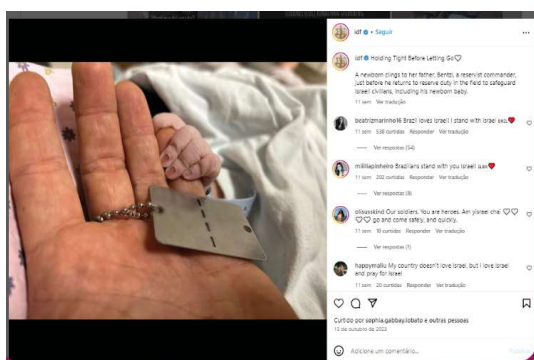
A colagem de selfies (Figura 7) mostra um casal israelense alternando entre trajes civis e militares, ambos sorridentes e joviais em diferentes cenários. Essa montagem visa humanizar os combatentes israelenses, apresentando-os de forma pessoal e afetuosa, desviando-se das associações tradicionais com violência e conflito. Ao exibir um casal expressando amor e felicidade, mesmo em contextos militares, a estratégia do militarismo digital busca suavizar a percepção pública das forças armadas, tornando os combatentes mais acessíveis e gerando empatia ou conexão emocional com o público. De modo semelhante, a imagem de um combatente segurando a mão de um recém-nascido (Figura 8) utiliza uma representação intimista para despertar emoções de conexão e humanidade. A composição, que destaca o gesto de cuidado, busca evocar ternura, empatia e proteção no espectador, ressaltando a sensibilidade do combatente. A ênfase na relação entre a mão do militar e a do bebê visa criar uma narrativa afetiva que humaniza o combatente e intensifica o apelo emocional, contrastando com a imagem do “Outro” bárbaro e moldando a percepção do público em relação ao cenário de guerra.

Figura 7 – Fotografia de casal israelense



Fonte: captura de tela dos autores

Figura 8 – Fotografia da mão de um recém-nascido e de um combatente israelense



Fonte: captura de tela dos autores.

Figura 9 – Fotografia de um papel impresso com escrita em árabe



Fonte: captura de tela dos autores.

Na perspectiva de Vilém Flusser sobre a imagem, a fotografia de um texto em árabe coletado do campo de batalha (Figura 9), ao ser analisada, pode ser vista como um exemplo de como a imagem técnica é interpretada e manipulada através da linguagem e da narrativa. A imagem do texto árabe, acompanhada de uma legenda em inglês que sugere um plano terrorista, destaca a importância do contexto narrativo na moldagem da percepção do espectador. A legenda, ao fornecer uma interpretação específica, pode justificar ou legitimar ações militares israelenses como medidas de defesa contra ameaças, orientando a compreensão do público de acordo com a narrativa predominante.

Como Mann (2022) observou, as Forças de Defesa de Israel (FDI) se adaptaram às plataformas digitais para personalizar sua campanha militar, cultivando legitimidade por meio de imagens que evocam orgulho, admiração e excitação. Segundo Kuntsman e Stein (2015), a eficácia das estratégias de comunicação digital israelense reside na mobilização afetiva, utilizando imagens que promovem sentimentos positivos de heroísmo nacional e reforçam uma visão favorável entre israelenses e o público internacional. O militarismo digital israelense utiliza a hiper-humanização das forças de defesa e uma profunda suspeita digital sobre as mortes palestinas para moldar a percepção pública. O armamento afetivo da informação cria uma desigualdade emocional entre palestinos e israelenses, desumanizando os palestinos através de afetos de medo e ódio. Como Ahmed (2013) destacou, o ódio também atua como um forma de apego e a excitação é gerada pela estetização das forças armadas e a admiração pelos corpos dos soldados. Essa estratégia de comunicação evidencia a interseção entre política e estética nas plataformas digitais contemporâneas.

A tentativa de humanizar as vítimas dos conflitos, evidenciada nas selfies e nas frases em memória, busca criar uma conexão emocional com o público. A política digital também é explorada para evocar medo e repúdio, como no uso do termo “ISIS” para legitimar as ações de Israel. Assim, as estratégias comunicacionais das Forças de Defesa de Israel mostram como a estética e a mobilização afetiva moldam percepções e influenciam a interpretação do conflito, destacando a eficácia dessas abordagens na adaptação às plataformas digitais e na formulação de narrativas. Neste contexto, as emoções suscitadas por uma racionalidade afetiva, como a observada nas imagens do Instagram, organizam as reações do público em uma ação política. As imagens, combinadas com os comentários que geralmente as acompanham, ajudam a construir uma narrativa que reforça a legitimidade e a bravura dos combatentes israelenses, enquanto desumaniza os adversários. Os comentários, muitas vezes, intensificam essas emoções, reforçando sentimentos de orgulho e heroísmo e, ao mesmo tempo, perpetuando estereótipos e justificativas para a violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, buscamos discorrer sobre o papel do afeto na mídia enquanto base para a propaganda contemporânea, especificamente no contexto da guerra. Partindo das representações sobre a atuação das Forças de Defesa de Israel no conflito, argumentamos que a massiva utilização da imagem técnica como base para legitimidade está associada à aparência de real que ela oferece. Apesar disso, seguindo as proposições de Flusser, consideramos que a importância dessas comunicações decorre do efeito que elas exercem sobre seu espectador. A partir da noção de estésico, ressaltando a importância dos afetos, compreendemos que palestinos e israelenses

depositam seus esforços de propaganda no imediatismo do afeto enquanto ferramenta política. Operacionaliza-se medo, ódio, excitação, admiração, suspeita, ansiedade e terror de modo a construir enquadramentos políticos específicos, (re)negociando ou consolidando relações de poder.

A utilização de câmeras-smartphones, ao acoplar a máquina fotográfica a redes de compartilhamento e circulação, as plataformas, ambos os lados do conflito produzem narrativas visuais que objetivam afetar seu espectador através de reverberações múltiplas. A cultura militarista israelense mobiliza tais narrativas visuais para ancorar legitimidade ao processo de ocupação e apartheid. Repetindo formulações já estabelecidas, as imagens dos combatentes removem a violência resultante da guerra do campo visual cotidiano de israelenses e seus apoiadores. As FDI demonstram grande habilidade em utilizar os hábitos de produção de imagens para propaganda, instigando reverberações afetivas de orgulho, admiração e excitação que interceptam afetos que possam emergir frente à violência e a morte. Sentimentos como empatia, compaixão e orgulho não apenas moldam nossa resposta individual, mas também influenciam o reconhecimento e a valorização das vidas de determinadas pessoas. Em contextos de conflito ou crise, por exemplo, as emoções evocadas por representações midiáticas podem amplificar a importância percebida das vidas de alguns indivíduos, enquanto minimizam ou ignoram a relevância das vidas de outros. A maneira como imagens e relatos são apresentados pode gerar uma conexão emocional mais forte com certos grupos, promovendo uma maior identificação e simpatia por suas experiências.

Através do armamento afetivo da emoção, israelenses estimulam investigações minuciosas de detalhes técnicos das imagens compartilhadas e produzidas por palestinos, objetivando reformular e alterar as reverberações afetivas nelas inscritas. Dessa maneira, para além de depositar profundas esperanças na imagem técnica enquanto mecanismo de luta por justiça social, é necessário estruturar formas de ativismo que pautem novas formas de construir o real do conflito, mobilizando afetos que renegociem as formas de poder estabelecidas. Novas pesquisas são importantes para desenhar possibilidades de estratégias de reverberações afetivas por parte de movimentos sociais e ações de ativismo, reorientando fixações de afetos e reestruturando as narrativas estéticas na sociedade contemporânea.

Pesquisas futuras devem elaborar como as imagens e narrativas digitais organizam e estruturam as emoções das pessoas e como essas emoções são direcionadas para influenciar ações políticas e sociais, seja no contexto palestino-israelense, seja para além dele. Além disso, abordagens futuras investigarão como diferentes influências podem ser integradas às análises teóricas para oferecer uma visão mais completa e contextualizada dos fenômenos políticos e sociais atravessadas pelos afetos.

REFERÊNCIAS

ADAY, Sean. The real war will never get on television: an analysis of casualty imagery in American Television Coverage of the Iraq War. In: SEIB, Philip. *Media and conflict in the twenty-first century*. London: Palgrave Macmillan, 2005. p. 141-156.

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. Londres: Routledge, 2013.

ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari. Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of 'mediated mass self-communication'. *New Media & Society*, Chicago, v. 16, n. 5, p. 753-769, 2014.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *ZUM-Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 17, 2019. Pub. 29 out. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 6 set. 2024.

BERGER, Eva; NAAMAN, Dorit. Combat cuties: photographs of Israeli women soldiers in the press since the 2006 Lebanon War. *Media, War & Conflict*, Thousand Oaks, CA, v. 4, n. 3, p. 269-286, 2011.

BOLER, Megan; DAVIS, Elizabeth. Affect, media, movement: interview with Susanna Paasonen and Zizi Papacharissi. In: BOLER, Megan; DAVIS, Elizabeth (org.). *Affective politics of digital media*. Londres: Routledge, 2020b. p. 53-68.

BOLER, Megan; DAVIS, Elizabeth. Introduction: Propaganda by other means. In: BOLER, Megan; DAVIS, Elizabeth (org.). *Affective politics of digital media*. Londres: Routledge, 2020a. p. 1-50.

BRANTNER, Cornelia; LOBINGER, Katharina; WETZSTEIN, Irmgard. Effects of visual framing on emotional responses and evaluations of news stories about the Gaza conflict 2009. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, v. 88, n. 3, p. 523-540, 2011.

BUDKA, Philipp; BRÄUCHLER, Birgit. Introduction: anthropological perspectives on theorizing media and conflict. In: BUDKA, Philipp; BRÄUCHLER, Birgit (ed.). *Theorising media and conflict*. Nova York: Berghahn Books, 2020. p. 4-32.

CHOMSKY, Noam; HERMAN, Edward. *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. New York: Pantheon Books, 2002.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993. p. 37-48.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GYE, Lisa. Picture this: the impact of mobile camera phones on personal photographic practices. *Continuum*, Berlim, v. 21, n. 2, p. 279-288, 2007.

HUMAN RIGHTS WATCH. *A Threshold crossed: Israeli authorities and the crimes of apartheid and persecution*, repor. 2021. Disponível em: https://www.hrw.org/sites/default/files/media_2021/04/israel_palestine0421_web_0.pdf. Acesso em: 15 nov. 2022.

KITTLER, Friedrich. A inteligência artificial da guerra mundial. In: KITTLER, Friedrich. *A verdade sobre o mundo técnico*. São Paulo: Contexto, 2017. p. 301-329.

KOHN, Ayelet. Instagram as a naturalized propaganda tool: the Israel Defense Forces Web site and the phenomenon of shared values. *Convergence*, Luton, GB, v. 23, n. 2, p. 197-213, 2017.

KUNTSMAN, Adi. Reverberation, Affect, and Digital Politics of Responsibility. In: BOLER, Megan; DAVIS, Elizabeth (org.). *Affective politics of digital media*. Londres: Routledge, 2020. p. 69-85.

KUNTSMAN, Adi; STEIN, Rebecca L. *Digital militarism: Israel's occupation in the social media age*. Stanford, California: Stanford University Press, 2015.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p. 220-235.

MACHADO, Irene. Ressonâncias do envolvimento e participação com os meios. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Ribeirão Preto, SP, n. 36, p. 211-233, 2011.

MANN, Daniel. *Occupying habits: everyday media as warfare in Israel-Palestine*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.

MITCHELL, William J. T. *Cloning terror: the War of images, 9/11 to the present*. Chicago: Chicago University Press, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

MORTENSEN, Mette. *Journalism and eyewitness images: digital media, participation, and conflict*. Londres: Routledge, 2014.

PAPACHARISSI, Zizi. *Affective publics: sentiment, technology, and politics*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

PAPPÉ, Ilan. *Historia de la Palestina moderna: un territorio, dos pueblos*. Madri: AKAL, 2007.

PENNINGTON, Rosemary. Witnessing the 2014 Gaza war in Tumblr. *International Communication Gazette*, Thousand Oaks, CA, v. 82, n. 4, p. 365-383, 2020.

PETEET, Julie. The writing on the walls: the graffiti of the intifada. *Cultural Anthropology*, Washington, US, v. 11, n. 2, p. 139-159, 1996.

POOLE, Deborah. *Vision, race, and modernity: a visual economy of the Andean image world*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

SODRÉ, Muniz. O emotivo e o indicial na mídia. In. SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 73-124.

TIRIPELLI, Giuliana. *Media and peace in the Middle East: the role of journalism in Israel-Palestine*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

De la representación del árbol al bosque: reflexiones sobre naturaleza, arte y representación¹

On the representation of the tree in the forest: reflections on naturalness, art and representation

Maria/Rosario Montero Prieto²

RESUMEN

El siguiente escrito busca reflexionar sobre el rol de la representación en la comprensión y percepción de la naturaleza. Apunta a interrogar, a partir de la práctica artística del colectivo Agencia de Borde, la problemática categorización de la vida y, específicamente, cómo se representan y experimentan las categorías del binomio naturaleza/cultura. Esto, a través de las figuraciones que establece el árbol como imagen y sujeto cultural. Para esto se analizará aspectos de la práctica y los procesos reflexivos del colectivo en torno al proyecto Bosques de Fuego, específicamente a partir del análisis de dos obras: "Postales" realizada con parte de la colección de postales del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, y la obra "Diagrama de Contacto", creada a partir de la experiencia situada en la reserva de conservación Bosque Pehuén, en el sur de Chile. Con esto, se busca abordar de qué manera es posible reflexionar en torno a la representación de relaciones interespecie entre los árboles, el bosque y sus habitantes. Para lograr esto, se problematizarán las nociones de *sentipensar*, *lo extravisual* y la *intra-acción*, estableciendo un marco teórico que permita reflexionar sobre cómo las distintas figuraciones del bosque son apropiadas, girando desde una imagen representacional a una relacional. Con esto, se propone una posibilidad otra para la comprensión de nuestro habitar en, con y desde los territorios.

Palabras clave: práctica artística; archivo; colonialismo; naturaleza; bosque.

ABSTRACT

The following text aims to reflect on the role of representation in understanding and perceiving nature. Drawing from the artistic practice of Agencia de Borde art collective, it seeks to inquire

¹ Esta investigación fue financiada por postdoctorado Fondecyt N° 3220021, Escuela de Estética PUC "Naturaleza y Cultura, percepciones y representación en Chile

² Doutora em Estudos Culturais em Goldsmith College, Inglaterra. Professora da Pontificia Universidad Catolica de Chile.

into the problematic categorisation of life and how the categories of the nature/culture binary are represented and experienced through the figurations established by the tree as an image and cultural subject. By examining the collective's practice and reflective processes related to the "Forests of Fire" project, as well as analysing two works —The collection "Postcards," from the National Library of Chile's photographic archive, and "Contact Diagram," inspired by the situated experience in the conservation park named Bosque Pehuén in southern Chile— we delve into the possibilities of reflecting on the representation of interspecies relationships among trees, the forest, and its inhabitants. To achieve this, the notions of sentipensar, extra-visual, and intra-action will be explored, establishing a theoretical framework that allows us to reflect on how the different figurations of the forest are appropriated, transitioning from a representational image to a relational one. In doing so, we propose another possibility for understanding how we inhabit in, with and from the territories.

Keywords: art practice; archive; colonialism; nature; forest.

1. INTRODUCCIÓN

Imagen 1 - Noche en Bosque Pehuén (2022)



Fonte: Agencia de Borda.

En una noche de verano, en medio de un bosque de la zona centro-sur de Chile, nos encaminamos a continuar con la misión que habíamos tramado días antes: repetir la misma acción que habíamos realizado incontables veces durante esa semana. Consistía en sacar moldes en cerámica gres de los tocones (base de árboles caídos o talados), que se encontraban en el bosque. Partimos Paula y yo, acercándonos a un claro en el bosque donde había varios de estos. Sentimos el silencio de la noche, un silencio que no es tal, sino más bien el vacío de los sonidos del día. Es sentir la ausencia de zumbido de los insectos y el cantar de pájaros. Enfrentadas a la oscuridad, tuvimos que depender de nuestro tacto y oído para establecer una relación con este lugar enrarecido por la falta de luz. Comenzamos poniendo música, tratando de aniquilar la diferenciación y extrañamientos entre nuestros cuerpos y el territorio, pero comprendimos que nos dejaba más expuestas. Caminamos con sigilo, sintiendo nuestros pasos, palpando los troncos para establecer cuál de ellos nos serviría para registrar con nuestras placas prerealizadas de cerámica gres. La punta de nuestros dedos, en contacto con esos troncos y nuestras alertas a las arañas que se asomaban, nos indicaron un camino. Vigilantes ante cualquier visitante, ya sea humano o no humano, alteramos esa jerarquía tan arraigada del hombre sobre la naturaleza, suspendiendo por unos pocos minutos nuestra comprensión cartesiana de esta. Quizás, nuestros cuerpos femeninos, acostumbrados a nunca ser amas de las pirámides de poder, intuyeron que dejar de lado la racionalidad en este encuentro nos ayudaría a comprender/sentir este espacio árbol-mano-cuerpo-pensamiento. Esta conexión se medió a través de la acción de convertir un pedazo de barro en una interfaz entre nosotras y esos árboles/bosques. En esa acción, en nuestras mentes se trazó un diagrama de relaciones otras, una forma de dibujar el ecosistema que nos rodeaba en nuestros pensamientos, donde éramos nosotras no la punta, sino los nodos de vinculación entre ruido/silencio, oscuridad, pasos, cuerpos, árboles, texturas, y nuestro actuar.

Comienzo con este relato porque a través de él puedo plasmar una imagen en sus mentes, y así continuar con estas reflexiones. La imagen (1) que abre este escrito es una de fotografías capturadas durante el momento que el relato describe. Refleja, desde el aparato visual, algunas de las sensaciones que ocurrieron entonces, aunque estas se limitan a un solo sentido: la vista. La paradoja de esta fotografía es que justamente en ese momento lo que menos teníamos era visión, y fue la técnica, con sus prótesis lo que nos permitió documentar limitadamente una experiencia sensible, pero también nos invitó a reflexionar sobre la limitación del aparato fotográfico como documentación de lo real. Permitiéndonos pensar sobre las formas de representación de nuestros entornos y la relación que la fotografía nos permite establecer con la naturaleza. Con esto, pretendo explorar algunas de las reflexiones prácticas derivadas del proyecto “Bosques de Fuego”, que realizamos con el colectivo Agencia de Borde³. Mi

objetivo es problematizar la relación que tenemos, como artistas visuales, en torno a la comprensión teórico-práctica de nuestras interacciones con la naturaleza. Este escrito examina específicamente cómo la tecnología y su representación influyen en nuestra experiencia del paisaje, y cómo dicha experiencia está atravesada por un conjunto de saberes coloniales que categorizan una existencia/experiencia dicotomizada y, a menudo, fragmentada.

Para lograr esto, se abordará primero las metodologías utilizadas, destacando la investigación como una forma de *sentipensar* el mundo desde una perspectiva latinoamericana situada. Asimismo, la creación de imágenes se considera como una posibilidad para subvertir el régimen escópico desde lo *extravisual*. Ambas estrategias se presentan como medios para pensar la naturaleza desde una posibilidad otra, distanciándose del régimen cartesiano que divide la naturaleza de lo humano. Será relevante, entonces, delinear esta división y explorar las posibilidades de comprenderla de manera distinta.

Posteriormente, se profundizará en las particularidades del proyecto Bosques de Fuego y se reflexionará en torno a dos obras que realizamos en el colectivo. La primera es “Postales” (2020), una obra realizada a partir del análisis e intervención de imágenes de eucaliptos encontradas en la colección de postales del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile. La segunda es “Diagrama de Contacto” (2022), obra creada a partir de los tocones en Bosque Pehuén, en el sur de Chile, utilizando cerámica, fotografía y datos de geolocalización recopilados durante los recorridos en el bosque.

Con esto, el interés es abordar la representación de relaciones interespecie entre los árboles, las plantaciones, el bosque y quienes habitamos esos territorios. Se busca reflexionar sobre los giros que posibilitan una comprensión de la imagen que se aleje de su vinculación representacional (su conexión con lo que representa y las lecturas que la imagen internamente permite) hacia una relacional (la imagen como vínculo entre agencias humanas y no humanas desde su creación). Con esto, se propone una posibilidad otra para la comprensión de nuestro habitar *en/con* y desde los territorios.

2. METODOLOGÍA

Para la investigación que se aborda en este texto se consideraron tres aspectos metodológicos fundamentales: Por un lado, se adoptó un enfoque hacia la materialidad; por otro, se aplicó un análisis de la fotografía como campo expandido, alejada del instante decisivo; y finalmente, se optó por una comprensión encarnada del conocimiento.

El objetivo del giro materialista es centrarse en la relación entre los objetos y

2 Colectivo de arte chileno integrado por Paula Salas, Sebastián Melo y María del Rosario Montero. Desde 2012, exploran los límites del paisaje y su relación con el territorio y sus habitantes. Buscan entender cómo personas y lugares se determinan mutuamente desde una perspectiva interdisciplinaria.

comprender esas conexiones como un espacio contextual. Se dirige la atención a la nueva teoría materialista (Coole; Frost, 2013) como un medio para abordar la relación entre humanos y no humanos, que incluye a la naturaleza como un agente relevante. Al mismo tiempo, la comprensión de la fotografía como una práctica expandida, permite analizar las imágenes del archivo y aquellas producidas por el colectivo. No solo se examinarán desde su contenido (y lo que retratan) sino también a partir de los procesos de producción, materialidad, orden y relaciones que estas establecen. Con esto, se busca elaborar una lectura sobre la imagen basada en las ideas de Flusser (2000, p. 9) sobre el concepto de aparato tecnológico que propone pensar la fotografía lejos del “evento congelado”, como un proceso de creación continua.

Finalmente, la comprensión encarnada toma relevancia con la noción de *sentipensar* idea introducida en el pensamiento académico por Orlando Fals Borda a partir de su experiencia con campesinos zapatistas en Chiapas, México. Este concepto, que es más tarde trabajado y definido por Arturo Escobar (2014), quien lo describe como una forma de pensar que integra la emoción y la razón, como “co-razonar” o “pensar desde el corazón y desde la mente”(p.16). *Sentipensar* nos permite integrar cuerpo con mente, hacer con pensar y sentir con reflexionar, suspendiendo las dicotomías jerarquizadas en que suponen a la razón por sobre la experiencia. Esto nos permite co-razonar en/ desde y con los territorios y árboles que habitamos.

De esta manera, al integrar materialidades, medios y corporalidades a la investigación, se hizo evidente que el uso de distintas herramientas de trabajo debía corresponder a la necesidad por explorar opciones de mediación con el entorno. En este contexto, la imagen producida por la cámara fotográfica, centrada solamente en la visión, resultaba insuficiente. T.J Demos explica cómo la fotografía, en cuanto a documentación de la naturaleza, se ha transformado en un aparato de registro de la extinción, aquello que al fotografiar se le “otorgan a lo que ya no existe una alteridad radical que nos recuerda que en el futuro las cosas podrían ser de otra manera” (Demos *apud* Guerra, 2023, p. 209). Pareciera que registrar con la cámara se ha transformado en una forma más de denotar aquello que no será más. Demos continúa su reflexión diciendo que la imagen se ha transformado en “un emblema del liberalismo: escindida entre los sueños de libertad, de otro tiempo que ha sido y que podría volver a ser, y el refuerzo de la realidad de la propiedad, la captación de lo efímero como un objeto a poseer y acumular para siempre” (Demos *apud* Guerra, 2023, p. 210). Al centrar mi atención en el análisis en las relaciones que se establecen entre los procesos, la materialidad y las corporalidades, y siguiendo la reflexiones de Flusser (2000, p. 9) sobre la agencia del aparato técnico, mi intención es distanciar esta investigación del enfoque teórico que trata los actos fotográficos como “eventos congelados” referidos puramente a lo fotográfico. En cambio, pretendo dar paso a un análisis que tenga en cuenta el conjunto de acciones, cuerpos y agentes que se constituyen en una imagen,

dando paso a una comprensión de la imagen visual a partir de sus relaciones, de aquello que denominaré lo *extravisual* (Montero, 2018). El significado de este concepto indica una intención de ir más allá de lo visual, “fuera o más allá de la visión” (Etimología, 2023). Por consiguiente, el término *extravisual*, o más que visual, se refiere a aquellos elementos de la experiencia que pueden registrarse y que son relevantes para la comprensión de las relaciones y los problemas existentes en el bosque.

El uso del término *extravisual* devino a partir de lo planteado por Jan Kenneth Birksted (2004), quien propone que el reto de observar paisajes “consiste en idear formas de abordar la observación y el análisis de la forma y la representación específicas del lugar” (2004, p. 8). Para ello, parece ser necesario considerar todos los elementos del lugar, no solo el espacio-tiempo visual tridimensional, sino también los *extravisuales*. Es necesario concebir los bosques más allá de su representación visual bidimensional, abordando esta estratificación de significados y la yuxtaposición de dualidades. De esta manera, se establece que para poder reflexionar sobre nuestra relación con el bosque se debe salir del marco de la imagen y comprender el espacio en toda su complejidad. Esto incluye todos los procesos realizados, como ritmos y acciones que dan sentido a esos lugares, y conlleva la consideración de todos los aspectos *extravisual* del bosque. En consecuencia, lo *extravisual* se transformó en una estrategia de producción, encontrando en el devenir del hacer un terreno común con la teoría no representacional (Thrift, 2008), o más precisamente, no meramente representacional. Nigel Thrift (2008) sostiene que el uso de enfoques exclusivamente representacionales no consigue captar el movimiento y el cambio, entre otras cuestiones relevantes no visibles. Esto nos permite observar con todos nuestros sentidos, desjerarquizar la mirada como la única vía de captación de la experiencia.

Del mismo modo, Daniel Rubinstein (2014) argumentó que, para que la fotografía no pierda su relevancia social y cultural, debe seguir no solo las manifestaciones visibles del capital, sino también las fuerzas invisibles de la producción y los flujos de especulación. Ya no existe una relación inanimada sujeto-objeto, sino una transmisión de retroalimentación en la que el espacio deja de funcionar como una topología euclidiana tridimensional y adquiere cualidades de flujo y performativas (Thrift, 2008, p.43-44). Conjuguar búsquedas, conversaciones, percepción, datos, imágenes con nuestras huellas en los territorios es lo que configuró las estrategias metodológicas para este proyecto.

Tener una comprensión expandida de la práctica fotográfica nos permitirá problematizar las *intra-acciones* que tomarán formas en el análisis de la experiencia corporizada de la investigación artística. Esta noción nos permitirá desafiar la idea de que los sujetos y los objetos existen independientemente uno del otro. En cambio, permitirá que los sujetos y los objetos se coconstituyen en el acto mismo de la interacción, es decir, no son entidades separadas, sino que emergen, como veremos más adelante,

a través de sus relaciones mutuas.

Así, esta investigación surge como una relación entrelazada entre teoría y práctica, entre cuerpos sintientes y *sentipensantes* del colectivo Agencia de Borde. En particular, se aborda la representación visual como una forma de reinscribir la historia, las contingencias y las fuerzas políticas en juego. Quisimos idear diagramas otros, donde las relaciones entre objetos, acciones, pensamientos y sentires fueran los elementos centrales. Para esto, nos valemos del árbol y el bosque como figuración para comprender las distintas representaciones que ha tomado la naturaleza. Estas, como explica Macarena Gómez-Barris (2021), al convertirse en imagen, se transforman en agentes políticos que refuerzan una mirada extractiva de los territorios.

Igualmente utilizaremos la experiencia del colectivo Agencia de Borde y su investigación situada, sirviéndonos de dos obras particulares para abordar distintas dimensiones de la mirada sobre la naturaleza y su representación. Estas obras se constituirán en diagramas de relaciones entre la representación, la acción, los cuerpos y los distintos agentes que distribuyen y afectan las formas en que se representan los árboles.

En este sentido, el arte y su singular capacidad para conectar con lo real se convierten en una manera de pensar, no solo de razonar, sino de “dejarse embestir” (Rojas, 2017, p. 1) por el mundo. Así, cómo Salas (2023) explica, el arte facilitará la comprensión de nuestro papel en el fenómeno ecológico sin precedentes que estamos experimentando, yendo más allá del conocimiento técnico e intelectual.

3. NATURALEZA Y CULTURA, SEPARACIONES CULTURALES E IMPOSICIONES COLONIALES

Bastante se ha escrito sobre el origen de la separación conceptual entre naturaleza y cultura, donde la naturaleza se contrapone a la experiencia humana. Desde el pensamiento y acción decolonial, se plantea un cuestionamiento a estas categorizaciones, ya que la crítica proviene de la suposición prospectiva de que el lugar de enunciación compensa sus configuraciones modernas/coloniales que limitan su alcance regional (Mignolo, 2011, p. xv-xvi). Este cuestionamiento permite analizar las formas e implicancias de categorizar. Siguiendo las ideas de Mignolo (2008), se puede argumentar que las definiciones son una de las formas normativas de control del conocimiento “científico”. La definición presupone la determinación de algo, un objeto, y el control de la definición por el enunciado (Mignolo, 2008, p. 247). En el contexto de crisis climática y social, parece urgente reflexionar sobre las formas en que nos relacionamos con nuestros entornos y con quienes cohabitamos en ellos. En este sentido, Philippe Descola, quien comienza a sistematizar el conocimiento adquirido en su trabajo como antropólogo con los Achuar, indígenas de la frontera entre Perú

y Ecuador (Descola; Pignocchi, 2023), cuestiona los procesos mediante los cuales se crea la noción de naturaleza, describiendo cómo estas categorías están culturalmente arraigadas y son, a su vez, ideológicas (Descola; Palson, 1996).

Donna Haraway (1991), desde los estudios posthumanos y feministas, cuestiona la categorización como maneras de darle sentido al mundo. Afirma que “las dicotomías entre mente y cuerpo, animal y humano, organismo y máquina, público y privado, naturaleza y cultura, hombres y mujeres, primitivos y civilizados, están todos cuestionados ideológicamente” (Haraway, 1991. p. 163). Se plantea entonces una crisis de esta categorización (Descola; Palson, 1996) y la necesidad de cuestionar esta definición hacia un nuevo entendimiento (Haraway, 1991; Latour, 1993; Macnaghten; Urry, 1998, entre otros).

Desde los territorios latinoamericanos se plantea que esta división surge tras el triunfo de la modernidad europea en América Latina durante el siglo XVI, trayendo como consecuencia una comprensión de la naturaleza en oposición a la cultura, según la cual la naturaleza fue concebida como una “categoría residual de todo lo que está fuera de la cultura” (Badcock, 1975 *apud* Maccormack; Strathern, 1980, p. 3). Lo fundamental a tener en cuenta es que la “colonialidad” y todos los conceptos que se han introducido desde entonces son conceptos cuyo punto de origen no está en Europa sino en “el Tercer Mundo” (Mignolo, 2014).

Así mismo, quienes habitamos el sur del continente, sabemos que existen distintas maneras de referirnos a la naturaleza que no implican estas visiones dicotómicas. Un ejemplo de ello es la palabra Pachamama, un concepto inicialmente utilizado por quechuas y aimaras (habitantes nativos de los altos Andes) y descrito como la relación humana con la vida, que hoy se traduce como madre tierra —una concepción que no crea distinciones entre naturaleza y cultura. A pesar de los esfuerzos coloniales por oprimirlos, este significado está arraigado en muchas de las tradiciones y prácticas cotidianas de los pueblos de los Andes (Mignolo, 2011, p. 11). A pesar del uso cotidiano de esta palabra en algunos países de Latinoamérica, parece ser que en el lugar que habitamos, tecnología y paisaje se perciben como categorías distintas, fáciles de reconocer a simple vista. Nuestras herramientas, nuestro lenguaje, nos mantienen sumergidos en la separación. ¿Cómo cambiar esta percepción e intentar dismantelar la persistencia de esta dualidad para percibir las continuidades, las conexiones, la inseparabilidad entre lo humano y lo natural? ¿Qué suertes de diagramas podemos configurar en que naturaleza y humanos dejen de ser parte de una jerarquía de dominación y comiencen a entenderse desde relacionamientos coproducidos? Pareciera que el futuro del planeta depende de resolver estas preguntas.

4. ANTECEDENTES HISTÓRICOS; DE ÁRBOL A TECNOLOGÍA

Es entonces, desde esta crisis de la división, y con el fin de explorarla como una continuidad culturalmente arraigada, que en el colectivo propusimos examinar al eucalipto como un artefacto en el cruce de ambas categorías. Por supuesto, el árbol es un ser vivo, natural y autónomo; sin embargo, cuando lo observamos en el paisaje de plantaciones de monocultivos en el centro y sur de Chile, se convierte en un objeto modelado por las operaciones del capital y la tecnología industrial, un artefacto cultural. El manejo intensivo acorta su ciclo vital y la posibilidad de reciprocidad con el ambiente que habita. Las plantaciones forestales, como cicatrices en el paisaje, nos revelan la relación de poder que los humanos ejercemos sobre la naturaleza.

El eucalipto marca una forma de construir el paisaje asociada a la colonización de los bosques nativos del sur de Chile que ocurre desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Está marcada por una fuerte intensificación de la explotación, cuando las plantaciones de pinos establecieron su dominio sobre el suelo austral durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-90) y los gobiernos democráticos de transición de la centroizquierdista Concertación de Partidos por la Democracia (1990-2010) (Miller-Klubock, 2014, p. 4).

En este sentido, Macarena Gómez-Barris (2021) reflexiona sobre estas transiciones, y cómo los distintos mecanismos del poder han utilizado el comando visual del espacio “como un importante lugar/vista de colonización en donde los paisajes ocupados se convierten en geografías semióticas que contienen metonimias del poder”. Al sustituir especies nativas como el Pehuén (*Araucaria araucana*) por plantaciones de monocultivos, se transforma no solo el espacio visual (físico) sino también la forma en que se habitan estos espacios, subsumiendo “a los territorios mapuche a un punto de vista extractivo, que tiene por objetivo, como diría Patrick Wolfe, «eliminar al nativo», solo que eliminando primero al bosque” (Wolfe *apud* Gómez-Barris, 2021).

Desde su llegada a Chile, la biografía del eucalipto muestra la tensión simbólica entre la figura patriarcal masculina, representada por el dominio tecnológico sobre la naturaleza, y la feminización de la concepción de Pachamama como madre tierra. La especie se introdujo en Chile alrededor de 1860 (Doughty, 2000, p. 66), cuando se plantó el primer eucalipto en los territorios cercanos a Lota, como parte de una estrategia para reforestar la zona y tener madera a mano para las carboneras.

Aí, distintas agencias han desempeñado roles fundamentales, como grandes empresas forestales (Arauco, CMPC), pequeños productores, el Estado, habitantes locales y grupos que han asumido la lucha mediante acciones más violentas (quema de plantaciones y camiones). Históricamente, han existido distintos incentivos para su fomento, comenzando a principios de siglo con la necesidad de reforestación producto del deterioro de los suelos en la zona centro-sur. A partir de los 90, se dio paso a procesos

de plantación intensiva debido al incremento de la demanda de celulosa.

En este sentido, una de las primeras representaciones de eucaliptos que encontramos al inicio de nuestra investigación fue el dibujo a tinta titulado “Eucaliptos”, del año 1919, realizado por el artista Carlos Dorlhiac. Esta obra nos llevó a reflexionar sobre la historia de convivencia con esta especie a nivel local, la cual es más extensa e intrincada de lo que suele representarse en los medios. Enfrentarnos a esta imagen centenaria nos llevó a preguntarnos de qué maneras había sido representado el eucalipto en la historia de Chile. Por ello, nos sumergimos en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional en busca de mapear y comprender cómo se ha entendido al eucalipto en nuestro territorio. Nos enfocamos en una colección de postales de Chile donada a la biblioteca en 2018.

Imagen 2 - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Vallenar, Región de Atacama. Perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



Fonte: Agencia de Borda.

Al revisar la colección, descubrimos que su presencia ubicua y demasiado familiar

a menudo pasa desapercibida como mero escenario o fondo en la construcción de la identidad nacional. A pesar de aparecer en paisajes diversos desde comienzos del siglo XX, desde una vista general de la Ciudad de Vallenar (Imagen 2) perteneciente a la región de Atacama y extremo norte de Chile; hasta los palafitos de Chiloé (imagen 3) ubicada al sur de Chile, el eucalipto nunca es el protagonista de la imagen, sino más bien un objeto secundario que podría bien ser parte del decorado. El árbol aparece desde un segundo plano, como un invitado que pareciera querer negarse en la escena, como una suerte de sombra cuya forma de hojas delgadas y largas lo delata una y otra vez a lo largo de la colección. Son imágenes de árboles individuos, acoplados al entorno. En la búsqueda de estos individuos quisimos resaltarlos, develar su presencia en el paisaje.

Imagen 3 - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Castro, isla de Chiloé perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



Fonte: Agencia de Borde.

Para esto, hicimos una selección de un centenar de imágenes donde aparecía el

eucalipto. Las postales pertenecían a distintas geografías y climas. Utilizamos entonces el archivo digital para hacer impresiones a escala de las postales originales, y en estas copias fuimos marcando círculos de color naranja para demarcar la presencia de eucaliptos. Un ejemplo de los procedimientos que realizamos se puede percibir en la postal de Valparaíso (imagen 4). En ella se percibe un eucalipto frondoso, el cual se encuentra presente hasta el día de hoy coronando la plaza central de dicha localidad. También en ella se puede observar esa relación entra la materialidad de la imagen impresa en un papel de algodón de 310 gr. e intervenidas por lápiz grueso de color naranja el cual devela las texturas y contrastes producidos por las distintas técnicas. La imagen no es la postal original, pero hace una mímica que la refiere y nos permite comprender que no se trata solo de una imagen (y su contenido) sino de un objeto que nos remite a una serie de formas históricas y culturales que constituyen una práctica de construcción de identidad.

Imagen 4 - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Valparaíso, ubicada en la costa central perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



Fonte: Agencia de Borde.

Más tarde, estas imágenes fueron expuestas en relación con otras imágenes

producidas por el colectivo, lo que puede ser observado en la imagen 5, la cual describe la forma en que las postales fueron montadas en la sala, buscando generar un contrapunto entre la imagen histórica y aquella que deviene hoy del árbol y su condición en plantaciones intensivas de monocultivos. Las postales intervenidas y relacionadas entre ellas, y entre esas otras imágenes que surgen al pensar en los eucaliptos, se transformaron en nodos de relaciones. Estas relaciones no solo ocurrían a partir de los contenidos de las imágenes y sus figuraciones, sino también desde la materialidad del papel impreso y puesto en sala, el cual imitaba la postal antigua, al mismo tiempo que era ese papel compuesto por celulosa de esos otros árboles talados que se trata de apuntar y criticar su manejo. De esta manera, las postales en la sala dejaban de ser imagen visual para transformarse en un elemento esencial en este diagrama relacional del árbol y su representación.

Imagen 5 - Registro de montaje en galería Barrios Bajos, Valdivia Chile. 2020



Fonte: Agencia de Borde.

Esta investigación del archivo, convertida en un tipo de catastro visual, nos permitió traer al presente un eucalipto que ha sido parte de la historia de Chile y que es muy distinto al que se ve en las plantaciones. En estos lugares, los árboles se transforman en texturas homogéneas, patrones de repetición geométrica que no develan la existencia de cada individuo, sino que son transformados en mantos verdes y ubicuos en los que

es difícil diferenciar los distintos paisajes y territorios que habitan estas especies. Las postales revelan que este árbol ha sido parte integral de los paisajes locales durante más de un siglo, desafiando su reciente exclusión simbólica como especie exótica invasora.

La repetición del eucalipto en las obras, como un personaje familiar en la historia nacional, nos obliga a cuestionar su lugar en el paisaje, ya que no encaja ni en la categoría de naturaleza ni de cultura. Creemos que esta especie se presenta como un ser híbrido, un árbol majestuoso que habita en las plazas y centros de las urbes chilenas, al mismo tiempo que un manto homogéneo que esconde y liquida la biodiversidad en los territorios a los que son sometidos como plantaciones intensivas. Se convierte en un extranjero que compite por recursos con las especies locales y que es propenso a incendiarse fácilmente. La instalación no resuelve este dilema, simplemente desestabiliza las nociones de ser natural y/o artefacto cultural en relación con el eucalipto, dejando la tarea de juzgar al espectador.

En esta comprensión dicotómica y a veces contradictoria, nos encaminamos a realizar distintas conversaciones entre el 2017 y 2022 con activistas, académicos, trabajadores de la industria forestal y guardaparques quienes nos transmitieron distintas experiencias vitales y formas de vincularse con el eucalipto hoy. En el camino, nos dimos cuenta de que no existe un eucalipto, sino una cantidad de relaciones humano-árbol que se construyen al verse afectadas. Quedamos hipnotizados por la faena forestal, por la violencia de las talas o “cosechas” y la eficiencia con la cual las máquinas construyen paisajes sintéticos. ¿Podemos usar al mismo eucalipto para imaginar lo natural y lo humano existiendo en una relación alternativa a la plantación, una relación de reciprocidad?

Imagen 6 - Plantación de monocultivo cerca de Valdivia, región de los Ríos. 2019



Fonte: Agencia de Borde.

En todos los lugares que visitamos, las plantaciones repetían el mismo patrón geométrico de árboles, desde el Tabo en la costa central de Chile hasta Chaihuín en el sur de la costa valdiviana. Este patrón se puede observar en la imagen 6 a partir del corte que se reproduce en el paisaje, creando una sensación de ubicuidad de la plantación homogeneizando la mirada, como si todas fueran siempre una sola. Sin embargo, también observamos que cuando el eucalipto tiene suficiente espacio y tiempo, puede ser frondoso, retorcido e imponente. Un ejemplo de esta otra forma de existencia se puede apreciar en el parque nacional Federico Albert, donde eucaliptos de más de 100 años de antigüedad se esparcen, y tuercen, relacionándose con un ecosistema mixto que combina especies nativas y exóticas. Al recorrer las plantaciones, descubrimos que necesitábamos separar al eucalipto como organismo vivo de las operaciones extractivas que se aplican sobre la especie. Si bien no hay duda de que la plantación intensiva de monoespecies causa daño a los ecosistemas, necesitábamos volver a “ver” el eucalipto, no solo como un enemigo del paisaje y el territorio, sino como un ser viviente sometido a las maniobras del capital.

Al observar el eucalipto retratado en la historia, así como todas esas imágenes y observaciones que fuimos produciendo a lo largo de esta investigación, nos dimos

cuenta de que existía una limitación en el régimen visual. Por esto nos pareció urgente interrogar nuestras posibles estrategias de producción que pudieran superar o complejizar el régimen esópico, poniendo el cuerpo como elemento central en la percepción y la creación de otras posibilidades de comprensión del árbol y el bosque.

5. EL ÁRBOL, EL BOSQUE Y SUS DELIMITACIONES DIFUSAS

Es así como llegamos a reflexionar sobre las nociones de bosque, sus delimitaciones y nuestra relación crítica con esos espacios. Como una especie de antagonismo que, según nos explica Alessandro Pignocchi en conversación con Phillipe Descola (2022), devela que protección y explotación son dos facetas complementarias de una misma relación de uso, de una relación con el mundo en la que las plantas, los animales y los entornos vivos adquieren el estatus de objetos de los que los seres humanos pueden disponer a su antojo, aunque sea protegiéndolos (Descola; Pignocchi, 2022, p. 6). Así, conservar/explotar son una misma relación de poder, jerárquica con la naturaleza. Es en ese eje que quisimos comprender desde nuestros cuerpos qué significaban estas relaciones de poder, y cómo estas relaciones dicotómicas definían una estrategia similar de coexistencia.

De esta manera, nos enfrentamos a una nueva pregunta, un cuestionamiento sobre los procesos en que se gestan las plantaciones. La pregunta es: ¿Qué se pierde cuando se planta un monocultivo? Pero también, ¿cómo un árbol puede convertirse en un bosque? Comenzó así a rondar en nuestras cabezas, y quisimos tener una experiencia dialógica, tratar de experimentar un bosque con las mismas estrategias críticas que habíamos aplicado a las plantaciones y su representación.

Tuvimos la oportunidad de realizar una residencia en la reserva ecológica llamada Bosque Pehuén⁴ donde pudimos visitar el bosque en distintas ocasiones y, al explorar, nos dimos cuenta de que cada vez que ingresábamos al bosque, este había cambiado. No tanto debido a la lluvia de un día, al viento del siguiente, o a la evaporación de las mañanas, sino más bien porque nuestra percepción del bosque se enriquecía con nuevas capas (Agencia de Borde *apud* Calfuqueo et al., 2024). El bosque al que nos sometimos había sido campo productivo de extracción de madera en un pasado cercano, y tenía registrado en diversas huellas su historia y los distintos relatos de su existencia. Aparecieron así los restos de ese pasado a través de la imagen de los tocones⁵. Estos restos de la historia del bosque se percibían en una interconexión con los otros seres que cohabitaban. Para comprender esto, nos servimos del diálogo con Tomás Ibarra, quien nos permitió tener una otra perspectiva del bosque, en la cual los árboles viejos

⁴ Reserva ecológica privada perteneciente a la Fundación Mar Adentro, ubicada en la zona cordillerana del centro sur de Chile. Se caracteriza por estar a los pies del Volcán Quetrupillán, en un valle en el que corren aguas y por su ubicación se encuentra bastante aislada de las localidades cercanas. Es parte de la provincia de Curarrehue, Wallmapu. Territorio ancestral perteneciente al pueblo mapuche y que corresponde a la región de la Araucanía según la delimitación geopolítica del Gobierno de Chile.

⁵ Base de árboles con sus raíces, que quedan cuando estos son cortados.

y cortados cumplían una función de receptáculos de vida (semillas, nuevos árboles, nidos de pájaros) (Honorato et al., 2016; Ibarra et al., 2022), lo cual ponía en cuestión la categorización de lo vivo y lo muerto. Los antiguos tocones de árboles cortados, quemados o caídos hacen 20, 50 o 100 años atrás fueron capturando nuestra atención hasta convertirse en un sujeto central en nuestra percepción de estos entornos.

Se nos hizo evidente la limitación que definía la producción puramente visual sobre el territorio y la incapacidad de la imagen para traducir las interconexiones de relaciones que se establecen en el bosque. En este sentido, las reflexiones de Andrea Acosta sobre la interrelación entre la visualización y la racionalidad, donde esta última se vincula estrechamente con la veracidad (Galparsoro *apud* Acosta, 2022, p. 11), nos permitieron pensar en no limitarnos a la producción visual y establecer estrategias *extravisuales* de producción. Parecía que esta relación cuerpo/territorio/experiencia se debía tomar en cuenta, sobre todo si consideramos que, para la investigación epistémica feminista, es crucial disolver las dicotomías entre sujeto/objeto, cuerpo/razón, teoría/práctica reconociendo la continuidad entre la cognición, la experiencia corporal y los contextos vitales (Acosta, 2022, p. 12). La concepción de un conocimiento desencarnado y abstracto normaliza el proceso de conocer, ocultando las diferencias y desigualdades en el acceso al conocimiento (Acosta, 2022, p. 12-13). Pareciera que en el caso de representar el bosque la imagen no bastaba, debíamos tener en cuenta su aspecto *extravisual* y a nosotros, como sujetos enunciantes que establecemos esta serie de comprensiones. Nuestros cuerpos como agentes activos en la cognición nos permitieron posibilidades para pensarnos a partir de enfoques epistémicos inclusivos que valoran las experiencias de diversos agentes (Acosta, 2022, p. 13) humanos y no-humanos, y sobre todo a nosotros como parte de ese ecosistema. De alguna manera, la noción de cuerpo como un espacio de relacionalidad radical, que trasciende la piel, nos permitió desafiar la idea del sujeto soberano (Acosta, 2022, p. 22; Haraway, 1995), estableciendo formas de pensar la imagen fotográfica como un aparato expandido que contempla nuestros cuerpos en ese diagrama creativo.

De esta manera, establecimos una serie de estrategias para recorrer el bosque, retratando de distintas maneras nuestros encuentros con esos tocones. Recopilamos varios datos, como la posición geográfica, la imagen del tocón, la hora en que se tomó y nuestros recorridos. Pudimos observarlos con detención, haciéndonos parte de sus procesos de interrelación con el entorno, desde árboles que crecían desde sus raíces (regeneración vegetativa), a nidos de pájaros y escondites de bichos. Así, pudimos observarlos y observarnos formando parte integral de la vida del bosque.

Nos fijamos “detenidamente cómo una vez que los árboles muertos despojan su corteza y exponen sus tejidos interiores, endurecidos y marcados por el tiempo, se revela una presencia física imponente” (Agencia de Borda *apud* Calfuqueo et al., 2024). Cada tocón tenía una presencia color gris, texturizada por surcos definidos por su especie y la erosión a la que estaba expuesto. De esta manera, cada tocón se diferenciaba del

siguiente por sus surcos, nudos y perforaciones, ofreciendo una experiencia táctil única al pasar nuestras manos sobre su madera suave y pulida por el tiempo. Este contacto nos conectaba con una presencia que trascendía el tiempo humano.

Imagen 7 - Proceso de producción de la obra
“Diagrama de Contacto” (2022). Bosque Pehuén



Fonte: Agencia de Borde.

Decidimos documentar estos encuentros entre humanos y árboles mediante grandes láminas de arcilla, presionadas contra el tronco para capturar la textura y el ritmo de sus surcos en una cara, mientras que en la otra quedaban las huellas de nuestras manos empujando la pasta entre las rendijas de la corteza. Esto se puede observar en la imagen 7, donde las manos de Paula aprietan la arcilla contra el tronco de un tocón de árbol viejo, que ya se encuentra gris y ha perdido su corteza externa. Sus dedos y las texturas del tronco van quedando registradas por la arcilla, que se comporta como una interfaz entre el cuerpo de Paula y el árbol. Luego, al retirar la lámina, la arcilla dejaba una huella ovalada sobre el tocón, marcando su presencia de manera duradera. Estas manchas persistieron durante todo nuestro recorrido por el bosque, quizás como un testimonio tangible de nuestra acción. A su vez, nuestras manos guardaban la memoria de la textura de los tocones, manifestando una forma física de *intra-acción* (Barad, 2007, p. 33) que registraba el contacto y sus efectos en ambos cuerpos.

Así, surgió la obra “Diagrama de contacto” (2022) como un intento por describir una relación otra y una posibilidad para subvertir las estrategias oculocéntricas de representación, poniendo en el centro nuestros cuerpos relacionales. Con ella,

pretendimos crear una representación sensorial que reflejara parte de nuestra experiencia en el bosque.

En la obra, se emplearon cuatro estrategias productivas como un intento simbólico/material para subvertir nuestras propias limitaciones sobre la comprensión del lugar que habitamos. La primera de estas estrategias se denominó apertura; su propósito era cuestionar nuestro sistema de creencias y abrirnos a otros modos territorializados de habitar el mundo (Despret, 2022). En cuanto a la segunda estrategia, recurrimos al concepto de *intra-acción* de Barad, para pensar nuestra relación con los sujetos encontrados en el bosque. La tercera la llamamos experiencia encarnada y su objetivo era considerar nuestra experiencia en el bosque y cómo nos afectaba. Por último, sentimos la necesidad de apartarnos de la mirada convencional y buscar lo *extravisual* para relacionarnos con el territorio.

Quizás nuestra primera estrategia de apertura surgió bastante antes de emprender rumbo; gestamos una red de relaciones con humanos y no humanos que nos permitiera entender el bosque. Nuestra segunda estrategia emergió al tiempo de ser en y desde este territorio, activando otras formas de absorber el contacto directo con el bosque. Se crearon afectos y vínculos que producen un cambio de visión con un cambio en el ser. En este sentido, la noción de *intra-acción* fue fundamental para nuestra concepción del espacio, de nosotros y de los otros habitantes (humanos y no humanos), como un elemento clave para crear nuevas herramientas de percepción/acción en y con la naturaleza en un marco realista agencial.

Según Karen Barad (2007), el neologismo *intra-acción* significa la constitución mutua de agencias enredadas. A diferencia de la interacción habitual, que presupone la existencia de agencias individuales separadas que preceden a su interacción, la noción de *intra-acción* reconoce que las agencias distintas no preceden a su *intra-acción*, sino que surgen a través de ella (Barad, 2007, p. 33). Este cambio ontológico, explica Barad, también implica una reconceptualización de otros conceptos filosóficos fundamentales como espacio, tiempo, materia, dinámica, agencia, estructura, subjetividad, objetividad, conocimiento, intencionalidad, discursividad, performatividad, enredo y compromiso ético. De esta manera, aquellas *intra-acciones*, afectaron nuestras prácticas, comenzando a reflejar influencias y plantear preguntas que no existían antes de iniciar este proceso.

La tercera estrategia se analizará es nuestra experiencia encarnada. Nuestra experiencia en, con y desde el bosque configuró la obra “Diagrama de Contacto” como una red de afectaciones con, en y desde nuestros cuerpos y saberes territorializados. De alguna manera, las acciones en el bosque, y sus obras resultantes (cerámica, trazados GPS y fotografías de tocones), se constituyen como sujetos/objetos relacionales que se vuelven agentes de acción en la medida que intervienen los distintos espacios museales.

Imagen 8 - Registro instalación obra “Diagrama de Contacto” (2022)
en museo de la Solidaridad Salvador Allende.
Marzo-septiembre 2023. Santiago, Chile



Fonte: Agencia de Borde.

Como se ve en la imagen 8, las acciones en el bosque se transformaron más tarde en una instalación artística que intervino distintos espacios culturales. Las piezas recolectadas en el bosque pudieron recrear una suerte de inventario de texturas y registros de encuentros. Cada cerámica, numerada y perteneciente a un punto específico del territorio se entrelazo a otras a partir de estructuras metálicas que sostenían de suelo a cielo y que a partir de pequeñas pestañas metálicas que como hojas fueron soportando frágilmente sus estructuras de cerámica. Al mismo tiempo, en la parte superior de la sala un sonido en cuatro canales de cerámicas quebradas acompañaba la experiencia, generando una sensación envolvente sobre aquello que se ve y se siente en la sala. La obra resultante instalada en Temuco, Valparaíso y luego en Santiago, pretendió ser un portal a nuestros encuentros mediados en el bosque. Así, la experiencia corporal de estar en el bosque y sus obras resultantes (cerámica, trazados GPS y fotografías de tocones), se constituyeron como sujetos/objetos relacionales que se volvieron agentes de acción en la medida que intervienen los distintos espacios

museales.

6. PREGUNTAS FINALES Y PALABRAS AL CIERRE

Actualmente, *sentipensar* en los territorios es una experiencia escasa; parece que las maneras de habitar nunca son cuestionadas y damos por sentadas nuestras experiencias en ellos. Por esta razón, pareció pertinente reflexionar sobre las distintas iteraciones que toman forma, cuerpo y reflexión a partir de la investigación artística realizada por el colectivo Agencia de Borde. Pensar en una fotografía expandida, *extravisual* y que trascienda la materialidad que supone el aparato fotográfico es relevante, sobre todo si tenemos en cuenta cómo nuestras experiencias vitales se ven intervenidas intensivamente por imágenes a través de los flujos de bits que atraviesan como torrentes hasta nuestras ubicuas pantallas.

El eucalipto nos sirvió como figuración para pensar el árbol en una dialéctica entre extracción y conservación, entre lo natural y lo cultural, y entre el cuerpo y la razón. Desde nuestros *sentipensares*, rompimos con estas dicotomías que suponían interacciones contrapuestas. Quisimos descentrar la jerarquización de la clasificación y complejizar las relaciones como diagramas de ideas interconectadas, caóticas y difusas, que nos permitieran configurar nuevos materiales en los cuales la naturaleza (y el árbol) pudieran ser considerados como agentes activos en nuestra construcción del cotidiano.

En este sentido, la creación de distintas estrategias de producción nos permitió establecer una serie de niveles de comprensión del árbol y el bosque. Entendimos que la imagen como *acto congelado* no era suficiente para retratar lo que dejará de existir. Por lo tanto, configuramos una estrategia de afectación (Ahall, 2018) que nos permitiera *sentipensar* los árboles, el bosque y su historia, como agentes interconectados y nosotros siendo parte de ese territorio.

Resultó crucial reconocernos como cuerpos políticos, donde el conocimiento feminista nos permite una doble conciencia/experiencia. En primer lugar, nos da pie para identificar “lo político” en nuestra experiencia afectivo-discursiva y, por tanto, en nuestro actuar y en los procesos producidos. En segundo lugar, nos da la oportunidad de sentir de manera diferente, permitiendo que cada uno de nuestros cuerpos (de distintos géneros, edades y experiencias vitales) se encuentre para pensar, actuar y conocer de manera distinta (Ahall, 2018, p. 50). A través del trabajo sistemático de la recolección de imágenes de archivo o de vestigios de bosque, construimos en la *intra-acción*, un saber afectado tanto individual como colectivo.

De esta manera, durante este escrito busqué una revaloración de conceptualizaciones híbridas de las nociones de naturaleza, donde las prácticas artísticas, específicamente la del colectivo Agencia de Borde, se han alejado de criterios representacionales,

otorgando agencia a las relaciones que se establecen entre lo humano y lo no-humano. Al revisar las imágenes almacenadas en el archivo de postales de la Biblioteca Nacional, pude poner en cuestión los regímenes de representación del archivo; cómo se gráfica, entiende y explora la naturaleza como objeto propio de la identidad nacional al servicio del turismo, y cómo el árbol, en su forma de eucalipto, logra contar una historia otra, una imagen que se cuela en el margen de la figuración dominante.

De distinta manera, ha sido relevante cómo a través de prácticas de investigación artísticas se puede establecer un reordenamiento de relaciones materiales (fotografías impresas, pantallas, cámaras, impresoras, datos de GPS, cerámicas, tintas, etc.) e inmateriales (narrativas, sonidos, recorridos etc.) de un corpus crítico que devela aquellas imágenes hegemónicas y las formas que estas se establecen sobre la naturaleza.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos argumentar que la construcción de una imagen que reproduzca la naturaleza en Chile está cargada de ideologías que sustentan una visión de mundo divide operacionalmente lo humano de lo natural. Por esta razón, el ejercicio realizado de análisis y cuestionamiento de las imágenes inscritas en el contexto contemporáneo se hace urgente; es necesario pensar otras maneras de representar, al mismo tiempo que reescribir, analizar y repensar las estrategias de producción y análisis de la fotografía de la naturaleza.

Es así como, centrándonos no solo en un análisis semiótico de “lo representado” sino comprendiendo el aparato tecnológico fotográfico como una serie de negociaciones de distintas agencias, se pudo trascender la materialidad fotográfica y cuestionar el aparato de producción de imagen. Esto permitió pensar la producción de cerámicas como interfaces de relacionamiento visual que contienen en ellas vinculaciones con lo fotográfico. Con esto me refiero a que la cerámica, en la formulación planteado por el colectivo, paso a ser una superficie capaz de grabar (no por luz, sino por presión) ese momento y conexión entre mano/cuerpo y ese árbol/bosque. La pasta, que dispuesta sobre el tocón imprime el árbol, refiere al árbol y a quien ejerce la presión sobre él, convirtiéndose en un diagrama de contacto, intentando reproducir ese instante fotográfico que es *extravisual* y ese relacionamiento visual-táctil para describir una experiencia en, con y desde el bosque. La pieza de cerámica se transforma en un nodo de vinculaciones, entre la reproducción de lo real, sus subjetividades y su capacidad para establecer relaciones entre materiales, disposiciones y vinculaciones afectivas con el bosque y la naturaleza. A su vez, los datos e imágenes recolectados que acompañaban los recorridos y las cerámicas pudieron configurarse como diagramas para la construcción de una imagen fotográfica otra; una imagen relacional que se compuso de diferentes capas y que permitió cuestionar su propia limitación visual.

REFERENCIAS

- ACOSTA, Andrea. Diálogos feministas encarnados-situados resignificando nuestros espacios de producción de conocimiento y nuestras prácticas de subjetivación. *Revista Disertaciones*, Armenia, CO, p. 7–27, 2022. DOI: <https://doi.org/10.33975/disuq.vol11n2.925>
- AHALL, Linda. Affect as methodology: feminism and the politics of emotion. *International Political Sociology*, Chichester, GB, v. 12, n. 1, p. 36-52, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/ips/olx024>
- BARAD, Karen. Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham: Duke University Press, 2007.
- BIRKSTED, Jan Kenneth. Landscape history and theory: from subject matter to analytic tool. *Landscape*, Berkeley, CA, v. 8, n. 2, p. 4-28, 2004.
- CALFUQUEO, Seba; ERRAZURIZ, Maya; IBARRA, Tomás; LARA, María; MELO, Sebastián; MONTERO, María-Rosario, SALAS, Paula. Árboles torcidos. Santiago, Chile: Ed. Fundación Mar Adentro, 2024.
- COOLE, Diana; FROST, Samatha. New materialisms: ontology, agency, and politics. Durham: NC: Duke University Press, 2013. (New materialisms).
- DESCOLA, Philippe; PALSON, Gísli. Nature and society: anthropological perspectives. London: Routledge, 1996.
- DESCOLA, Philippe; PIGNOCCHI, Alessandro. Ethnographies des mondes à venir. Paris: Kindle Edition, 2022.
- DESPRET, Vinciane. Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2022.
- DOUGHTY, Robin. The eucalyptus: a natural and commercial history of the gum tree. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- ESCOBAR, Arturo. Sentipensar con la Tierra: Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur. *Aibr - Revista De Antropología Iberoamericana*, Madrid, v. 11, n. 1, p. 11-32, Jan. 2016.
- FLUSSER, Vilem. Towards a philosophy of photography. London: Reaktion, 2000.

GÓMEZ-BARRIS, Macarena. La zona extractiva: ecologías sociales y perspectivas descoloniales. Ediciones Metales Pesados. 2021. DOI: <http://www.digitaliapublishing.com/a/102579/>

GUERRA, Carlos. Restituciones. La fotografía en deuda con su pasado. Madrid: Fundación Mapfre, 2023.

HARAWAY, Donna. Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature. 1991. DOI: http://www.f.waseda.jp/sidoli/Haraway_Cyborg_Manifesto.pdf

HONORATO, María-Teresa; ALTAMIRANO, Tomás; IBARRA, José Tomás; DE LA MAZA, Mariano; BONACIC, Cristián; MARTIN, Kathy. Composición y preferencias en el material del nido por vertebrados nidificadores de cavidades en el bosque templado andino de Chile. Bosque, Valdivia, v. 37, n. 3, p. 485-492, 2016.

IBARRA, José Tomás; PETITPAS, Robert; BARREAU, Antonia; CAVIEDES, Julián; CORTÉS, Josefina; ORREGO, Gabriel; SALAZAR, Gonzalo; ALTAMIRANO, Tomás. Becoming tree, becoming memory: social-ecological fabrics in Pewen (*Araucaria araucana*) landscapes of the southern Andes. en Wall, J. The cultural value of trees: folk value and biocultural conservation. In: WALL, Jeffrey (ed.). Abingdon: Routledge Taylor & Francis Group. 2022. p. 15-31.

LATOUR, Bruno. We have never been modern. Harlow: Longman. 1993.

MACCORMACK, Carol; STRATHERN, Marilyn (ed.). Nature, culture, and gender. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MACNAGHTEN, Phill; URRY, John. Contested natures. London: SAGE Publications, 1998.

MIGNOLO, Walter La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. Tabula Rasa: Revista De Humanidades, Bogota, n. 8, p. 243-282, 2008.

MIGNOLO, Walter. Decolonial aesthetics/aesthesis has become a connector across the continents Contemporary Art. 2014. DOI: <http://www.contemporaryand.com/magazines/decolonial-aestheticsaesthesis-has-become-a-connector-across-the-continent/>

MIGNOLO, Walter. The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options. Durham: Duke University Press, 2011.

MILLER-KLUBOCK, Thomas. La frontera: forests and ecological conflict in Chile's

frontier territory. Durham: Duke Univ. Press. 2014.

MONTERO, María-Rosario. Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile. Santiago, Chile: Editorial Metales Pesados, 2023.

ROJAS, Sergio Arte contemporáneo: la reflexión crítica de lo tremendo. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTE PERUANO, 2017, Lima, Perú. Conferencia leída [...]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

RUBINSTEIN, Daniel Nothing to see here: photography and the politics of invisibility. 2013. DOI: http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf

SALAS, Paula. Formas de habitar el territorio. Revista Universitaria, Santiago, Chile, n. 175, 2023. DOI: <https://revistauniversitaria.uc.cl/especial/formas-de-habitar-el-territorio/21239/>

THRIFT, Nigel. Non-representational theory: space, politics, affect. London: Routledge, 2008.



Desacelerando o acontecimento visual: a poética absorptiva dos projetos de longa-duração no fotojornalismo

Decelerating the visual event: the absorptive poetics of long-term projects in photojournalism

Renata Benia¹

Greice Schneider²

RESUMO

No cenário de transformações das narrativas visuais do acontecimento, algumas práticas comunicacionais instauram um ritmo desacelerado de leitura. Nesse horizonte, este estudo pretende discutir as consequências que as séries visuais nomeadas pelo World Press Photo, na categoria projetos de longa-duração, podem sugerir à égide da particular formatação referencial e temporal dos acontecimentos. O alvo desta discussão envolve os horizontes poéticos e estéticos desses testemunhos regulados, por vezes, sob paradigma absorptivo, a partir da representação de actantes em estado de espírito e atividades absorptos, sugerindo uma atmosfera enigmática e distanciada de aspectos canonizados das matrizes fotojornalísticas, condicionando um agenciamento de leitura calcado em ritmo de duração mais lento e atento.

Palavras-chave: fotojornalismo; temporalidade; testemunho visual; world press photo.

ABSTRACT

In the panorama of transformations in the visual narratives of the event, some communication practices establish a slowed-down reading pace. In this context, this study aims to discuss the repercussions that these visual series nominated by World Press Photo in the long-term projects category may suggest as a particular referential and temporal formatting of events. The focus of the discussion involves the poetic and aesthetic horizons of these testimonies,

1 Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS)

2 Doutora em Comunicação pela Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven). Professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

which are sometimes guided by an absorptive paradigm, based on the representation of actants in absorbed states of mind and activities. These motifs suggest an enigmatic atmosphere, distant from the canonized aspects of photojournalistic matrices, conditioning a reading agency based on a slower and more attentive rhythm of duration.

Keywords: *photojournalism; temporality; visual testimony; world press photo.*

1. INTRODUÇÃO

[...] preste muita atenção. Você não precisa fazer nada além de olhar, não se preocupe com nada além de olhar. Você tem que se concentrar em entender o que vê. Isso requer energia sustentada e concentrada. Há um estranho estado de espírito envolvido, no qual você se esquece apenas o suficiente para perder a noção da fronteira entre o mundo da imagem e o seu próprio mundo (Elkins, 2001, p. 211, tradução nossa)³.

Este texto propõe discutir o regime atencional encontrado na categoria Long-Term Projects do World Press Photo (WPP). O foco desta reflexão se concentra em um possível regime absoritivo que atualiza a tradição visual anterior à fotografia e que ascende a partir da reiteração de certas matrizes inerentes aos paradigmas absoritivos – pertencente às linhagens anteriores; seja no cenário das séries documentais ou derivados dos exemplares pictóricos.

Alguns autores advogam que esse redimensionamento da gramática visual dos acontecimentos responde a uma ‘crise’ permeada nessa conjuntura assinalada, que alcança certa “reoxigenação” da cadeia produtiva (Silva Jr., 2004) através de trâfegos com espaços artísticos e expedientes narrativos de construções visuais dos eventos que valorizam a serialização e temporalidade mais alargada dos eventos. Tal variação na gramática visual (Capovilla, 2019; Picado, 2012, 2014; Poivert, 2010) reflete a remodelagem poética na lida com as imagens de fisionomia e corpos em sofrimento, presentes em motivos bélicos, catastróficos e violentos. Esse cenário aponta para os tropos visuais mais reconhecíveis que tendem a ser tensionados, a saber: os aspectos mais eloquentes comumente amarrados à instantaneidade do acontecimento e teatralidade cedem espaço para imagens cuja potência se manifesta além da referência imediata e impacto negativo.

Tal ideia de ‘crise’ se localiza em dois campos: o tempo curto de produção, a primazia pela captação da duração curta do tempo do acontecimento característico do próprio fotojornalismo – e, em vista disso, a tendência de facilitar a transmissão

3 [...] pay full attention. You need to do anything but look, care about nothing but looking. [...] You have to concentrate on understanding what you see. That takes sustained and focused energy. There's a strange state of mind involved, in which you forget yourself just enough to lose track of the boundary between the picture's world and your own world (Elkins, 2001, p. 211)

dessas imagens para a redação e, por outro lado, a ubiquidade das câmeras e presença do amador implicando na grande oferta de imagens, gerando o excesso e rapidez na transmissão. Embora pese esse princípio, compreendemos que o alicerce da crise provém de algo mais profundo, que é a crise dos hábitos do olhar. A crise das crenças na imagem digital e nova relação do observador com as imagens (Crary, 2012; Mitchell, 2005; Santiago, 2019) assinala o mero registro do acontecimento como menos importante em relação aos outros aspectos iminentes e afeta, por conseguinte, a relação do observador com o fotojornalismo. Em termos de reflexos da crise que o fotojornalismo atravessa, outros jeitos de relatar visualmente o acontecimento e seus eventos emergem e determinam impactos nas práticas fotográficas, ainda que de forma tímida em alguns espaços dentro do fotojornalismo institucional e concursos (Poivert, 2010; Ritchin, 2013; Schneider, 2018) e nas galerias de arte.

A objetividade perpassa por uma ‘estetização’ da representação, como assevera Poivert (2010) ao falar sobre um olhar testemunhal que encontra novos funcionamentos. Distanciado do factual que é preponderante no contexto midiático, alguns esforços parecem se voltar para outros desdobramentos temporais (o vestígio, o pós-evento, a incerteza, a lacuna, o vazio etc.) que transcendem o imediatismo e a dramatização assumidos pela mídia. As imagens fotográficas da cobertura de acontecimentos catastróficos, violentos e sofridos têm trafegado em fins emocionais, buscando inscrever, no observador, impactos visuais dramáticos, muitas vezes, apelando ao choque. E mais, que este efeito de choque pode gerar consequências nos hábitos de leitura e relacionamento do sujeito com a notícia.

A saturação dessas imagens, muitas vezes, de choque e a velocidade com que elas chegam até o leitor geram consequências na relação com o fotojornalismo, promovendo uma crise na qual a atenção dirigida para essas imagens se torna menos expressiva; passam despercebidas ou não concentram um olhar mais atento. Alguns fotógrafos têm oferecido outros olhares aos acontecimentos, de modo a ‘navegarem’ “na contracorrente da escola bressoniano ao se colocarem fora do núcleo da ação, priorizando a tomada da imagem após a passagem do momento decisivo” (Capovilla, 2019, p. 154) e oferecendo aquilo que Ritchin (2013) considera como novas narrativas para além da posição de o fotógrafo estar no local exato e no instante imediato. Há a perspectiva da produção da imagem e do desaceleramento do ato fotográfico; aquilo que Souza e Silva (2019) entende como um fotojornalismo de mais fôlego; um “fotojornalismo que respira”.

Um oportuno exemplo para reconhecer essa transformação das matrizes visuais da representação do acontecimento fotojornalístico é olhar para as imagens da categoria Projetos de Longa-Duração no WPP. Conhecida pela premiação anual do fotojornalismo, tal instituição condiciona iminentes debates sobre modos de produção e de leitura em grau de desaceleração e atenção para além do imediatismo e teor

puramente referencial e ethos teatralizado ou dramático. Vigente há quase 70 anos, o prêmio apresenta sua 67ª edição, com mais de 61 mil inscrições, 3.851 fotografos de 130 países (WPP, 2024), sendo admitida como um ambiente de legitimação, fomento e reverberação de práticas visuais do fotojornalismo e da fotografia documental no entrelaçamento com os circuitos artísticos ao laurear os trabalhos considerados mais sobressalentes e exibi-los em exposições em diversos países.

Um número considerável dessas imagens, tais como as feitas por Wang Naigong em 2024, realizam uma espécie de contramovimento aos modelos consagrados e esperados - no campo de leitura do observador e produção -, que buscam, na objetividade e imediatismo, o aspecto central das representações. A categoria ainda apresenta modos particulares e elementares de lidar com o aspecto temporal e uma possível transcendência e outros modos de representar temas de ações e paixões do ser humano distanciadas dos elementos canonizados.

Diante desse cenário, a reflexão deste artigo parte do acontecimento visual no fotojornalismo a partir da dimensão temporal abarcada (e consequências espectatoriais). A discussão transita em duas perspectivas, a saber: na primeira seção, sobre o instante fotográfico, e na seção que segue, a partir dessa perspectiva temporal, seguida do aspecto lacunar - as representações absortivas que tendem a sugerir ritmo de leitura afastado do choque e do imediato. É nesse contexto que este estudo se localiza, de modo que pretendemos introduzir um debate concentrado no contexto dos hábitos de leitura e seus tempos mais lentos e atentos ou, até mesmo, poderíamos dizer, em certo engajamento acionado por uma experiência de leitura mais contemplativa sugerida pela representação visual.

Tais pontos de articulações são concernentes à questão das rotinas produtivas desmembradas da 'obsessão do tempo presente' (Antunes, 2007, 2008), com realce artístico que Poivert (2010) aponta como "estetização" do fotojornalismo. Eles revelam, portanto, registros calcados na agilidade e excesso de tarefas que acabam repercutindo em consequências nos modos de tratamento da representação visual do acontecimento jornalístico. A emergência desses temas revela repercussões que ajudam a entender os alicerces dos acontecimentos, quer seja sob ponto de vista plástico ou a partir das perspectivas evocadas em espaços consagrados - cuja atuação reitera e fomenta aspectos reconhecíveis, sobretudo em instituições como o WPP que "se tornam os modelos que os fotojornalistas de elite se esforçam para imitar" (Griffin, 2010, p. 19), embora nem sempre esses motivos estivessem filiados às matrizes preponderantes dos ideais absortivos.

2. REDIMENSIONAMENTO REFERENCIAL E TEMPORAL NO WORLD PRESS PHOTO (LENTIDÃO, IMOBILIDADE E ENIGMA NAS IMAGENS DE PROJETOS DE LONGA-DURAÇÃO)

Quando olhamos para as práticas no cenário atual, em relação ao *World Press Photo* (WPP), nota-se a predominância da representação de uma ruptura temporal e referencial, a partir de um instante que nasce da espetação, conforme nos lembra Lisovsky (2008). Distanciado do factual, do instante decisivo *bressoniano* preponderante no contexto midiático, alguns esforços parecem se voltar para outros desdobramentos temporais (o vestígio de um evento, o momento pós-evento, a incerteza, a lacuna, o vazio etc.) que transcende o imediatismo. A categoria *Projetos de Longa-Duração* dentro do WPP é um destes espaços. Suas imagens lidam de outro modo com a dimensão temporal e referencial, em uma cultura na qual se tem um excesso imagético e menos fôlego de produção.

A própria categoria *Long-Term Projects* constitui-se como um dos terrenos fecundos sobre a qual outras estratégias de construção visual que transcendem o presente imediato do acontecimento florescem. A categoria não é tão antiga quanto às demais presentes no concurso; surgiu em 2015, substituindo a categoria *observed portraits*, mas o princípio de abordagem seguiu numa linha similar - com abordagens distanciadas dos conflitos e situações dramáticas. As imagens concentradas nesta categoria se ocupam da cobertura de eventos que beiram o cotidiano das pessoas envolto a algum acontecimento, seja ele caótico ou sublime.

Um aspecto particular dos projetos de longa-duração que os distingue das demais categorias é que as imagens fazem parte de projetos desenvolvidos ao longo de um período longo (é comum nos depararmos com fotografias feitas num espaço de cinco ou até quinze anos, com idas e vindas do fotógrafo). Alguns casos são exemplares, tais como o da fotógrafa Wang Naigong, premiada pelo WPP em 2024, na categoria *Long-Term Projects*. Naigong é uma fotógrafa chinesa, membro da *China Photographers Association* e diretora da *Liaoning Photographers Association*. Em termos de reconhecimento, a sua produção tem sido laureada em publicações chinesas e internacionais, ao passo em que o seu trabalho tem sido consagrado em exposições e premiações nacionais e internacionais. Para além da sua atividade na fotografia, ela é professora visitante na *Bohai University*.

Figura 2 - 2024 Photo Contest, Long-Term Projects, Wang Naigong, “I am Still With You”



Fonte: WPP - World Press Photo (2024)

Este projeto é um registro visual privado que explora o conceito de fotos de família. Em estreita colaboração com a família, a fotógrafa conta a história de Jiuer, uma jovem mãe de três filhos no norte da China que ganha mais compreensão e apreciação pela vida em seus últimos anos após ser diagnosticada com câncer. Antes de sua cirurgia, Jiuer convidou a fotógrafa para tirar algumas fotos de família e, mais tarde, quando sua condição piorou, pediu que ela registrasse o tempo que passou com seus filhos. [...] O projeto não visa abordar questões complicadas da doença, ou sua relação com a sociedade, mas sim documentar a jornada emocional e espiritual de uma jovem mulher enquanto ela enfrenta a morte. “Em nossas vidas diárias, é tabu para nós falar sobre a morte”, diz a fotógrafa. “Temos medo da morte e não estamos dispostos a explorá-la. Mas o fato de não falarmos sobre isso não significa que não vai acontecer, nem que não tenhamos isso em mente; a morte é inevitável. Jiuer faleceu em 2022, mas sua presença continua viva nas memórias de sua família (WPP, 2024).

A série visual de Wang Naigong é orientada pela perspectiva privada dos actantes, a partir do acesso aos seus mundos internos, aos momentos corporificados nos seus cotidianos. Explorando o conceito de fotos de família, as logísticas envolvidas na

processualidade absortiva de Naigong evidenciam a valorização dos aspectos serenos e a especiação a partir da cautela com a qual ela conduz sua produção na relação com a direção dos retratados. Seus retratos de família produzidos em temporalidade alargada edificam ideais absortivos a partir da ênfase nos objetos identitários do actantes; pontos de vistas distanciados; atenuação das expressões fisionômicas exacerbadas ou dramáticas; e do retrato frontal que, embora contrarie os imperativos canônicos da absorção como, expressividade fisionômica, acaba assumindo a conotação absortiva (Fried, 1988) em razão do contrato entre fotógrafo e actantes ao gestar os instantes sob uma lógica temporal prolongada, demorada, com fins de absorção dos estados psicológicos dos sujeitos na relação com o tempo e intimidade com o fotógrafo.

Outra correspondência que pode ser extraída em termos de um paradigma absortivo é a relação serena e acrítica com a qual a fotógrafa aciona em sua processualidade. Ao dizer que “o projeto não visa abordar questões complicadas da doença, ou sua relação com a sociedade, mas sim documentar a jornada emocional e espiritual de uma jovem mulher enquanto ela enfrenta a morte” (WPP, 2024), a fotógrafa torna proeminente um componente da absorção relacionado aos horizontes plásticos dos motivos, mas que ecoa também no estatuto do espectador – quando sua série ultrapassa os aspectos mais proeminentes da objetividade, ao passo em que o seu propósito não é o recrutamento de um espectador filiado a um projeto exclusivamente crítico; sua conduta é distanciada do tempo e dos índices mais impressionáveis ou comovente. A caracterização dessa expressividade e espectadorialidade seria a de um sujeito que renuncia às paixões ao negar-se diante dos objetos que aludem aos mundos externos. Atende-se, sob esse realce, ao princípio absortivo, em vista de condicionantes como atenuação das emoções dos sujeitos representados, através da desdramatização dessa instância expressiva do *pathos* (Ostas, 2010).

Essas imagens fazem uma espécie de contramovimento aos modelos consagrados e esperados - no campo de leitura do observador e produção - que buscam, na objetividade e imediatismo, o aspecto central das representações. Tal seleção se deve ao fato de que é nesta categoria que há maior recorrência desses tipos de representações absortivas e de aspectos comuns a esta tradição. A categoria ainda apresenta modos particulares e elementares de lidar com o aspecto temporal e uma possível transcendência e outros modos de representar temas de ações e paixões do ser humano distanciada dos elementos canonizados.

Essa lógica do regime absortivo é um fenômeno que emerge com sobressalência no panorama de ascensão da abordagem artística dos testemunhos, em espaços como o WPP, nos anos 80, em correspondência com as transladações do próprio terreno das práticas artísticas (Jeff Wall [...], 2012) e transformações em evolução e adaptação às novas tendências e contextos culturais. O impacto dessa abordagem absortiva no WPP varia por período, mas exhibe potencial incidência a partir dos anos 80, e é nesse

período que se ressalta uma transição na forma como as imagens são produzidas e percebidas, em direção à estetização dos testemunhos (Rouillè, 2011) – em um período no qual a ‘estética do ordinário’ é protagonista desta época, na medida em que “foi somente por volta dos anos 1980 [...] que a fotografia foi adotada pelos artistas como verdadeiro material artístico” (Rouillè, 2009; p. 21).

O regime absortivo, observado no contexto da premiação, reside nesse âmbito relacional, sendo realçado, anos depois, em categorias como projetos de longa-duração, substituta das categorias antecedentes como *arts and entertainment* (1986-2007) e *observed portraits* (2013-2014). Não obstante, quando o WPP lança a categoria para abarcar projetos de longo prazo (cujo regime absortivo é notado de modo mais saliente enquanto um traço - temporalmente e referencialmente), ela não funda um ‘regime absortivo’ do campo, uma vez que este já estava sendo irradiado nos modelos de produção do fotojornalismo, na manifestação estética dos testemunhos, tais como aqueles de formato serializados em âmbitos documentais. Anos depois, essa manifestação estética do documento passa a ser amplamente identificada em projetos de longa-duração, consolidando-se como característica marcante.

Não obstante, o princípio que rege essas imagens é relativo à temporalidade alargada dos eventos e a uma marca do cotidiano de sujeitos que são os personagens de um acontecimento. Implica dizer ainda que a categoria *Long-Term Projects* pela sua natureza aporta uma tendência de contrato de leitura que pode ser absortivo, nos igualando ao estado de espírito dos actantes representados nas cenas, a partir da experiência estética inscrita em um caráter imaginativo ou por um desaceleramento do olhar. O pressuposto de uma possível encarnação do regime absortivo manifesta a noção de que o enveredamento das gramáticas visuais guiado por traços inerentes à expressividade e discursividade absortiva parece ser uma resposta do WPP aos redimensionamentos dos modelos iconográficos e processuais que vinham sendo refletidos no campo a partir da correlação com o campo da arte.

Quando Lissovsky (2008) nos mostra o percurso da fotografia na relação das experimentações de temporalidades desde o surgimento do instantâneo, ele assevera que essa duração calcada numa crença objetiva não passa de uma abstração. Implica pensar o que Aumont (1993) pontua ao dizer que apreendemos o tempo a partir da duração, ainda que seja curta. A partir do momento em que encurtamos essa duração à nossa dimensão do sensível, essa duração curta será constituída como um instante. Esse alargamento temporal implica em outros jeitos de tratar e construir narrativas visuais dos acontecimentos que acompanham as transformações da fotografia amarrada ao índice para a fotografia-expressão, observada por Rouillè (2009) e Dubois (2017) no que tange à elasticidade dos signos visuais. A posição do fotógrafo diante da ação que se desenrola ou do evento que se desenvolve numa lógica propícia ao estilo mais testemunhal na cobertura. Dentro dessa perspectiva, acabam por produzir imagens

enigmáticas, de pessoas de costas, em atividades isoladas, sozinhas e, aparentemente, admitindo a presença mais comedida e discreta de um espectador, revelando outras facetas do acontecimento que não apenas o momento extraordinário e irreversível.

O fato se explica, primeiro, pela própria logística temporal da produção no que diz respeito ao recato no relacionamento do fotógrafo com o retratado; é provável que alguém que esteja sendo acompanhado por anos se habitue à presença de outro e, por resultado, surja um efeito de naturalidade e espontaneidade ao se comportar e oferecer sua imagem. De outro lado, é possível haver uma tendência que tensiona matrizes visuais ao consagrar os aspectos enigmático e lacunar, ou para o que Fried (1988) assinala como primado da absorção ao problematizar a questão da teatralidade e naturalidade das representações. Mas essas representações encontradas em alguns esforços de transformação dos cânones também tendem a trazer um suposto grau de lacuna ainda maior; ao ocultar, por vezes, o motivo para onde os actantes miram, lança-se mão de um despertar de curiosidade e um extracampo. A lentidão, a imobilidade e tranquilidade das cenas representadas sinalizam um possível regime absortivo, ao mesmo tempo em que sugere uma irrepresentabilidade do evento, sendo deslocado de um acontecimento principal, com lacunas que pedem preenchimentos.

O ritmo inscrito no ato de leitura pode ser mobilizado tanto no sentido interno - plástico da imagem - quanto no externo a ela - o espaço do observador e sua dimensão psicológica e sensível em relação à imagem posta em contato⁴. Ao analisar a problemática da duração do ato de observação de imagens, Elkins (2010) nos lembra que, no final da idade média (século XIV), surgiu um tipo de imagem que tinha como finalidade provocar alto grau de emoção; mais precisamente, compadecimento. Essas pinturas, em vez de nos oferecer uma imagem de Cristo por inteiro, nos mostravam partes de seu corpo. Com isso, nós observadores teríamos um contato que aludia ser numa altura próxima à nossa, caso estivéssemos presencialmente com o ser retratado na pintura. Essa parcialidade, em não mostrar tudo, em nos mostrar à nossa aproximação do olhar tal como pudesse ser mirado presencialmente, sugere o que o autor (2010) denomina como “imediatismo de uma conversa tranquila”, isto é, uma aproximação íntima (referente à sensação e emoção).

⁴ É conveniente destacar que a percepção visual mantém relações distintas em culturas ocidentais e orientais. Um exemplo oportuno é sobre o modo como se experimenta a luz. Nos apontamentos de Belting (2015), em uma tradição imagética [ocidente], o observador tem um papel ativo do olhar dirigido ao exterior, permitindo uma complementação que ascende a partir do aspecto lacunar (já encontrado nas pinturas do norte da Europa, no século XVII), suscitando da parte do espectador um exercício ativo de contemplação. No outro [oriental], ele vivencia a luz e adota um olhar absorvente para formas e espaço no qual ele se insere, para o interior desse espaço, em um ato perceptivo calcado no recolhimento e não na complementação ou supressão).

3. DESACELERAMENTO E ATO IMAGINATIVO NA LEITURA DO TESTEMUNHO VISUAL ABSORTIVO: ALGUMAS IMPLICAÇÕES ESPECTATORIAIS

O exercício de leitura, no qual o preenchimento de lacunas é fator predominante, se sobressai nas imagens absortivas, gerando consequências para além de um possível desaceleramento de visualização das imagens, mas, sobretudo, de uma probabilidade de um ato imaginativo; a abertura sensível às imagens do fotojornalismo. As imagens absortivas presentes da categoria *Projetos de Longa-Duração*⁵ ilustram essa assertiva ao nos solicitar um ato de espera do olhar para descobrirmos aquilo que não reconhecemos na primeira lida com a imagem e para que novas imagens sejam brotadas (Marcondes Filho, 2019). Ao se afastarem do papel puramente objetivo e referencial da representação, essas imagens podem abarcar laços com o campo artístico, ao mesmo tempo em que ainda se apoiam na prestação de contas com o real fato noticioso. “[...] Para Nietzsche, a atenção também trazia a possibilidade de uma absorção, de um esquecimento que podia servir como pré condicionante para uma ação afirmativa da vida, ou até uma ação pela qual se poderia atingir instantes de eternidade dentro do fluxo do tempo humano” (Crary, 2013, p. 76).

A partir de tais imagens da vida cotidiana, pode-se voltar a elas sob um olhar mais crítico ou contemplativo. Ao sugerir que não percebe a presença de um fotógrafo, quando o actante se acostuma com a presença desse, ele atinge um grau de atenção que emerge a partir de sua absorção em si mesmo. Essa aparente ‘falta de influência’ do fotógrafo e ‘disfarce’ da encenação abrem espaço para um ato solitário do sujeito. Em considerável parte das imagens, não há um regime teatral, mas, sim, aquilo que os estudos teatrais e da teatralidade - enquanto matrizes expressivas e representacionais -, como em Michael Fried (1988) a partir da influência de Diderot, denominam como uma “antiteatralidade”, causada pela abolição da presença do artista como componente influente na processualidade da cena e pelo efeito de inconsciência do actante sobre a presença do observador.

A historicidade da representação absortiva destacados por Fried (1988)⁶,

⁵ Para fins de aprofundamento de leitura e visualização de alguns destes casos, há um texto no qual elabora-se uma discussão em torno das imagens de Jokela, nesta mesma categoria, em 2015. Ver em: BENIA, Renata; SCHNEIDER, Greice. Absorto na Cena: o testemunho fotojornalístico para além do instante decisivo. In: XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belém, Pará, pp. 1-14, 2019.

⁶ Esse tipo de representação efervesce com as pinturas setecentistas, no período de transição do

demonstram as correspondências refletidas no problema sobre o qual este artigo focaliza, na medida em que as fotografias orientadas sob uma matriz absortiva – em questão do fotojornalismo – ascendem justamente a partir de uma representação afastada do princípio do flagra da ação, do ápice do momento extraordinário, da dramatização da cena, dentre outros aspectos oriundos na maneira como os registros visuais costumam ser produzidos.

A absorção prevê duas dimensões: a absorção como temática representada e o estado de espírito ou atividade absorta de leitura. A absorção pode favorecer leituras contemplativas (embora nem sempre afastadas do drama), pode pré condicionar o teor dramático e, principalmente, vai nos favorecer ritmos de leituras mais atentos através da intrigante falta de referência imediata causada pelo aspecto lacunar e enigmático (embora este mesmo caráter lacunar e enigmático pode acelerar a leitura, a depender da natureza das lacunas, do grau de aproximação sensível e de percepção que o observador tem com a imagem). Admitimos dois pontos basilares de observação dessa experiência lenta de leitura: a composição (expressão, gestos, ambiente, objetos e aspectos internos – luz, contraste, ângulo etc. – da mensagem plástica são representados) e a captação do instante (para além do tempo imediato e duração curta do acontecimento). Tais resultados são derivados de um tempo alargado de produção do fotógrafo (idas e vindas ao local) e de estratégias de aproximação na produção dos retratos com os sujeitos representados. As imagens absortivas presentes da categoria *Long-Term Projects* ilustram essa assertiva, ao nos solicitar um ato de espera do olhar para descobrirmos aquilo que não reconhecemos na primeira lida com a imagem.

A compreensão das respostas atencionais, em termos da dimensão espectral e poéticas deste, prevê, para além da aspectualidade, daquilo que estaria posto em superfície da materialidade visual (os elementos plásticos, a saber; composição, gestos e fisionomia), o elemento linguístico (legenda e descrições), como operadores de programação de efeito de sentido. Sob essa base, importa também considerarmos os elementos paratextuais no que diz respeito à relação do legível e visível (legenda e tema representado imagetivamente), posto que “as respostas dos espectadores podem ser influenciadas e manipuladas por meios textuais, das inscrições em medalhas às legendas em fotografias” (Burke, 2017, p. 274).

Implica dizer que é esperado que essa relação mútua entre palavra e imagem se molde como um poderoso elemento que governará o horizonte de expectativas do observador diante da visualização do acontecimento, programando diferentes efeitos (enigmático, sereno, sombrio etc.). Nos argumentos de Barthes (1990), encontramos a possibilidade de entender essa relação entre imagem e texto a partir da noção de

Barroco ao Rococó – década de 1750 e início da década de 1760 –, com Greuze e Chardin, por exemplo.

ancoragem e revezamento, por exemplo. Sob uma base similar, a dimensão pragmática e os contextos de leitura e de produção influenciam os modos como reagimos, observamos e interpretamos esses materiais. A própria composição serializada inerentes à natureza de visibilidade desses projetos gera aquilo que Käser designa como sendo um componente perceptivo influenciador das expectativas dos espectadores sobre o conteúdo (Käser, 2017, p. 119).

Para além da instância da significação, a serialidade afeta outra dimensão da experiência que é a temporalidade de leitura do espectador, na medida em que ela condiciona algum grau de permanência ou atração e, por conseguinte, possivelmente, abre espaço para uma experiência estética absorviva, quando nos implicamos nessas cenas nos sentidos dispostos pelas associações mentais; ao olharmos imagem a imagem, dedicarmos mais tempo para entender o acontecimento, a partir do acúmulo de dados concernentes aos eventos. Para além disso, em razão da sua logística temporal mais alargada dessas séries, é necessária uma capacidade imaginativa para que o espectador consiga acompanhar esse processo de construção (Käser, 2017). Segundo Emerick Neves (2008, 2011, 2015), é na atualidade da experiência de leitura do observador, do manuseamento que esse realiza da obra (seja um livro ou um projeto de longa-duração), que a presentificação da experiência com o objeto é realçada, posta em construção e atualização através da percepção.

[...] a imagem resultante [da compreensão da série] traz consigo a referência do processo, o tempo do surgimento, a interrupção precoce que deixa algumas formas com aspecto fantasmagórico, outras saturadas que parecem ter passado do ponto. A ideia de duração inscrita na imagem como índice de seu processo de aparecimento (Emerick Neves, 2011, p. 1238).

Os momentos sugeridos ou evidenciados resultam naquilo que Emerick Neves designa como ‘justaposições’ ou ‘distorções’, quando nossa percepção apreende as imagens em etapas sucessivas; de modo que há uma tensão temporal [e referencial] que se instaura pela sugestão das ações” (ibidem, p. 5, interpolação nossa). Diante desse contexto, quando nos deparamos com imagens de representações absorvivas, de pessoas imóveis, de sugestão de falta de ação, de espaços vazios, incertezas de referentes e protagonistas da significação visual, faz parte de um contexto de práticas que se interessam não tanto no factual, no objetivo e no ponto decisivo de um acontecimento, mas em suas diversas facetas e possibilidades de experimentar outras perspectivas em torno deste relato noticioso.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se estivermos acostumados a desempenhar diversas tarefas ao mesmo tempo, a estarmos entrelaçados a um ritmo acelerado e com tempo curto de duração para outras ações que ocorram lentamente e isoladamente, as consequências nos hábitos de leitura visual, textual e sonora vêm à tona sob uma perspectiva também acelerada e, talvez, menos comprometida em uma atenção isolada e lenta. O foco disso incide na ideia de que se torna natural que os acontecimentos sedimentados pelo relato jornalístico também tomem essa referência de viver temporalmente dos sujeitos imersos em processos de comunicação rápidos com informações a todo tempo, especialmente, em “tempo real” (que passa justamente a ser sentido a partir de um acontecimento por razão da velocidade de circulação das informações jornalísticas, segundo Sodré (2014).

Diversas estratégias têm surgido para driblar a crise dos usos do fotojornalismo; dentre estas, o transcender do instante decisivo para um instante não decisivo, abarcando um caráter enigmático e lacunar para as representações. A objetividade vai alcançando certo grau de ficcionalidade e estetização dentro das imagens noticiosas, e o papel do fotógrafo e do observador com a lida dessas imagens se desenrola em ritmos de duração de leitura e atenção para além do imediatismo do tempo acelerado, no qual não somente o fotojornalismo é absorvido e conduzido, mas a cultura visual contemporânea.

Não significa dizer que há uma primazia de imagens que quebram os modelos canônicos e que os modelos consagrados dos quais nos habituamos a ver sejam depreciados. Ou, ainda, que tais práticas que rompem com o famoso instante *bressoniano* são práticas inéditas e puramente disruptivas. A reflexão diz respeito ao fato de que são outros jeitos, não novos jeitos, de explorar as imagens do fotojornalismo e sua relação imagética com elas. São estratégias de construções narrativas nas quais o aspecto lacunar e enigmático toma espaço maior do que a presença da referência imediata, do aspecto indicial.

O acontecimento é capturado a partir de seus processos, de modo que os desdobramentos e irrupções não se estabelecem graças a uma imagem única, isolada. A discursividade do acontecimento é menos comprometida com os imperativos, do ponto de vista temporal, no pendor ao imediatismo, mais como forma de sugerir aspectos relativos aos eventos dos acontecimentos. Nessas imagens, alarga-se a ideia de instante e relação com uma única imagem; primeiramente, em razão da própria natureza da categoria e logística de produção e, segundo, pela noção de que esse instante se torna múltiplos instantes, na medida em que se torna expandido para que o observador experimente o acontecimento.

O olhar testemunhal se volta para outras funcionalidades e contratos de leitura e, portanto, novas experiências do sensível. O que ocorre com a fotografia a partir das práticas do olhar tem um fundo histórico que se dá em uma sucessão de crises visuais nas quais certas práticas se redimensionam e se atentam para outros aspectos; transformações nos hábitos de leituras e experiência estética, dos modos como narrativas de acontecimentos são elaboradas. Essa ruptura do aspecto puramente indicial e de certos clichês canonizados no fotojornalismo, a partir da introdução da representação de uma lentidão, distância temporal do tempo imediato do evento, o contato estrito com o ápice do acontecimento, os tempos anteriores e sucessores, alargam as experimentações do observador com o evento noticioso. Não é a presença, a referência imediata ou o presente do acontecimento que seria irreversível que importam, mas outras temporalidades e aberturas ao imaginário podem emergir na leitura.

E no transladar do processo da apreensão do acontecimento visual, o reconhecimento, a interpretação e compreensão não estão localizados em uma relação puramente indicial. Indica-se, nestas imagens, um espaço para a abertura da imaginação, propondo uma leitura mais lenta do evento, a partir das cenas cujos referentes estão absortos em si mesmos, sugerindo a imobilidade, fixidez e ausência de uma ação; nada parece acontecer, um acontecimento parece não existir. Esse regime atencional solicita repertório sógnico e predisposição interior em termos de ‘paciência e atenção’ (Flores, 2017). É por isso que a permanência na imagem, a experiência de absorção a partir dessa, depende da ‘atenção ativada pelas respostas voluntárias’ (Crary, 2013).

Admitimos, em correspondência com as ideias de Elkins (2001), o reconhecimento do esforço contemporâneo em ‘cativar’ (enquanto matriz do regime absortivo) a dimensão atencional do espectador para os objetos, de modo que esse tenha o seu olhar orientado, prolongado e, por conseguinte, absorto. As imagens absortivas são imagens que nos deixam em suspensão e tensionam matrizes visuais já reconhecidas dentro do terreno do fotojornalismo (descolando-se da iconologia da ação e do choque, mas não desconsiderando uma dimensão patêmica da recepção). Poderíamos dizer: são imagens que possibilitam uma experiência estética ligada à imaginação. São imagens que nos carimbam o convite à experiência da absorção e lentidão dentro da cultura visual do fotojornalismo.

A circunstância relacional perceptiva implicada na lógica serializada dos projetos de longa-duração do fotojornalismo constitui-se como um veículo de regime absortivo, na medida em que prevê então a lentidão do olhar através do prolongamento temporal diante delas; contudo, diante das matrizes da intencionalidade, interesse e cativação – próprias do regime absortivo (cujas discussões podemos explorar em outras

oportunidades).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Elton. Acontecimento, temporalidade e a construção do sentido de atualidade no discurso jornalístico. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, BA, v. 5, n. 1, p. 1-21, jun., 2008. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v0i0.3517>

ANTUNES, Elton. Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico. *Em Questão*, Porto Alegre, RS, v. 13, n. 1, p. 25-40, jan. /jun. 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017. Título original: *Eyewitnessing - the uses of images as historical evidence*.

CAPOVILLA, Júlia. Testemunho tardio: o desastre em Mariana (MG) no fotojornalismo de Zero Hora. In: PICADO, Benjamin (org.). *Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019. p. 150-174.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. Tradução de Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan. /jul. 2017. Título original: *From trace-image to fiction-image: the movement of theories of photography from the '80s to presente*.

ELKINS, James. How long does it take to look at a painting? *Huffpost: arts & culture*, United States, v. 11, 2010. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/how-long-does-it-take-to-_b_779946. Acesso em: 9 jan. 2019.

ELKINS, James. *Pictures and tears: a history of people who have cried in front of paintings*. Nova York: Routledge, 2001.

EMERICK NEVES, Alexandre. A perda da contemplação serena e a percepção colaborativa num piscar de olhos. *Farol: revista de artes, arquitetura e design*, Vitória, ES, v. 11, n. 14, p. 17–33, 2015.

EMERICK NEVES, Alexandre. Sinais de presença, modos de ausência. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 20., Rio de Janeiro, RJ, 2011. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. p. 1235-1244. Tema: Subjetividades, utopias e fabulações.

EMERICK Neves, Alexandre. Tempo e representação. In: ENCONTRO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ESCOLA DE BELAS ARTES, 15., 2008, Rio de Janeiro, RJ. *Trabalho apresentado [...]*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. Tema: Arte e Tempo.

FLORES, Maria. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper: ou a modernidade desencantada. *Modos - Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 29-46, 2017.

FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

GRIFFIN, Michael. Media images of war. *Media, War & Conflict*, Thousand Oaks, CA, v. 3, n. 1, p. 7–41, 2010.

HILLMAN, Charles; ROSENGREN, Karl; SMITH, Darin. Emotion and motivated behavior: postural adjustments to affective picture viewing. *Biological Psychology*, Amsterdam, NL, v. 66, n. 1, p. 51-62, 2004.

HÖIJER, Birgitta. The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering. *Media, Culture & Society*, London, v. 26, n. 4, p. 513–531, 2004.

IYER, Aarti; WEBSTER, Joanna; HORNSEY, Matthew; VANMAN, Eric. Understanding the power of the picture: the effect of image content on emotional and political responses. *Journal of Applied Social Psychology*, Silver Spring, US, v. 44, p. 511–521, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1111/jasp.12243>

JEFF WALL in conversation with Michael Fried. Potomac, Maryland, EUA: Glenstone Museum, 2012. 1 vídeo (1h44min56). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDabxFoDZxY>. Acesso em: 14 jun. 2024.

KÄSER, Susanne. Documentary image sequences. *Visible Language*, Providence, RI, US, v. 51/52, n. 3/1, p. 96 - 123, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. Elementos para a construção de uma comunicologia: de como melhor compreender a comunicação considerando-a como um evento estético. In: PICADO, Benjamin (org.). *Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFGM, 2019. p. 21-36.

MITCHELL, Wade J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. London: The University of Chicago, 2005.

OSTAS, Magdalena. Kant with Michel Fried: Feeling, Absorption, and Interiority in the Critique of Judgment. *Symplokē*, Lincoln, NE, v. 18, n. 1-2, p. 15-30, 2010.

PICADO, Benjamim. Entre a compassionalidade e os tempos vazios do acontecimento: matrizes da discursividade visual no fotojornalismo contemporâneo. *Ícone*, Recife PE, v. 14, n. 1, p. 1-12 ago. 2012.

PICADO, Benjamin. *O olho suspenso do novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.

POIVERT, Michel. Does contemporary photography have a history? Tradução de Andrea Eichenberger. *Palíndromo*, Florianópolis, SC, n. 13, p. 134-152, jan. /jun. 2015. Título original: A fotografia contemporânea tem uma história?

RITCHIN, Fred. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. New York: Aperture, 2013.

ROUILLÈ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

ROUILLÈ, André. Le crépuscule du photojournalisme. *Paris Art*, Paris, n. 371, p. 1, nov. 2011. Versão online.

SANTIAGO, Júnior. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Estudos de Cultura Material*, São Paulo, v. 27, p. 1-51, abr. 2019.

SCHNEIDER, Greice. Em defesa do instante indecisivo. In: SBP JOR; ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 16., 2018, São Paulo, SP. Trabalho apresentado [...]. São Paulo: FIAM-FAAM / Universidade Anhembi Morumbi, 2018.

SODRÉ, Muniz. Jornalismo como campo de pesquisa. Brazilian Journalism Research, Brasília, v. 2, n. 2, p. 124-133, 2014.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotojornalismo que respira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém, PA. Anais [...]. Belém: UFPB, 2019. p. 1-15.

WPP – WORLD PRESS PHOTO. Photo Contest, Asia, Long-Term Projects. I am still with you. Photographer Wang Naigong. 2024. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Wang-Naigong/1>. Acesso em: 14 jun. 2024.

O processo criativo e a construção da realidade na “Trilogia do Povo”, de Eduardo Coutinho

The creative process and the reality construction in “Trilogia do Povo”, by Eduardo Coutinho

Renata Cabrera Borges ¹
Rozinaldo Antonio Miani²

RESUMO

Este artigo propõe uma análise sobre o processo de criação do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho a partir de três importantes longas-metragens do autor - que, neste trabalho, chamaremos de “Trilogia do Povo”: Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) e Edifício Master (2002). Parte-se do pressuposto de que o cinema documentário, enquanto produto midiático, reflete determinadas construções que geram impacto nas narrativas contemporâneas e, por conseguinte, na formação de representações sociais. Com análise fundamentada nas teorias de Sennett, Deleuze e Riesman foram abordados aspectos que perpassam o cinema de Eduardo Coutinho, como a questão da verdade no cinema documentário e a exposição da intimidade. Para além da necessidade inquestionável de diálogo sobre autor e obra, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Ao final, pode-se concluir que o cinema tem papel fundamental na construção de imagens e de representações.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; processo criativo; cinema documentário; trilogia do povo.

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

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

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the creative process from Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho based on three important feature films by the author - which in this work we will call the "People's Trilogy": Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) and Edifício Master (2002). It starts from the assumption that documentary cinema, as a media product, reflects certain constructions that generate impact on contemporary narratives and, consequently, on the formation of social representations. With an analysis based on the theories of Sennett, Deleuze and Riesman, aspects that pervade Eduardo Coutinho's cinema were addressed, such as the question of truth in documentary cinema and the exposure of intimacy. In addition to the unquestionable need for dialogue about author and work, it is essential to think about the present time in which the object of analysis is inserted. In the end, it can be concluded that cinema plays a fundamental role in the construction of images and representations.

Keywords: Eduardo Coutinho; Creative process; Documentary cinema; People's Trilogy.

1. INTRODUÇÃO

Nem o pioneiro e desbravador do cinema brasileiro Humberto Mauro ou o idealista intelectual progressista Glauber Rocha realizaram a façanha que Eduardo Coutinho conseguiu na história do cinema nacional. Há, nesse trio de diretores, algumas similaridades em relação à antropologia visual e à cinematografia brasileira, principalmente, porque eles ansiavam por uma hipotética mídia contra-hegemônica e viam, na cinegrafia, a possibilidade de exaltar ou transfigurar as representações sociais tradicionais. Porém, por outro lado, reconhecemos a existência de características díspares no tocante à linguagem, técnica e método de abordagem e, nesse sentido, destacamos que foi Eduardo Coutinho quem construiu e elevou as produções nacionais ao patamar de Cinema Documentário.

É sabido que esses cineastas sofreram algum tipo de represália ou censura por observarem o país sob uma ótica contestadora e posicionada, mas a experiência audiovisual do Cinema Documentário - com letra maiúscula - se deve, principalmente, às provocações realizadas nos filmes de Eduardo Coutinho. Paulistano, o referido diretor nasceu em 11 de maio de 1933 e morreu no dia 2 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro. Cineasta e jornalista, Coutinho também trabalhou como roteirista, revisor, repórter, redator, tradutor, editor, crítico, entre outros, e durante nove anos foi funcionário da Rede Globo.

Eduardo Coutinho dirigiu, aproximadamente, 28 documentários, dentre eles, algumas das grandes reportagens para o Globo Repórter, consideradas produções

de curta e média metragem. De acordo com Cláudio Bezerra (2014), sua filmografia pode ser observada em três fases: 1) experimentação; 2) gestação de um estilo; 3) documentário de personagem. Vale ressaltar que, segundo o referido autor, essa divisão não busca categorizar o trabalho do cineasta, mas indicar um percurso gradativo e de maturação a respeito de questões individuais do próprio diretor.

Uma das evidências sobre Coutinho reside no fato de que ele acreditava em um documentário com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo, poderiam e deveriam ser narradas sem maiores justificativas. Além disso, o cineasta defendia a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma espécie de troca durante o filme. “Por isso, falo que esse microfone pertence aos dois lados; o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos” (Coutinho, 1997, p. 166).

Outra marca bastante evidente na filmografia do diretor é a copresença na filmagem - onde duas pessoas aparecem juntas, em justa distância. Essa aproximação é que gerava ainda mais empatia entre diretor e personagem: “não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro [...] estou sempre próximo do personagem” (Coutinho, 1997, p. 168). O cineasta também afirmava que manter a câmera constantemente ligada funcionava diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado. Por esta razão, o diretor nunca mudava a câmera de posição durante o diálogo.

Coutinho trafegava e deixava escapar sua profunda inquietação com relação ao povo, à massa, às manobras midiáticas e suas tipificações - em especial, à população carioca, já que, em uma de suas inúmeras fases criativas, o cineasta dedicou tempo suficiente ao se debruçar em filmes como *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). Tudo isso, sem se importar em levantar bandeiras específicas a respeito de seus temas, mas com o compromisso sempre ético de se manter leal à história de cada um de seus entrevistados.

Quase como uma trilogia, esses filmes apareceram num determinado tempo em que Eduardo Coutinho retornava às salas de cinema mais convencionais e voltava a participar de festivais recebendo indicações. Vale constar que, desde a produção de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984), o diretor havia assumido outras formas embora nunca tenha se afastado do cinema, principalmente, do gênero documentário, que praticou, por muito tempo, na condição de repórter e de jornalista.

Muito embora o diretor evitasse classificações a respeito de seu trabalho, algumas produções parecem ter influências de métodos antropológicos. Durante a experiência de *Edifício Master*, por exemplo, o material captado colaborou para um retrato nacional de uma população desenquadrada e fora de foco. Isso porque o filme revelava fissuras e histórias com certa parcimônia, num álbum de fotografias dúbias em plena ebulição do aumento no poder econômico e do surgimento de uma “nova classe média”. Seu impasse era insistir num contracinema, na representação de uma realidade que não

fosse aquela, mas outra, e que, com isso, não surtisse de modo absoluto uma ideia lógica, superficial ou comum.

De modo geral, o documentário foi, por muito tempo, associado a uma visão pragmática e engessada; ou seja, uma possível forma de transmitir qualquer que fosse a mensagem, porém, carregada de sentido ideológico e sem muitas possibilidades de diálogo ou questionamento. Entretanto, pensando nas questões em torno da produção de Eduardo Coutinho e tomando como base o princípio comunicacional de que todo produto midiático é uma construção de realidade e não a realidade em si, as reflexões e análises aqui propostas se fundamentam no pressuposto de que a imagem midiática do documentário se constitui como uma forma de representação social.

Nesse sentido, é quando a voz de locução surge para narrar as imagens e a câmera aparece no canto do quadro, marcando a presença do entrevistador frente ao entrevistado, que ocorre a experiência marcante do real à qual nos remete o cinema de Coutinho. Do contrário, é tudo representação. Para compreender como se estabelece essa dinâmica no Cinema Documentário de Eduardo Coutinho - principalmente, no período em que o estilo do cineasta parece estar profundamente sinalizado pela presença desses personagens, como uma proposta de representação social -, iremos analisar as obras Santo Forte, Babilônia 2000 e Edifício Master, que compõem o que estamos caracterizando como “Trilogia do Povo” (Babilônia [...], 2000; Edifício [...], 2002; Santo [...], 1999).

Em geral, essa filmografia irá pressupor traços de verdade, porém, admitindo-se que possa existir o real; ainda assim, a veracidade da filmagem é que nos colocará frente a determinadas situações no momento em que ela ocorreu. Partindo da ideia de que a análise de um filme é um “processo de compreensão e reconstituição” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012), iremos usufruir de um exame mais técnico com o intuito de mexer com os significados dos filmes estudados. A partir disso, o que importa não é tão somente o produto fílmico em si, mas o lugar de fala do autor e também as percepções e impressões que poderemos reconsiderar na posição de espectador e analista.

Dois apontamentos são importantes neste sentido: 1º) a desconstrução de uma determinada cena equivale à descrição; 2º) a reconstrução corresponde à interpretação. Entretanto, é evidente que “os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 15), não pretendendo criar ou estabelecer uma verdade concreta sobre a produção, mas assumindo uma espécie de ficção sem exceder o real.

Pretendemos, a partir de uma observação detalhada sobre os reflexos dos seus personagens dentro da construção fílmica e de algumas considerações sobre temas desenvolvidos por Coutinho, analisar algumas características antropológicas e etnográficas que são apresentadas a partir da relação de Eduardo Coutinho com os personagens - na forma de entrevistador e entrevistados -, considerando que Santo Forte, Babilônia 2000 e Edifício Master possuem um caráter evidentemente social,

porém, sem usar dos recursos pré-programados no que diz respeito a personagens estereotipados de uma longa reportagem. Esta é, sem dúvida, uma das preocupações de Coutinho enquanto cineasta e documentarista.

2. EDUARDO COUTINHO: PERFORMANCE E CINEMA DE PERSONAGEM

Segundo Consuelo Lins (2004), “o cinema de Coutinho é infinitamente maleável e está sob o risco constante de se desmanchar”. Isso quer dizer que nem mesmo na intenção de delimitar o trabalho do cineasta seria possível dizer somente uma coisa a respeito dele. Foram mais de cinquenta anos na profissão que iniciou muito antes de existir o documentário nessa forma que vemos hoje no país. Ainda que cada vez mais “híbrido” (Teixeira, 2004), a revolução do gênero, a priori, tem sua raiz no Cinema Direto (ou Cinema Verdade, se assim o preferirem), que mal chegou no Brasil e já levou outro nome com a multiplicidade do Cinema Novo.

Em sua trajetória, Eduardo Coutinho entendeu que sua fórmula para o documentário seria, então, a construção de um diálogo em que participassem igualmente entrevistado e entrevistador. E assim, sob as asas da escuta e da alteridade, Coutinho fez um voo arrebatador com a segunda fase de *Cabra Marcado Para Morrer*, conquistando prêmios importantes em festivais nacionais, como o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, e internacionais em Cuba, Alemanha e Portugal.

Para Ismail Xavier (2001, p. 124), *Cabra Marcado Para Morrer*³ é um documentário heterogêneo: “é reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”. E se, por um lado, o trabalho árduo de Coutinho em produzir esses encontros “raros” o conduz para um cinema de questão na qual sua própria abordagem em determinado momento o leva a algum tipo de reflexão, por outro lado, essas imagens sofrem a ameaça de serem tidas como fórmulas.

Neste caso, a escola deixada pelo diretor repercutiu sintomaticamente num tipo de procedimento adotado por outros documentários. Porém, antes disso ecoar e saturar em maiores movimentos midiáticos, há o que Bezerra (2014) chama de fase de gestação de um estilo. É neste período que Coutinho, embora afastado dos holofotes, rodou uma série de documentários e produziu freneticamente filmes com temas e discussões dos mais variados. De 1987 a 1996, Eduardo Coutinho realizou cerca de oito documentários em busca de personagens e histórias que lhe proporcionassem aprofundar o olhar sobre as comunidades, as favelas e outros agrupamentos humanos específicos.

Três desses oito se destacam. O primeiro deles é *O Fio da Memória* (1991), que, a partir das reminiscências do protagonista Gabriel, procura criar um enredo cujos relatos captados e os depoimentos escritos servem como registro histórico, geográfico e cultural do país a respeito da identidade e trajetória dos negros. O filme teve coprodução da Televisión Española S.A., com narração do escritor e poeta Ferreira Gullar e do ator Milton Gonçalves. Na época, recebeu o

3 Brasil, 1964-1984, cor / P&B, 16-35mm (119 min). Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho

prêmio de Melhor Documentário Ibero-Americano no XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideu (Uruguai).

O segundo filme aqui destacado, a partir da perspectiva de um período no qual o diretor experimentava o cinema nacional, é *Boca de Lixo* (1992), em que são possíveis reflexões diversas, como o fato de que, na necessidade, o homem age por instinto. As relações, as construções familiares, os diálogos, o trabalho, a rotina, tudo isso se torna um reflexo, uma extensão que provoca a ação menos racional e, portanto, instintiva. Trata-se da sobrevivência à existência.

Boca de Lixo tem como tema concreto os depoimentos de pessoas que trabalham e vivem do lixo recolhido no vazadouro de Itaoca (São Gonçalo/RJ). Do que há de abstrato, a manutenção da vida: o sustento visceral do homem que luta não só para fazer da sua presença uma coisa real, mas de sua essência e organismo - que age, ainda que por impulso, em favor dos seus desejos mais imanescentes, entre eles, o de viver.

O pré-conceito criado antes de assistir ao filme é aquele de que as histórias das pessoas que vivem neste tipo de ambiente estão baseadas na tristeza e na angústia - cujo discurso é de uma vida miserável, de carências, amarguras e desgostos. Entretanto, Eduardo Coutinho aciona o “dispositivo da alteridade” (COUTINHO, 1997) e da escuta ao se colocar de maneira mais próxima e humana em relação aos seus personagens. O resultado é um panorama visto sob um olhar diferente. São histórias. E, na cinematografia de Coutinho, isso é o que realmente importa.

O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. [...] Ninguém vai nu para uma entrevista. Eu vou ao lixo pensando em encontrar pessoas que digam que o lixo não é um inferno, mas um modo de sobrevivência como outro qualquer (Coutinho apud Ohata, 2014, p. 227).

Por último, destacamos *Mulheres no Front* (1996), em que Coutinho assina a direção numa produção do Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip) em parceria com o Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (Unifem) e o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef). O filme aborda três histórias da atuação feminina em movimentos sociais com lutas semelhantes, porém, em diferentes regiões do Brasil: Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Três anos depois, *Santo Forte* (1999) inaugura uma nova fase do cineasta numa espécie de trilogia, marcada pelo seu retorno às salas de cinema e também à sua

participação em festivais. Os três filmes produzidos neste período são *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). O cenário: o Rio de Janeiro; os personagens: o popular e anônimo brasileiro. Vale ressaltar que todos os seus filmes produzidos a partir desta fase contavam com uma produção de pesquisa prévia dos entrevistados, que também passaram a receber cachê pela participação.

Com isso, mais de dez anos após o sucesso de *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho foi novamente ovacionado pela crítica e retomou sua atuação nos debates relacionados à produção e pesquisa documental brasileira. Talvez pela experiência obtida nos anos anteriores, a pausa do cineasta acabou por lhe render absoluta receptividade de público e também um recomeço em sua produtividade. Nos anos seguintes de sua vida, o diretor lançaria praticamente um filme por ano.

Concentrado principalmente na fala dos entrevistados, o diretor, a partir deste momento, consideraria fundamental “o encontro e a transformação dos personagens” (Lins, 2004, p. 99). Destaca-se a fala presencial, sem a predominância de locuções, e não mais a busca, mas a maturação das entrevistas que tanto praticou; a “forma pela forma”, agora, já não seria o suficiente para suprir a demanda que o diretor tinha como questão. Embora muito se falasse sobre o “método coutiniano”, o cineasta sabia o risco de cair no esquecimento se não fizesse de sua obra também uma forma de resposta às intensas produções realizadas anteriormente.

Coutinho permaneceu, então, tendo como matéria prima efetiva e concreta a vida e o cotidiano do brasileiro. No entanto, numa espécie de movimento condicionado a nunca ter um fim - tratando-se especificamente da matéria humana -, sua obra vem de encontro com a desconstrução permanente da linguagem e estruturação do gênero. Desta maneira, para um cinema como o de Eduardo Coutinho, ficava impossível resolver um trabalho por meio de um mesmo dispositivo, pois, de acordo com Lins (2004, p. 101), mesmo os procedimentos que se repetem, “repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações”.

Além disso, o que também nos chama a atenção - para além do conteúdo - é exatamente o modo como o diretor conduzia as variações de relacionamento com seus entrevistados.

Chamados oficialmente de “personagens” ⁴ Santo Forte revela que, a partir de então, as conversas adquirem um apuro excepcional para evidenciar o caráter universal de histórias particulares, a natureza performática da fala e, porque não, do diálogo entre as partes. O objetivo é fazer com que as pessoas narrem experiências improvisadamente; porém, segundo Lins, Coutinho percebe que, nesta troca, ele também é responsável e causador:

⁴ Em *Santo Forte*, é a primeira vez que a edição do filme mostra o pagamento do entrevistado junto à equipe de pesquisa e produção. Uma das personagens, por exemplo, se nega a receber porque diz que está ali por livre e espontânea vontade e que faria sua fala gratuitamente. A produtora insiste então para efetuar o pagamento e a personagem recebe. (Santo [...], 1999).

É como se o diretor se desse conta, e nesse filme de uma vez por todas, que não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto pelo seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo, e isso não acontece apenas no cinema documental. Integra a vida, o mundo, as relações entre as pessoas, segundo a bela visão da linguagem de Mikhail Bakhtin - e que Coutinho, por conta própria e a seu modo, nos faz ver. Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na integração com ele (Lins, 2004, p. 108).

Deste modo, a presença do diretor passa a se dar apenas com perguntas no extra quadro, diferente de sua proximidade visual demarcada especialmente em *Cabra Marcado para Morrer*. Dali em diante, pode-se dizer que essa tenha sido uma atitude simbólica na montagem de seus filmes e que, de certa forma, ali começava a cristalização da personalidade do cineasta como entrevistador. Intervenções breves como singelas formas de impulsionar os relatos vão substituindo paulatinamente a curiosidade do jornalista por uma “impressão de interesse legítimo pela pessoa; e, conseqüentemente, a invasão suave e franca da intimidade da personagem” (Mattos, 2003, p. 28).

Cada vez mais consciente de sua intensa negociação⁵ narrativa, Coutinho vai expondo a vulnerabilidade e o imprevisto dos acasos presentes na sua forma de documentar. O poder de fala como autor também acaba lhe rendendo certa impotência em resolver as imagens que ele mesmo empenhou e, diante da realidade na qual o cineasta buscava entender incessantemente a perenidade do humano, a verdade do documentário passa a não mais importar: “o mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente “esperneia”, diz J.L. Comolli” (Lins, 2004, p. 115).

Desviando-se dos caminhos incisivos do documentário, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) traduzem bem este período quando explicam que se tratava de “um indivíduo em busca de outros indivíduos”. Com grande ênfase no diálogo, Santo Forte leva ao extremo a postura inócua que, de algum modo, já vinha permeando o trabalho do cineasta em *Boca de Lixo* por meio do privilégio de estar em contato com o outro - e a oportunidade de fazê-lo de maneira não imperativa, sem esperar respostas óbvias ou tipificadas.

5 “Documentário é negociação com os personagens, na pesquisa e na filmagem. Negociação de desejos, mas também de coisas concretas - horários, disponibilidade, condições de produção -, das quais o pagamento em dinheiro é apenas o aspecto mais cru” (Lins, 2004, p. 119).

Coutinho evita ao máximo o sensacionalismo e comercialização estimados pela mídia tradicional e elaborados como nicho mercadológico pela televisão a fim de serem consumidas em forma de espetáculo. Por isso, sua obra está sempre movediça, numa espécie de “duelo” constante com o “clichê”. Ele escava o senso comum e, dali, faz emergir o potencial de uma imagem regenerada - também representada -, mas de maneira confrontadora. “O diretor quer mostrar que uma outra imagem é possível” (Lins, 2004, p. 88).

Nesse momento, é a performance de pessoas comuns que chamam a atenção do diretor. Coutinho perpassa pela alternativa do documentário como denúncia social e vai se deslocando até o mais profundo nível da individualidade que possa ser filmada e, em seguida, esculpida como cinema. Constituem-se as narrativas a partir do desempenho frente ao aparato cinematográfico e se exploram as expressões humanas, transformando-as em filme. De acordo com Bezerra (2014), este período pode ser denominado de “documentário de personagem”, fundamentado na palavra e na imagem do corpo em todo o seu potencial. A esse respeito, afirma o referido autor:

Certamente o conceito de performance é um conceito pertinente, denso e de ampla tradição na história da arte, que pode ser trazido a este campo, a fim de dialogar com a realidade bruta, com a força bruta do mundo na narrativa documentária. O deslocamento, estabelecido originalmente por Bill Nichols em *Blurred boundaries*, bem exposto e situado por Bezerra em seu livro, revela, então, todo o seu potencial. Revela igualmente o peso que teve a noção de performance na teoria do documentário, quando foi inicialmente introduzida em meados dos anos 1990. Ao ampliar sua conhecida tipologia dos modos documentários para introduzir o modo performático, Nichols sintonizou o norte de seu arcabouço teórico para a forte tendência subjetiva do documentário contemporâneo, abrindo espaço para um diálogo produtivo com o documentário em primeira pessoa e uma ética da voz expositiva que, no início do século XXI, tem dificuldades ao querer centrar-se num saber objetivo e impessoal do mundo. [...] O interessante do conceito de performance, conforme proposto, é possuir uma interface ativa com a imperiosa necessidade de representação do ego, virando-se simultaneamente para a figuração das determinações sociais conflitivas que atravessam o Eu (Bezerra, 2014, p. 11).

Portanto, a presença do personagem adaptado ao seu estilo (performático ou não) é, principalmente, decorrente da prática e experiência de vida que o cineasta adquiriu ao longo de sua carreira. O “ser” Coutinho e a forma como lida com a memória e mergulha na coisa narrada é o que lhe confere habilidade de diálogo e permissão para a atuação das pessoas. A maneira como ele se desarma frente aos entrevistados e, ao mesmo tempo, se mantém leal às suas falas, tudo isso nos leva a um cineasta que tem

sua obra indissociável de suas próprias questões. Assim é o cinema.

Valéria Macedo (1998, p. 11) também traz provocações sobre o cinema de Eduardo Coutinho e acredita que seus filmes “configuram narrativas de narrações, contam histórias sobre o contar histórias”. Em meio à variedade de contextos no qual esteve inserido e também à diversidade temática em que circulou, sua obra se torna poética de maneira a se contrapor à proposta tradicional no documentário. Nela, encontramos uma perspectiva cujo real e imaginário estão intimamente ligados e não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado entrevistado. O personagem “conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (Coutinho *apud* Macedo, 1998, p. 17).

É possível verificar tais elementos desse real composto também pelo imaginário presente, sobretudo, em três longas-metragens dirigidos por Coutinho na sua última fase de produção: *Jogo de Cena* (104 min, 2007), *Moscou* (78 min, 2008) e *‘Um dia na vida’* (96 min, 2010). O primeiro, em especial, merece destaque pela repercussão em massa na história do cinema nacional. Construção e espontaneidade se apresentam no filme e há interferências intencionais na montagem.

Sempre cheio de inquietações, mais uma vez, a possibilidade de fracasso frente à sua forma lhe serve de combustível para novas produções; e, desta vez, não seria diferente. Coutinho se reinventa e estreia *Jogo de Cena* (2007) em absoluta e polvorosa recepção do público ainda mais evidente que na época de *Edifício Master*. O diretor, que já era consagrado como documentarista brasileiro, recebeu homenagens e críticas extremamente positivas dos maiores pesquisadores da área no país.

Por meio de um anúncio feito em jornal, Eduardo Coutinho deu o pontapé na produção do documentário e, já com uma equipe de pesquisa estruturada, passou a coletar entrevistas que foram realizadas num único ambiente, o Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Os personagens selecionados para a primeira fase se deslocaram até o lugar de filmagem e, com uma pesquisa prévia em mãos, o diretor disparava perguntas diversas sobre as histórias particulares dos entrevistados.

Na montagem estipulada, Coutinho construiu a narrativa alternando os relatos daquelas pessoas anônimas com falas de pessoas públicas, no caso, atrizes consagradas da dramaturgia brasileira, como Marília Gabriela, Fernanda Torres e Andréa Beltrão. Em determinado momento do filme, conforme os depoimentos foram acontecendo, as falas das personagens passaram a sinalizar repetição idêntica, só que na voz das atrizes - além de bastidores que revelavam e, ao mesmo tempo, nos faziam questionar a veracidade. “Mesmo quando surgem em cena novos rostos conhecidos do público, Coutinho dá um jeito de ‘passar a perna’ na audiência, tirando-a da posição passiva” (Feix *apud* Silva, 2016, p. 89).

Nesse contexto, o cineasta passou a perseguir a dúvida e não a resposta. Talvez

nem antes, mas, neste ponto, Eduardo Coutinho passou a questionar de maneira explícita o real e sem impor limites para que as “potências do falso” (Deleuze, 2007) e a crise de realidade no âmbito da memória surgissem frente ao espectador. Embora seja provocativo, *Jogo de Cena* traz, com fluidez, a exaustão de questões estimuladas pelo diretor que, pouco a pouco, excita quem assiste, pois, segundo Tânia Alice Feix (apud Silva, 2016), no fim das contas, “o relato pode ser mais sedutor do que a verdade propriamente dita”.

Por meio da expansão, produção e difusão da imagem, a herança e mutação da linguagem cinematográfica de Coutinho permitiu novas elaborações de representações e possibilidades sobre a construção dos personagens no cinema documentário – fosse nos clássicos, como *Edifício Master* e *Babilônia 2000*, ou, até mesmo, em formatos mais complexos, como em *Moscou* (2009)⁶ ou ‘*Um dia na vida*’ (2010)⁷. Sempre fiel à sua busca e permanente ruptura com o gênero, Coutinho renasceu até suas últimas produções em vida.

A vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão, sei lá, e isso durar cinco minutos. Não que eu não pudesse fazer isso na cidade, com momentos repetitivos, que isso também tem. Não é porque estou em uma cidade primitiva, não é isso. É que tenho uma vontade enorme de fazer assim, as pessoas fazendo coisas anódinas mesmo, no pilão, preparando lenha, sem falar. Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto. Essa é uma forma de limitar um pouco o caos, porque o caos é insuportável, o caos do mundo vira reportagem. O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil (Coutinho apud Lins, 2004, p. 190).

Aos 81 anos de idade, o diretor ainda rodou o longa *As Canções* (2011), premiado como Melhor Documentário no Festival do Rio de Janeiro e, muito embora não tenham sido encontradas informações a respeito do período de gravação do último longa de Coutinho, intitulado *Últimas Conversas* (2015), é provável que as entrevistas tenham ocorrido em 2013. A edição e montagem, uma espécie de memória póstuma e

⁶ Filme que conta com a participação da companhia de teatro mineira, o Grupo Galpão, e sob a direção artística de Enrique Diaz, Coutinho propõe documentar durante três semanas o ensaio da peça *As três irmãs*, um clássico russo de Anton Tchekhov. O longa mostra a relação entre o real e o imaginário de modo a investigar a criação artística de Coutinho.

⁷ Lançado durante a Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010, este documentário jamais estreou comercialmente, pois o conteúdo incluía imagens cuja liberação não foi autorizada. Trata-se de uma compilação de comerciais e programas televisivos gravados pelo cineasta num único dia.

testemunho do trabalho do cineasta após sua morte ⁸, foi realizada por Jordana Berg ⁹ e João Moreira Salles ¹⁰, que, além de amigos, também compartilhavam de diversos trabalhos juntos.

Na sequência, apresentaremos a análise dos três documentários que compõem a “Trilogia do Povo”. A justificativa para essa escolha não reside no fato de considerar de menor importância o que o cineasta produziu no período anterior, inclusive, para compreender o processo de construção de realidade em sua obra. Trata-se, tão somente, de uma questão de recorte necessário para os limites deste artigo, mas que explicita de modo absolutamente inquestionável a importância do legado de Eduardo Coutinho para o cinema brasileiro.

3. “TRILOGIA DO POVO”: ALEGORIA, ORALIDADE E INTIMIDADE

De modo geral, a obra de Coutinho permite que partículas do real sejam expostas, como a própria equipe de filmagem e seus aparatos, intervenções externas, ruídos e músicas – consideradas como “expressão sonora no cinema” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 46). Nesse sentido, as técnicas de intervenção e de linguagem potencializam o Cinema Documentário. Por ser capaz de trazer à tona múltiplas questões, o procedimento partirá, primeiro, de uma revisão e observação a respeito das obras do cineasta, da verificação e exploração das representações nos filmes, da construção dos personagens e da relação dessas representações, além de apontamentos necessários estabelecidos conforme diálogo com o objeto. Tudo isso, levando em conta aspectos configurados como inerentes à própria performance do autor e sua obra.

Vale ratificar que, assim como o analista diz coisas sobre um filme, o filme também diz coisas por si só. Por exemplo, uma rápida contextualização da época em que o longa *Edifício Master* foi filmado nos leva diretamente ao início dos anos 2000. O vislumbre de “aparecer” em uma produção cinematográfica no mesmo momento em que a estética do *reality-show*¹¹ era predominante na programação televisiva haveria de produzir efeitos de legitimação e existência. Tudo combinava com o fenômeno social daquela primeira década do século XXI, quando surgia a “nova classe média”, num movimento de ascensão social e do aumento no potencial de consumo das famílias brasileiras. A dimensão política da vida pessoal ganhava *status*, conferindo autoestima e protagonismo social.

Logo, além de romper com os estereótipos que a TV proporcionava na época, *Edifício*

8 De morte trágica, o cineasta foi assassinado a facadas pelo filho que, supostamente, sofre de problemas mentais. Sob observação e submetido à medida de segurança de internação durante os três anos seguintes, Daniel de Oliveira Coutinho foi absolvido em abril de 2015.

9 Montadora oficial de Coutinho desde o início da década de 1990.

10 Fundador da produtora e distribuidora VideoFilmes, responsável por vários longas do cineasta.

11 Casa dos Artistas (SBT), em 2001 e Big Brother Brasil (Globo), no início de 2002.

Master também criava um embate com escolhas feitas anteriormente por Coutinho, como a ausência de um tema central - diferente de Santo Forte, por exemplo, que aborda a religião -, e também o recorte espacial e ideológico - distinto do que aparece em Babilônia 2000, filmado nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia. Master era um prédio, localizado em Copacabana, pertíssimo da praia e com, aproximadamente, 500 habitantes.

Além disso, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Assim, é possível uma leitura breve da transformação do documentário no Brasil e também nas formas híbridas com as quais a televisão e o cinema tomaram contato. No que tange ao discurso social - que, por vezes, é vacilante, reflete uma visão rasa sobre a produção do documentário - é importante considerar o impacto dos filmes de Eduardo Coutinho na relação que o audiovisual possui com as narrativas históricas do país.

Sendo assim, todos os personagens de Eduardo Coutinho, em especial na “Trilogia do Povo”, sugerem particularidades no que se refere ao caráter social - comportamento sócio-psicológico e não adequação. Tipos ideais que, segundo Max Weber, auxiliam no processo de construção analítica. Também com relação a estes ‘tipos’, Jean-Claude Bernardet (1985) afirma que sua função na narrativa documental é a de “chancela e autenticidade na fala do locutor”. No entanto, em se tratando do cinema documentário aqui abordado, os personagens denotam um estágio diferente e oposto ao comportamento dos indivíduos que se adequam à cultura como se fossem feitos para ela e, portanto, não se enquadram como ‘ícones’ de representação.

Neste caso, existe uma preocupação em gerar certa reação que, sob medida, afeta, mas, ao mesmo tempo, conduz a um estado de recusa com pontuada identificação por meio das falas proferidas; logo, não necessariamente o espectador acaba ‘vendo a si mesmo’ no filme. David Riesman (1971), quando comenta a respeito do reconhecimento individual e sua maneira de reagir aos impulsos coletivos, chama de “ajustado” “aqueles que refletem a sua sociedade, ou sua classe dentro da sociedade, com a menor distorção”, ou seja, os indivíduos considerados ‘normais’ e que correspondem às expectativas da cultura onde estão inseridos. Do outro lado, estão aqueles que Riesman denomina de “anômicos” ou “autônomos”, conforme afirma o autor:

Em cada sociedade, os que não se conformam com o padrão caracterológico dos ajustados podem ser anômicos ou autônomos. Anômico é a tradução de anomique, de Durkheim (adjetivo de anomie), ou seja, sem regras, desgovernado. O uso que eu faço do termo, entretanto, cobre um âmbito maior do que a metáfora de Durkheim: é virtualmente sinônimo de “mal ajustado”, palavra que evito empregar devido as suas conotações negativas, pois existem culturas em que eu atribuiria um

valor maior aos mal-ajustados, ou anômicos, do que os ajustados. Os “autônomos” são aqueles que, no todo, são capazes de se conformarem às normas comportamentais de sua sociedade - uma capacidade que falta, em geral, aos anômicos - mas que são livres de escolher entre se conformarem ou não. [...] O indivíduo, aqui definido como autônomo, poderá ou não conformar-se externamente, mas qualquer que seja a sua escolha, ele paga um preço mais baixo e tem uma alternativa: pode atender tanto as definições culturais de adequação quanto as que (em um grau ainda culturalmente determinado) transcendem ligeiramente a norma do ajustamento (Riesman, 1971, p. 313).

Torna-se razoável, então, afirmar que as personagens representadas na obra de Eduardo Coutinho são, de algum modo, alegóricas, vistas desta perspectiva de Riesman (1971), e que se constituem, em sua natureza performática, num canal que pretende trazer à tona o não ajustado. Ao ser exposto, ele fica vulnerável de suas intimidades compartilhadas diante da câmera, mas, agora, ele existe - se ajusta e se enquadra. Enquanto forma narrativa é sob os limites deste cinema de legitimação que os entrevistados transcendem o status de anônimos endossando aquilo que Coutinho já antevia como estética realista muito antes de ela aparecer na ficção.

O fato é que Coutinho anteviu a necessidade de trazer o real para dentro do cinema. Trouxe a favela, a fala popular e a comunidade; assim como também trouxe a vida privada no interior de um prédio com apartamentos conjugados onde a noção do espaço individual e da intimidade é afirmada nos diálogos, mas é também afirmada nas estruturas físicas do lugar. Essa inquietação perpassa pelo seu trabalho de maneira que somos lançados a um espaço novo e que proporciona impressões das mais adversas - numa espécie de antítese do Brasil televisionado.

Evidente que essa imagem acaba sendo elevada a níveis mais extremos e, conseqüentemente, devorada pelo próprio mercado ou pela indústria cultural. Derivadas de uma linguagem, essas representações de imersão em ambientes reais acabam ganhando visibilidade numa proporção da qual o cinema documentário de Coutinho talvez nem tivesse pretensões. Porém, a partir disso, podemos verificar um paradoxo na construção dessas alegorias e que, hoje, inevitavelmente, estão nos programas policiais, nas novelas, nos telejornais e se mantiveram também no cinema.

A realidade socialmente processada por meio de representações, narrativas e imagens, busca, nessa estética, uma necessidade de vivência do cotidiano, ou como expõe Beatriz Jaguaribe (2007), no “senso comum da percepção”. As novas tecnologias presentes na cultura visual promovem tais representações exploradas pelo sensacionalismo, a fim de atender as demandas nas quais a velocidade impõe uma angústia por novidades e informações ainda que fragmentadas, mas que possam

compor um retrato completo.

Estas narrativas - centradas em personagens marginais, na violência urbana, pobreza, desigualdade, na cultura do medo que envolve as grandes metrópoles - são parte desse tipo de estética realista. Neste sentido, o Cinema Documentário de Coutinho poderia ser interpretado como uma espécie de mídia que antecipa a forma, provocando o incômodo, mas também sensibilizando o espectador por meio da oralidade e da experiência de vida de cada um.

Mas de que maneira o diretor aborda essas experiências? Podemos afirmar que por meio das técnicas utilizadas da história oral o cineasta faz uso de determinados recursos a fim de construir uma colcha de retalhos de seu objeto em questão. Todavia, diferente de uma das finalidades que esta metodologia pressupõe, Eduardo Coutinho não demonstra intencionalidade no que se refere ao arquivamento ou catalogação, mas se inclina claramente às características do método para contar histórias do tempo presente; ou, como afirma José Carlos Sebe Bom Meihy (2002), “histórias vivas”.

Vale ressaltar os estudos de Meihy a respeito de identidade e memória cultural, pois é neste autor que podemos constatar os limites e comprometimentos da história oral como método de pesquisa e análise. No caso do cinema de Coutinho, por exemplo, as entrevistas suscitam um poder quase que autônomo aos personagens - de maneira que os mesmos se sentem interessados o suficiente para contar histórias das mais comuns até aquelas mais íntimas ou reservadas.

Além disso, por meio dessas conversas, a apreensão das falas ganha um valor que não necessariamente tem utilidade prática e imediata, mas que, dentro de uma configuração macro, no caso da montagem do filme, estabelece novas possibilidades de organização desses diálogos que narram fatos do passado. Entrevistador, entrevistado e aparelhagem para captação da fala são apenas provas materiais de que Coutinho também realiza história oral. Mesmo num cinema cuja “ciência” se mostra abstraída e independente, a linguagem permite interpretações que muito se assemelham às práticas desta metodologia. Meihy (2002, p. 15) afirma:

A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. Nessa medida, ela não só oferece uma mudança do conceito de história, mas, mais do que isso, garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem.

O mesmo autor também acrescenta que essas histórias individuais, comuns e pessoais se desenvolvem num contexto em grupo à medida que apontam tópicos e particularidades desse ambiente social mais amplo. No entanto, o que as tornam indispensáveis não são exatamente as palavras proferidas, mas as características narrativas e a capacidade de desenrolar os fatos. Logo, segundo Meihy (2002), essas

histórias não podem ser generalizadas ou vistas como “típicas”.

As memórias que atingem o status coletivo são essencialmente culturais e transcendentais e se materializam na representação verbal ou escrita: “Memória, imaginação e representação são bases que sustentam qualquer narrativa sobre o passado e o presente” (Meihsy, 2002, p. 53).

Em resposta ao formato e à técnica que a linguagem de Eduardo Coutinho produz, com efeito, até mesmo os telejornais e programas de variedades não mais se limitam às imagens estáveis e bem enquadradas. Hoje, o que se pode observar em muitas coberturas de acontecimentos factuais é o uso de planos-sequências tremidos, imagens de baixa resolução registradas por câmeras de vigilância (ou amadoras) e, principalmente, por telefones celulares; buscando imprimir, como afirma Lins (2004) - ainda que de maneira limitada -, um “efeito de realidade”, quebrando com os padrões imperados no telejornalismo até o início da década de 1990. Tudo isso, sem falar dos *reality shows*, que marcaram década nos mais importantes veículos de comunicação de massa da televisão brasileira, como assevera Lins:

O deslocamento de campo social trouxe para o cinema de Eduardo Coutinho, entre outras mudanças, uma alteração específica em relação às imagens midiáticas. Nos filmes anteriores havia um foco de tensão importante, constituído pelas imagens diárias dos pobres produzidas pelo telejornalismo. Com os moradores do Master, pertencentes aos setores médios da população, as dificuldades surgiram particularmente do embate com um outro tipo de produção televisiva: os chamados *reality shows* e os programas sensacionalistas e de variedades, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade (Lins, 2004, p. 142).

Mas, afinal de contas, porque carecemos de tal verdade e imagens imaculadas? Reais a tal ponto que possam intervir no processo de assimilação e consciência do indivíduo no espaço social? De modo sintomático, esta necessidade emerge no âmbito da intimidade. Richard Sennett (2016) desenvolveu uma série de argumentos sobre a vida privada no que concerne esses e outros questionamentos. A exibição da intimidade postula novas formas de produtos na cultura do audiovisual. Os papéis mudaram e, com eles, o sentido das emoções também.

Para Sennett (2016), o estudo dos papéis passa por uma antiga concepção ocidental de observar a sociedade como um teatro; e William Shakespeare já havia afirmado que o mundo é um grande palco de teatro. Esta tradição, segundo o autor, deriva do termo *theatrum mundi*: “a vida humana como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses”. É a arte de representar no cotidiano desempenhando papéis que servem de máscaras necessárias às diferentes situações.

Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras. [...] Grande parte do estudo dos papéis tem consistido em um catálogo de qual o tipo e comportamento apropriado a um determinado tipo de situações, e as teorias atualmente aceitas sobre os papéis referem-se ao modo como a sociedade cria definições de adequação. [...] Para além de qualquer catalogação de como as pessoas se comportam, existe a questão de saber qual o valor que atribuem ao comportamento “específico para a situação”. Os códigos de crença, juntamente com o comportamento, formam um papel, e é exatamente isso que torna tão difícil estudar historicamente os papéis. Algumas vezes, novos padrões de comportamento continuarão a ser interpretados a partir de velhos códigos de crença, e, outras vezes, a mesma espécie de comportamento continuará no tempo, mesmo quando se chegou já a novas definições daquilo que ela significa (Sennett, 2016, p. 58).

O fato é que a linguagem da verossimilhança ultrapassou as barreiras da literatura e foi parar nas telas do cinema e da televisão. Entretanto, essa questão da veracidade no cinema de Eduardo Coutinho não nos leva, obrigatoriamente, a uma ótica da realidade “explícita”, isso porque, novamente amparado na história oral como aparente ferramenta para a realização dos documentários, a verdade depende de quem fala. A esse respeito, Meihy comenta:

Se o narrador diz, por exemplo, que viu um disco voador, que esteve em outro planeta, que é a encarnação de outra pessoa, não cabe duvidar. Afinal, esse tipo de “verdade” constitui um dos eixos de nossa realidade social e, em último caso, não estamos buscando saber se existem ou não OVNIS (objetos voadores não identificados) ou espíritos. Nossa busca implica entender a forma de organização mental dos colaboradores (Meihy, 2002, p. 132).

Enfim, como analisa Paula Sibilia (2016), este espaço entre ficção e veracidade vem estreitando cada vez mais laços nas imagens produzidas. É possível identificar narrativas das mais variadas e que retratam a vida como ela é; inclusive, a vida como queremos que ela seja. Afinal de contas, “a vida real, então, é convidada a performar e a se realizar em cena: de preferência, nas visibilidades das telas” (Sibilia, 2016, p. 249), onde a superfície nos convoca a participar como espectador passivo e íntimo da vida privada de personagens agora públicos. Consentindo Coutinho, a realidade é relativa.

4. “TRILOGIA DO POVO”: AUTENTICIDADE, ALTERIDADE E VERDADE

Além dos elementos já abordados, também se constituem como características inerentes ao cinema de Eduardo Coutinho a autenticidade e a alteridade. O documentário, sem dúvida, aparece quando se descobre o potencial e singularidade que há na fala do homem quando este consegue incorporar determinada visão de mundo. De acordo com Bezerra (2014), Coutinho estimulava esta “autoencenação” que, submetida a determinados dispositivos de escuta e montagem, era o que fazia das entrevistas um filme.

Sob esta perspectiva, a imagem no documentário de Coutinho se constitui como verdadeiro palco para atuação e encenação das pessoas, sobretudo, as comuns. Desta forma, desenvoltura e interpretação frente à câmera são recursos primordiais na construção fílmica. Quanto menos a fala deste personagem for saturada e impregnada de clichês a respeito de sua própria condição social, ainda que sem um roteiro prévio, mais esta visão de si mesmo se torna indispensável para a realização do documentário.

Trata-se, portanto, de um cinema que se fez não em função dos acontecimentos da vida em seu transcorrer, como a maioria dos filmes inspirados na narrativa clássica ou nas técnicas observacionais, mas por meio da produção de um “acontecimento fílmico”, baseados em certos procedimentos, que Coutinho chamava de dispositivo de filmagem (Bezerra, 2014, p. 31).

Eduardo Coutinho acreditava que o documentário trabalha com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo, podem e devem ser narradas sem maiores justificativas. Além disso, o cineasta defendia a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma troca no filme. “Por isso, falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos” (Coutinho, 1997, p. 166).

O diretor também afirmou que o fato de a câmera estar ligada atua diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado; por isso, o diretor nunca mexia na câmera. Fato que comprova é o episódio durante uma entrevista ao jornalista Paulo Cesar Perêio¹², em que Coutinho declarou “- Foda-se o ângulo! Numa dessas, a pessoa se desmonta e, aí, é uma mistura do que ela pensa que é, do que ela quer ser e do que ela realmente é. E isso pouco importa”.

Para refletir sobre a questão da autenticidade, Sennet (2016) menciona uma citação do crítico literário Lionel Trilling¹³. Segundo o autor, entende-se por autenticidade “a

¹² Canal Brasil, programa Sem Frescura, abr. 2013.

¹³ Escreveu a respeito do “eu limitado” dentro da cultura moderna. Publicou *Sinceridade e Autenticidade - a vida em sociedade e a afirmação do eu*. O livro foi reeditado pela Coleção Abertura Cultural, em 2014.

exposição direta em outrem das próprias tentativas de uma pessoa ao sentir”. Isso significa que a moral ou a ética de cada pessoa estaria refém de sua “autorrepressão” - tanto num ambiente público quanto num privado. Logo, sob a esfera dessa tentativa ou busca pela autenticidade, cabe o disfarce ou um papel, como vimos anteriormente. A partir disso, podemos refletir sobre o que recentemente escreveu Sibília (2016, p. 251):

À luz desses deslocamentos nas complexas relações entre autenticidade e performance, autor e obra, vida privada e ação pública, caberia concluir que está se generalizando o uso de novas estratégias narrativas. Essas artimanhas denotam, sobretudo, outros vínculos entre a ficção e o real (ou a não-ficção), bastante afastados dos códigos realistas herdados do século XIX. Numa época como a atual, tão arrasada pelas incertezas como fascinada pelos simulacros e pela espetacularização de tudo quanto é, noções outrora mais sólidas como realidade e verdade foram seriamente estremecidas. [...] Em meio à saturação de imagens que povoam um imaginário tão midiaticizado, esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: a sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão.

Reiterando parte deste raciocínio, cuja realidade parece ter perdido potência no processo de construção e de representação social, o que é fatídico do ser humano é que nos mantivemos sempre “à mercê dos julgamentos dos outros”. Vulneráveis de si mesmos e das respostas que a sociedade nos oferece como argumento; colocam-nos a provas constantes no sentido mais patéticos da busca por mérito e virtude, por meio da legitimação de uma instituição como a mídia, por exemplo, “em que basta aparecer para existir”. Como afirma Lins (2004, p. 161), “somos seres ‘sem razão de ser’, contingentes, mortais, e por isso mesmo tomados pela necessidade de justificação, legitimação e reconhecimento”. Daí o surgimento das figuras públicas.

Edgar Morin (1997) denomina os personagens que saem da multidão e criam uma imagem representativa de “olimpianos modernos”; que “não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres” etc. A informação produzida em torno destas figuras os transformam no que o filósofo chama de “vedetes da atualidade”, e funcionam como um exemplo a ser seguido, ou nas palavras do autor, “modelos de conduta”.

Esses olímpicos exercem uma função de concentração da cultura de massa. Ou seja, são construídos à medida que a sociedade demanda modelos heroicos na vida comum. E por mais banais que estas representações sejam, elas participam do nosso cotidiano, cooperando na experiência mortal para a construção de crenças e mitos globais. O que é curioso, nessa perspectiva, é que, se pararmos para analisar os personagens no cinema do Coutinho, é possível afirmar que suas representações geram uma espécie de contra função ou anti-heróis.

Por este ângulo, atribui-se ainda mais autenticidade na escolha dos entrevistados

que aparecem em seus documentários. Isso porque, aliado à falta de identificação do espectador e, às vezes, ao incômodo com a moral e a ética das falas, é exatamente esta a visão que o cineasta quer provocar. Ele traz à superfície os tipos não ideais da cultura de massa e, para além de um cinema cuja informação sugere múltiplas interpretações, esta seria a essência de sua linguagem: “Heróis e heroínas da vida privada” (Morin, 1997) surgem como personagens controversos ao que estamos acostumados. Coutinho mostra o que não vemos; mais do que isso, escuta aquele que, de maneira alguma, paramos para ouvir.

Neste sentido, a evidência da entrevista se associa intimamente ao trabalho da escuta - à memória e ao tempo de narrar dos personagens, vazios de uma importância pragmática, que se transforma num esforço de um cinema mais subjetivo. Trata-se, portanto, de uma cinematografia da palavra baseada na necessidade de ouvir o outro; e a performance da entrevista está exatamente nesta atitude, ou seja, reconhecer as diferenças e saber questionar. O diretor sabia a importância do imaginário no personagem entrevistado: “Ser ouvido é ser legitimado. E o diálogo, a fala humana, o corpo que fala, é um traço fenomenal. A origem de todas as coisas está nisso; muito antes da escrita” (Eduardo Coutinho [...], 2013).

Se, por um lado, o documentário é carregado de marcas didáticas, por outro, o documentário que trabalha com o imaginário e a subjetividade pode ser tão falso como a Ficção, ou tão verdadeiro quanto um Documentário. A diferença consiste no fato de que ao produzir um filme de ficção, o compromisso com a ‘verdade’ é descaradamente nulo, ao contrário do filme com narrativas particulares, em que é necessário respeitar uma “certa estrutura de pensamento na comunidade” (Eduardo Coutinho [...], 2013).

Entretanto, na opinião de Coutinho, “todo filme em si é, de certa forma, um documentário [...] um documentário de sua própria época de realização” (Coutinho, 1997, p. 184) e, ao mesmo tempo, “todo filme é montado”. Em geral, a obra do cineasta pressupõe traços de verdade, mas admitindo-se que possa existir o real ainda assim a veracidade da filmagem é que permite determinada situação no momento em que ela ocorre. A oralidade no cinema permite mais liberdade no campo do imaginário e do subjetivo.

Portanto, é preciso privilegiar a verdade da filmagem na estrutura [...]. Você pode, como eu disse, tornar uma afirmação uma negação, você pode manipulá-la de modo a inverter, a destruir o núcleo do que a pessoa quer dizer [...] a preocupação começa aí: em todas as entrevistas procurar preservar o mundo cultural daquela comunidade, se é um filme sobre comunidade, ou preservar em cada personagem a verdade entre aspas do que ele quis dizer. E, na estrutura geral, a preocupação é preservar aquela relação ética, aquela relação com a comunidade que você quis

mostrar (Coutinho, 1997, p. 185).

Coutinho foi adiante com sua proposta de transformar histórias de pessoas comuns em relatos artísticos. Ele desejava desconstruir o previsto, e era fascinado pelo imaginário, não importando se para criar uma narrativa real o personagem utilizasse as ‘potências do falso’, de que trata Gilles Deleuze (2007). O filósofo confere ao falso uma alta capacidade, uma capacidade afirmativa e artística que, neste caso, encontra no cinema sua verificação e reconhecimento. Em seu esforço de pensar a filosofia da diferença, Deleuze propõe que a arte enquanto criação não possui qualquer compromisso com a ideia de verdade: “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema de verdade, mas a verdade do cinema” (Deleuze, 2007, p. 183).

Neste sentido, para Coutinho, a vantagem do real está no fato de que ocasionalmente as histórias verídicas são tão ricas que não há ficção que supere. Não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado personagem. “Ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (Coutinho *apud* Macedo, 1998). Por consequência, a noção de verdade é a vontade da potência recriada, em que real e imaginário coexistem num ambiente onde não há mais esta preocupação. Segundo Deleuze, o falso tem poder para recriar, e a partir disso já não importa mais qualquer distinção. E segue o autor:

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. [...] o que dizemos da personagem vele, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua “acessão a legenda” (Deleuze, 2007, p. 185).

Metaforicamente dizendo, é deste desmanche que Eduardo Coutinho precisava para construir suas narrativas. Um todo que se quebra em partes e que utiliza cada fragmento para compor um novo amálgama. Ele permitia que a transformação de seus personagens também gerasse transformação de suas formas e combinações. E assim, julgando-se como um cineasta sem causas políticas ou lutas partidárias, ele usou da fala e da verdade dos outros para entender a si mesmo e ao mundo; para entender a complexidade das relações humanas e suas intempéries.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de nossas reflexões, fica a certeza de termos mergulhado num universo cinematográfico marcado pela verdade genuína do encontro entre diretor e personagem, entrevistador e entrevistado, cineasta e atores da vida cotidiana barata e postuladamente sem graça. No cinema de Eduardo Coutinho, em especial na “Trilogia do Povo”, a arte de filmar pessoas com uma câmera e depois editar as imagens e transformá-las numa narrativa ao menos coerente é democrática.

Nos tempos atuais, um simples celular na mão nos torna criaturas públicas e criadores da vida privada. Não há o que discutir se a crise entre real e ficção pouco importa quando a câmera está ligada. É tudo parte de uma grande simulação que se esbarra constantemente na tirania da intimidade, na qual, mais cedo ou mais tarde, revelará o que de nós se trata de uma boa dose de realidade.

No cinema documentário, cabe ao narrador incluir ou cortar as imagens que não sejam coerentes com o seu modo de ver o mundo. Gerar incômodos ou satisfação, atribuir ao personagem a alcunha de protagonizar sua história e lhe permitir contar, como fazia Coutinho. Oferecer ao espectador agruras ou deleite. Construir os diálogos de maneira despretensiosa é definitivamente uma tarefa nada amadora. Até porque, no fim das contas, é tudo verdade. A verdade de cada um.

Nessa perspectiva, o que pudemos observar foi que para enxergar de muito perto esse real é preciso que estejamos realmente presentes. E, no caso de Coutinho, estar 100% presente no diálogo era o que fazia de sua linguagem uma forma a parte do conteúdo, não importando se quem estivesse falando fosse o presidente da República - como em Peões - ou a mulher que faz programa para pagar as contas e criar a filha adolescente - como em Edifício Master.

Num documentário, a construção de realidade numa imagem produzida que nos permita olhar o outro sem antes projetar pré-conceitos é a lição mais didática que poderíamos tirar do legado de Coutinho. Além disso, de acordo com as teorias de Riesman, Coutinho fazia um cinema sobre os anômicos; ou seja, os não ajustados. E não o fazia porque tinha comoção, piedade, cumplicidade... ou era mais um oportunista que ganha dinheiro construindo imagens da dor dos outros. Coutinho não se ajustava; não aceitava seu cinema, seus métodos, suas formas e quando as circunstâncias pareciam estar favorecidas, lá ia ele atrás de mais uma negação.

REFERÊNCIAS

- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2000. (80 min). Documentário.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Coleção Campo Imagético, 2014.
- COUTINHO, Eduardo. *Ética e história oral: o cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. São Paulo: Projeto História, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. (110 min.). Documentário.
- EDUARDO Coutinho, 7 de Outubro. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Produções, 2013. Documentário (72 min). 1 DVD.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MACEDO, Valéria. Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera dura sorte. *Antropologia Artes e Humanidades*, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 11-25. abr. 1998.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. 2003. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=523. Acesso em: 15 jan. 2017.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OS PERIGOS do uso de tóxicos. Produção de Jorge Ramos de Andrade. São Paulo: CERA VI, 1983. 1 fta de vídeo (30 min), VHS, son., color.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1999. (80 min). Documentário.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Paulo Henrique (org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Inteligência Artificial, Tecnologias da Informação e Comunicação e evasão escolar: reflexão e levantamento de projetos que contribuam para o combate ao problema no Ensino Médio

Artificial Intelligence, Information and Communication Technologies, and School Dropout: Reflection and Review of Projects to Address the Issue in Secondary Education

Heron Ledon Pereira¹
Danielle Ferraro²
Norval Baitello Junior³
Rogério da Costa⁴

RESUMO

A evasão escolar no Ensino Médio é um grande desafio educacional para o Brasil, conforme apontam pesquisas como PNAD⁵ e Censo Escolar, do IBGE. As causas englobam questões pedagógicas, sociais, econômicas e culturais e demandam soluções multissetoriais. Embora algumas políticas públicas tenham sido implementadas, o país ainda não alcançou as metas de universalização estabelecidas no Plano Nacional de Educação (PNE) para 2014-2024. Ao mesmo tempo, observa-se que as tecnologias digitais estão mais presentes no ensino, especialmente em ferramentas de Inteligência Artificial (IA). Neste cenário, o artigo apresenta um ensaio teórico, com exemplos de casos que tenham potencial de impacto no combate direto à evasão escolar, na melhoria da aprendizagem e em aspectos sociais.

Palavras-chave: Evasão escolar; inteligência artificial; novo ensino médio; ambientes escolares.

1 Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

2 Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

3 Doutor em Ciências da Comunicação e Literatura Comparada pela Universidade Livre de Berlim. Professor do PPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

4 Doutor em História da Filosofia – Université de Paris IV (Paris-Sorbonne). Professor e Vice-Coordenador do PPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

5 PNAD: sigla para Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e que tem como objetivo acompanhar as flutuações trimestrais e a evolução, no curto, médio e longo prazos, da força de trabalho, e outras informações necessárias para o estudo do desenvolvimento socioeconômico do País.

ABSTRACT

School dropout in Secondary Education is a significant educational challenge for Brazil, as highlighted by research studies such as PNAD and the School Census by IBGE. The causes encompass pedagogical, social, economic and cultural issues and require multisectoral solutions. Although some public policies have been implemented, the country has not yet achieved the universalisation goals set in the National Education Plan (PNE) for the period of 2014-2024. At the same time, digital technologies are increasingly present in education, particularly through Artificial Intelligence (AI) tools. In this context, this paper presents a theoretical essay, with examples of case studies that hold the potential to impact the direct reduction of school dropout rates, improvement in learning, and social aspects.

Keywords: School dropout; Artificial Intelligence; new high school; school environments.

1. INTRODUÇÃO

A evasão escolar é um dos maiores desafios do sistema educacional brasileiro, especialmente no Ensino Médio, etapa que compreende a faixa etária de 15 a 17 anos. Entre as causas, estão fatores sociais, econômicos, pedagógicos, culturais, muitas vezes combinados. Para a Unicef Brasil (2021), a evasão escolar surge diretamente da desigualdade socioeconômica do país, se perpetua e torna esses jovens mais propensos a continuar vivendo em condições menos favoráveis, com desemprego, trabalhos precarizados e baixa remuneração, mantendo o ciclo histórico de desigualdades.

Neste contexto, um dos objetivos do Plano Nacional de Educação – PNE 2014-2024 (INEP, 2015) é combater a evasão escolar. A Meta 3, especificamente, estabeleceu universalizar, até 2016, o atendimento escolar para a população de 15 a 17 anos e elevar, até 2024, a taxa líquida de matrículas no Ensino Médio para 85%. No entanto, de acordo com os indicadores do Censo Escolar de 2023, apesar de haver progresso, o Brasil não conseguiu atingir a universalização deste segmento no prazo prometido. Atualmente, 92% dos jovens de 15 a 17 anos estão matriculados na escola, enquanto a taxa de frequência escolar líquida ajustada situa-se em 75%, segundo o Censo Escolar da Educação Básica (INEP, 2023).

Os dados do Censo Escolar também demonstram que ingressar no Ensino Médio permanece um desafio. Dos jovens de 15 a 17 anos que abandonaram a escola sem concluir a educação básica obrigatória, 75,5% não haviam ingressado no Ensino Médio em 2022. No total, 9,8 milhões de jovens de 15 a 29 anos não estudavam e não tinham concluído o ensino básico. Isso equivale a 19,9% da população dessa faixa etária e impacta, de forma desigual, diferentes grupos, conforme aponta a pesquisa

Juventudes fora da escola (Fundação Itaú, 2024a): 25% destes jovens são pretos, 23% são pardos e 14%, brancos.

De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD (Educação, 2024), os principais motivos para o abandono escolar são a necessidade de trabalhar (40,2%), a falta de interesse (24,7%) e gravidez (9,2% no total; 22,4% entre as mulheres). E a pesquisa *Juventudes fora da escola* (Fundação Itaú, 2024a) traz dados complementares: entre os jovens entrevistados que não pretendem concluir a educação básica, os principais motivos mencionados são que precisam trabalhar (32%), precisam cuidar da família (17%, sendo 34% entre as mulheres e 8% entre os homens), não veem necessidade no momento ou não têm vontade (16%) e não têm paciência para estudar (16%).

O caminho de combate à evasão escolar não é único ou de responsabilidade de apenas um setor, sobretudo considerando a desigualdade social brasileira. Diante de um quadro complexo, é preciso buscar soluções que considerem a realidade dos jovens e seus interesses, como políticas públicas e atividades que tenham como resultado, além da conclusão do ensino básico, qualificação profissional, saúde, bem-estar, lazer etc. Neste contexto, políticas públicas, como o programa federal Pé-de-Meia, buscam promover a permanência e a conclusão escolar de estudantes do Ensino Médio por meio de estímulo financeiro: estudantes de baixa renda do ensino público, se cumprirem todos os requisitos, receberão até R\$ 9.200,00 no fim das três séries, de acordo com o Ministério da Educação (Brasil, 2024a). No entanto, é fundamental refletir sobre o papel da própria Educação nesse sentido e lembrar que o Novo Ensino Médio (NEM) ficou suspenso pelo Governo Federal, em 2023 e 2024, e foi mais uma vez reformulado para 2025.

Uma das grandes polêmicas do NEM está na questão da redução da carga horária de disciplinas da base curricular – Português, Matemática, História, Química e afins – e presença de ensino técnico, ou itinerários formativos, em caráter de escolha pelos estudantes. Fato é que os dados citados anteriormente são claros: a evasão escolar continua e precisa ser combatida. Mais uma vez, é necessário pensar o modelo de escola e o modelo de sociedade que se pretende e, ainda, investigar se tecnologias digitais, sobretudo a Inteligência Artificial (IA), podem contribuir para a diminuição da evasão escolar de jovens de 15 a 17 anos.

Considerando essas informações, este artigo se propõe a apresentar um painel sobre a relação das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) e de Inteligência Artificial (IA) com a educação. Nossa proposta é realizar um ensaio teórico, com exemplos de uso que tenham potencial de impacto nos estudantes, seja no combate direto à evasão escolar, seja na melhoria da aprendizagem, em aspectos sociais e, portanto, de satisfação em estar no ambiente da escola.

Utilizaremos, como método, a pesquisa bibliográfica que, conforme Sousa,

Oliveira e Alves (2021) sugerem, tem como finalidade o aprimoramento e atualização do conhecimento por meio de uma investigação científica de obras já publicadas; o levantamento e análise crítica dos documentos publicados sobre o tema a ser pesquisado com intuito de atualizar, desenvolver o conhecimento e contribuir com a realização da pesquisa. Nosso levantamento parte de relatórios sobre o uso de tecnologias e IA na educação elaborados pela UNESCO, além de pesquisas recentes realizadas sobre o tema. A fundamentação teórica se baseia em autores como Ismar de Oliveira Soares, Norval Baitello Júnior, Vicente Romano e Edgar Morin.

2. PROJETOS DE COMUNICAÇÃO E AMBIENTES ESCOLARES

As TIC estão presentes na área da educação desde a década de 1920, com a popularização do rádio e dos primeiros sistemas de aulas a distância. Na década de 1990, houve uma explosão de uso dos recursos tecnológicos na educação, especificamente na criação e distribuição de conteúdo educativo em sistemas de gestão escolar e de aprendizagem, em aplicativos de idiomas e em sistemas de tutoria personalizados, entre outros. Mais recentemente, a IA ampliou significativamente as possibilidades das ferramentas de tecnologia educacional, conforme aponta o relatório da UNESCO (2023) “Tecnologia na educação: Uma ferramenta a serviço de quem?”.

É preciso, entretanto, compreender que tais ferramentas não servem “apenas” para comunicar, transmitir informações e afins. Aqui, portanto, entendemos que a comunicação é uma forma de criar e manter vínculos, segundo Norval Baitello Júnior (2008) e Vicente Romano (2004). Vínculos tais que se estabelecem entre pessoas e entre elas e as escolas, por exemplo. Assim, podemos nos aprofundar e refletir sobre a importância do ambiente que se cria em cada instituição de ensino e no quanto aquele indivíduo se sente bem em fazer parte, se vê acolhido, respeitado, contemplado. Ao que pelo menos parece, a proposta do NEM teria como também objetivo fazer o estudante ter prazer pelo estudo. Mas vimos que não é bem assim que ocorre.

Como recorte, pode-se pensar justamente no impacto que projetos de comunicação nas escolas podem causar na sensação de pertencimento e bem-estar do estudante. Seria difícil, portanto, não considerar a contribuição da área da educomunicação nesse sentido.

A Educomunicação é um campo de intervenção social que objetiva criar e manter ecossistemas comunicativos abertos e democráticos em espaços educativos. Como área de atividade profissional, reúne especialistas voltados para o estudo das mediações entre comunicação, educação e cultura. Tem como meta ampliar o coeficiente comunicativo das ações humanas e está presente nos mais diversos setores da sociedade, incluindo a mídia, a escola, os centros culturais e as organizações não

governamentais (Soares, 2004, p. 31).

São inúmeras as contribuições desse campo para o ensino, por meio de projetos especiais e práticas pedagógicas do cotidiano escolar. Inclusive, tais iniciativas fazem parte de políticas públicas de determinados locais, como a cidade de São Paulo, cuja lei que estabelece a criação do *Programa Nas Ondas do Rádio* nas escolas municipais completa 20 anos em 2024 (SPCultura, 2024). A partir da ampliação e maior atuação de profissionais e pesquisadores da área, sobretudo, desde o fim dos anos de 1990, diversas outras iniciativas surgiram e se espalharam. Somam-se a isso cursos de graduação, pós-graduação e extensão em educomunicação, que ajudam a difundir o conhecimento e a prática.

Entre diversos outros projetos para além do *Programa Nas Ondas do Rádio* e a da *Imprensa Jovem*, que faz parte do mesmo, no município paulistano, podemos citar, por exemplo, o *Jornal Macknífico* – feito por estudantes do 9º ano do Colégio Presbiteriano Mackenzie (2017), em São Paulo (SP) –, o *Inspire News* (2013), do Colégio Inspire, em São José dos Campos (SP), e o *Projeto Incertus*, no Colégio Certus (Certus, 2024), também na capital paulista.

Abordando mais especificamente o *Incertus*, a proposta foi criada em setembro de 2018, como extracurricular para os adolescentes, em formato de rádio. Após algumas adaptações, foram lançados o *Jornal Incertus*, em 2019, o *Podcast Incertus*, em 2021, e a *TV Incertus* (YouTube), em 2022. Desde então, dezenas de estudantes passaram pelas produções e lançaram mais de 40 jornais e de 150 vídeos de podcasts, reportagens e cobertura de eventos, impactando, inclusive, a comunidade escolar, com participação de professores e demais colaboradores, além de feedbacks de egressos e familiares. Ou seja, acima de tudo, percebe-se o potencial vinculativo nesses encontros, que no caso são semanais.

Ou seja, de modo geral, as pesquisas, relatos e dia a dia mostram que as ações envolvendo comunicação nas escolas têm crescido e trazem benefícios não só técnicos – como identificação e combate às *fake news*, por exemplo –, mas, sobretudo, afetivos, frisando a perspectiva de que comunicação gera vínculos.

Retomemos um dado anterior, para nova exemplificação. O PNAD (Educação, 2024) apontou que quase 10% dos casos de evasão escolar são em decorrência de gravidez. Por hora, nascem 44 bebês de mães adolescentes no Brasil, segundo dados do Sistema Único de Saúde – SUS (Brasil, 2023). E a situação fica ainda mais delicada ao vermos que 20% das mães adolescentes afirmam não saber como evitar uma gravidez, conforme a pesquisa do *Projeto Adolescentes Mães*, do Hospital Moinhos de Vento, com apoio do SUS (Levigard, 2023). A partir desses cenários, podemos imaginar como um projeto escolar que envolva informação e comunicação pode, em partes, amenizar esse problema, não apenas ao tratar de métodos contraceptivos, mas também para formar

uma rede de apoio, um grupo de adolescentes que pudesse compartilhar experiências entre si.

3. TECNOLOGIAS DE EDUCAÇÃO, INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (IA) E SUAS POSSIBILIDADES

A pesquisa *Juventudes fora da escola* (Fundação Itaú, 2024a) aponta que, entre ações que poderiam ser feitas para viabilizar o retorno dos jovens ao estudo, há um grande interesse por parte dos entrevistados (45%) na utilização de recursos tecnológicos e em oficinas e laboratórios. Além disso, embora a maioria (51%) prefira o ensino totalmente presencial, as possibilidades de Educação a Distância (EaD), seja em formato híbrido ou totalmente online, seriam viáveis para 83% dos entrevistados.

Utilizar ferramentas de tecnologia da educação seria, nessa visão, um dos caminhos possíveis para contribuir com o combate à evasão escolar. O direito à educação, cada vez mais, é sinônimo de direito à conectividade adequada; entretanto, há desigualdade no acesso. No Brasil, segundo os dados da pesquisa TIC Educação 2022 (Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, 2023), 94% das escolas brasileiras de Ensino Fundamental e Médio têm acesso à Internet, mas somente 58% possuem computadores e acesso à rede para uso dos alunos. A conectividade ainda é um problema nas escolas públicas: quase metade dos entrevistados apontaram que a Internet da escola não suporta muitos acessos ao mesmo tempo, enquanto a qualidade da Internet fica ruim para aproximadamente 37% dos alunos. A UNESCO aponta, ainda, que, em 2020, com a pandemia, “[...] pelo menos meio bilhão ou 31% dos estudantes em todo o mundo – em sua maioria, os mais pobres (72%) e os residentes de zonas rurais (70%) – não tiveram a oportunidade de usar o ensino remoto” (UNESCO, 2023, p. 13).

O documento ainda faz um alerta quanto ao uso desenfreado das tecnologias digitais na educação. “Ademais, as evidências de seu impacto são inconsistentes: alguns tipos de tecnologia parecem ser capazes de melhorar alguns tipos de aprendizagem” (UNESCO, 2023, p. 9). Em contrapartida, afirma, exemplificando, que “a tecnologia não precisa ser avançada para ser efetiva. Na China, gravações de aulas de alta qualidade distribuídas a 100 milhões de estudantes rurais melhoraram seus resultados em 32% e diminuíram a desigualdade salarial entre populações urbanas e rurais em 38%” (UNESCO, 2023, p. 7).

O impacto das tecnologias digitais na educação ainda precisa ser mais bem investigado do ponto de vista de aprendizado, assim como os novos recursos de IA para a educação. Assim como as TIC, o uso de sistemas de IA na educação não é recente. Começa na década de 1970, com as primeiras técnicas desenvolvidas para adaptar e personalizar a aprendizagem de cada estudante. Desde então, o uso da IA na educação se expandiu em três direções: orientada ao estudante (suporte à

aprendizagem e avaliação), orientada ao professor (suporte ao ensino) e aos sistemas de gestão. Além disso, a interação entre IA e educação estendeu-se para o ensino das próprias tecnologias de IA; levantando questões sobre pedagogia, acesso, ética e equidade, enfatizando a necessidade de “compreensão profunda antes da automação de ferramentas educacionais”, conforme aponta o relatório da UNESCO *Inteligencia artificial y educación: Guía para las personas a cargo de formular políticas*.

Atualmente, uma das funcionalidades potenciais da IA na educação é enfrentar a evasão escolar, pois permite identificar estudantes em risco, tomar medidas para reverter a situação e apoiar a formulação de estratégias para evitar o abandono do sistema educativo (CAF, 2021). Além disso, o setor privado está desenvolvendo cada vez mais sistemas inteligentes, adaptativos ou personalizados para implementação em escolas e universidades ao redor do mundo, segundo a UNESCO (2021). Selecionamos exemplos práticos de como soluções de gestão escolar e de suporte pedagógico, voltadas para estudantes, estão sendo utilizadas e, teoricamente, têm potencial para o combate à evasão.

No Brasil, o Sistema de Alerta Preventivo – SAP (Universidade Federal de Alagoas, 2023), desenvolvido por uma equipe de pesquisadores do Núcleo de Excelência em Tecnologias Sociais (NEES) da Universidade Federal de Alagoas, faz uso de uma combinação de dados obtidos através de questionários aplicados a alunos e gestores com informações educacionais provenientes de outras fontes. Por meio da aplicação de modelos preditivos de IA, o SAP consegue calcular o risco de evasão e abandono escolar, permitindo o acompanhamento e a execução de estratégias personalizadas para os estudantes identificados em situação de alto risco. As inovações trazidas pelo SAP incluem sua adequação à realidade brasileira e à capacidade de inserir dados de forma *offline*, expandindo sua aplicabilidade para regiões sem acesso à internet (Universidade Federal de Alagoas, 2023). O sistema se encontra em fase de testes e ainda não foi oficialmente implementado. Vale ressaltar que o Plano Brasileiro de Inteligência Artificial - PBIA (Brasil, 2024c) traz solução semelhante entre as propostas para a educação. O *Sistema Gestão Presente* é uma ferramenta de controle de frequência de alunos do ensino básico, visando ao enfrentamento do abandono e da evasão escolar, com orçamento estimado em R\$20 milhões.

Outro exemplo é proveniente do estado de Wisconsin. O DEWS (Sistema de Alerta Precoce de Abandono Escolar) é uma iniciativa de combate à evasão escolar, especialmente focada em estudantes que têm o inglês como segunda língua e estudantes afrodescendentes, grupos que apresentavam taxas de conclusão do ensino inferiores à média (62% em comparação aos 88% da média geral). O DEWS foi desenvolvido com o objetivo de identificar alunos do 9º e 10º anos com probabilidade de desistência, permitindo intervenções precoces. O sistema utiliza variáveis como assiduidade, disciplina, mobilidade, desempenho em testes e dados demográficos para

calcular o risco de evasão. Após testes bem-sucedidos, o DEWS foi implementado em todo o estado, empregando modelos preditivos anuais para avaliar o risco individual dos alunos e promover intervenções preventivas (CAF, 2021).

Sistema semelhante aparece, também, no PBlA, *Sistema de Predição e Proteção de Trajetória dos Estudantes*, que visa reduzir o número de alunos que abandonam escolas e universidades brasileiras por meio da identificação dos fatores de risco e/ou proteção de trajetórias por etapa (Brasil, 2024c).

As ferramentas de IA com foco no aluno existem em maior quantidade. Os mais conhecidos e utilizados, em geral, são os Sistemas de Tutoria Inteligente (STIs), que têm como objetivo otimizar e personalizar o ensino de acordo com as necessidades dos estudantes (UNESCO, 2021). Os STIs estão presentes em grandes modelos, como Moodle, Open edX e no Khan Academy, além de outros mais específicos, como o ActiveMath (Alemanha), o Alef (Emirados Árabes), o Cognitive Tutor (Estados Unidos), SquirrelAI (China), além de opções desenvolvidas no Brasil, como o Pat2Math (desenvolvido pela UNISINOS), o Curumim, ambos para ensino de matemática – segundo Santana et al (2023) –, e o Letrus – de acordo com Soares (2021) –, um programa pedagógico que utiliza IA para melhorar a escrita e a leitura de estudantes, a partir de diagnósticos de avaliação de textos.

No PBlA, constam três propostas com foco no aluno. O sistema de *Soluções Adaptativas com IA Generativa de Avaliação Formativa e Diagnóstica para Alfabetização e Letramento* é focado em apoio aos professores e gestores escolares na avaliação das atividades estudantis para melhor intervenção na alfabetização (Brasil, 2024c). Já os *Sistemas de Tutoria Inteligentes de Matemática Desplugado com IA Generativa* têm foco no desenvolvimento de habilidades matemáticas, do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental. Por fim, o projeto *MelhorIA da aprendizagem e bem-estar dos estudantes* tem como proposta sistemas de acolhimento com uso de psicologia positiva, IA generativa e sistemas tutores inteligentes para a promoção da aprendizagem e bem-estar (Brasil, 2024c).

Entre outros modelos de IA aplicados à educação, os Orquestradores de Redes de Aprendizagem (ORA) são plataformas que facilitam a interação entre estudantes e professores, promovendo conexões baseadas em disponibilidade, conhecimento e experiência, como a plataforma Tutor Mundi, que une tutores de várias universidades brasileiras a alunos da educação básica, conforme matéria da Folha de São Paulo (Pauluze, 2021).

Os sistemas de Aprendizagem Colaborativa com IA facilitam a conexão entre estudantes à distância. Entre as opções para Educação Básica, têm-se a Rede Social Educacional – REDU, “um ambiente de colaboração para professores e alunos que permite criar situações de aprendizagem na Internet ou dispositivos móveis” (Universidade Federal de Pernambuco, 2024), e o Octopus, “um fórum como objeto de

aprendizagem para cursos em ambientes virtuais, com mecanismos mais avançados de interação, direcionados para estimular o engajamento na discussão sobre temas de interesse, bem como na construção do conhecimento”, ambos desenvolvidos pela Universidade Federal de Pernambuco (2024).

O próprio ChatGPT, conforme aponta Santaella (2023), pode ser bem aproveitado pela educação, realizando tarefas como pesquisas, organizar informações, revisar textos e até servir de ponto de partida para projetos criativos. Além disso, sua capacidade de alimentar a desinformação pode ser usada como estratégia pedagógica, despertando o pensamento crítico/questionador dos alunos, e suas respostas incorretas podem ser tomadas como uma oportunidade para discussões produtivas sobre informações equivocadas e vieses. Um exemplo concreto de uso vem de uma escola do Espírito Santo, em atividade pedagógica sobre obesidade, com os alunos do Ensino Médio da instituição, que pesquisaram sobre o tema e fizeram perguntas ao ChatGPT para esclarecer as dúvidas e aprofundar o conhecimento sobre o assunto. Outras ferramentas de IA ajudaram os estudantes a organizar as informações, produzindo infográficos que facilitaram a compreensão sobre a temática, conforme reportagem de A Gazeta (Estudantes [...], 2024).

Além de sistemas que utilizam a IA diretamente, é preciso conhecer a IA no contexto educacional. Nos últimos meses, algumas iniciativas de letramento digital têm sido reportadas. O Instituto Palavra Aberta lançou o e-book *Educação midiática e inteligência artificial: fundamentos*⁶ (Ochs, 2024), de livre acesso e que se propõe como apoio para educadores. O projeto *Educa+AI7*, de pesquisadores associados à Cátedra Oscar Sala, do Instituto de Estudos Avançados (USP), desenvolveu um site voltado a educadores, em geral, com o objetivo de levar informações sobre IA a este público, contribuindo também com o letramento digital.

Outra iniciativa que promove a capacitação em IA vem da Secretaria de Educação do Piauí, que colocou a IA na Matriz Curricular do 9º ano do Ensino Fundamental e de todo o Ensino Médio em 2024, numa iniciativa que impactará 120 mil estudantes (Piauí, 2023). Os professores responsáveis pelo ensino de IA estão sendo capacitados para que possam compreender o que existe por trás de uma IA e desenvolver pensamento crítico e ético. Afinal, é fundamental que os estudantes adquiram conhecimento sobre o tema, até porque precisam se preparar para as transformações do mercado de trabalho.

4. OS LIMITES DAS TECNOLOGIAS E DA IA

A UNESCO (2021) aponta quatro objetivos estratégicos para o uso da IA na educação: garantir o uso inclusivo e equitativo da IA na educação; fazer uso da IA para melhorar

⁶ Material pode ser encontrado no link: https://educamidia.org.br/api/wp-content/uploads/2024/03/EMIA-eBook-Fundamentos_V2.pdf

⁷ Projeto Educa+AI: <https://www.educamaisai.com.br/>

a educação e a aprendizagem; promover o desenvolvimento de habilidades para a vida na era da IA, incluindo o ensino sobre o funcionamento da IA e suas implicações para a humanidade e salvaguardar o uso transparente e auditável dos dados educacionais.

Desta forma, os sistemas de IA voltados para os estudantes podem ser importantes aliados na construção de conhecimento e de novas formas de aprendizagem que possam despertar o interesse dos alunos, mas também levantam várias questões, como a preocupação com sua abordagem pedagógica, a falta de evidências robustas sobre sua eficácia, bem como questões éticas e legais mais amplas, relacionadas aos dados coletados e os algoritmos educativos. Conforme apontam Holmes et al.,

[...] a IA é aclamada como uma solução para muitos dos problemas centrais da educação (por exemplo, a falta de professores qualificados, o baixo desempenho dos alunos e o crescente abismo de desempenho entre alunos ricos e pobres). No entanto, isso levanta a necessidade de considerar múltiplas questões: os objetivos do uso da IA na educação, onde ela é usada, por quem (por indivíduos, instituições ou indústria), como é operacionalizada, em que níveis (do aprendiz individual a salas de aula inteiras, redes colaborativas e níveis nacionais e transnacionais), como funciona e assim por diante (Holmes et al., 2022, p. 19).

Sistemas de Tutoria Inteligente (STIs), por exemplo, prometem um ensino personalizado, mas, muitas vezes, se limitam a um modelo educacional baseado apenas na transmissão de conhecimento, deixando de incentivar a autonomia dos alunos, a investigação e a construção de saberes. Apesar da ampla utilização dos STIs, faltam comprovações mais concretas de sua eficácia, especialmente no caso de produtos comerciais. De acordo com a UNESCO (2023), as avaliações são, muitas vezes, feitas pelas próprias empresas que desenvolvem e comercializam os produtos.

Outras preocupações incluem a diminuição da interação pessoal entre alunos e professores. Além disso, especialmente em áreas remotas, usar a IA para apoiar os estudantes em contextos em que há poucos professores, como nas áreas rurais dos países em desenvolvimento, acaba “mascarando” a problemática real, que é a escassez de professores e o direito à educação de qualidade (Holmes et al., 2022).

O ChatGPT ainda levanta questões específicas: o plágio, a perda da capacidade de desenvolver pensamento crítico ao receber respostas prontas, a capacidade de disseminar *fake news* e desinformação, especificamente porque as frases produzidas pelo Chat parecem corretas. Como aponta Santaella (2023), seus modelos funcionam prevendo a próxima palavra, mas não têm a menor ideia se algo é correto ou falso, apresenta confiança discursiva nas afirmações, mesmo quando não são verdadeiras.

Em relação aos Sistemas de Alerta Preventivo sobre evasão escolar, ainda existem poucas evidências da eficácia de tais sistemas, se as conexões são preditivas ou causais.

Temos ainda as questões relativas à coleta de dados dos alunos. Quais dados estão sendo coletados e com quais objetivos? Isso está claro para pais e alunos? Holmes et al. (2022) sinalizam que, em uma única sessão, uma criança interagindo com uma IA ou outro sistema eletrônico de educação pode gerar “cerca de 5 a 10 milhões de pontos de dados acionáveis por aluno a cada dia” (Holmes et al., 2022, p. 24). Ainda que no Brasil haja a Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais – nº 13.709 (Brasil, 2018), é necessária uma regulamentação específica para o uso da IA na educação, que leve em consideração as especificidades destas ferramentas, como quais dados estão sendo captados, de que maneira está se realizando essa captura e como serão utilizados posteriormente.

É preciso desenvolver e utilizar sistemas adequados à realidade local, pois a maioria dos desenvolvedores das soluções de IA para educação ainda é baseada em países do norte global – ocidentais, educados, industrializados, ricos e democráticos –, conforme apontam Holmes et al. (2022), e, portanto, menos familiarizados com as necessidades dos países em desenvolvimento. Como consequência, podemos ter sistemas e algoritmos distorcidos que não consideram as características e diversidade dos estudantes (viés algorítmico), levando a avaliações incorretas e imprecisas, causando ainda mais impactos negativos à educação.

Introduzir novos modelos para oferecer educação e formação em diferentes instituições e ambientes de aprendizagem que possam ser facilitados pelo uso da IA, em benefício de diferentes interessados, como estudantes, docentes, pais e comunidades, é uma questão fundamental. Entretanto, é preciso que se desenvolva um plano para o uso da IA na educação, na gestão, ensino-aprendizagem e avaliação, além de testes, monitoramento e avaliação, bem como a criação de uma base de evidências que garantam a correta aplicação da IA, que coloque o humano no centro dessas aplicações (Holmes et al., 2022).

5. POR UMA ESCOLA ALEGRE

É evidente a necessidade de ações mais concretas para o combate à evasão escolar em diversos âmbitos sociais. Tentativas são feitas, mas os dados continuam alarmantes e comprovam a já escancarada desigualdade social que assola o Brasil. No ensino básico, o problema acaba explodindo no Ensino Médio, em que, por inúmeras razões, o adolescente abandona a escola, seja para complementar a renda familiar, por outras situações pessoais ou mesmo por não gostar do ambiente educativo, não se identificar com ele, com o que lhe é proposto.

Nossas escolas se tornaram ao longo dos séculos instituições mestres em domesticar a inquietude natural de nossas crianças. Anos e anos são

gastos para uma lição magna: ensinar a sentar e permanecer sentado, preferencialmente com as mãos também em repouso. Esse passa a ser o pressuposto maior de qualquer outro conteúdo de aprendizagem (Baitello Junior, 2012, p. 138).

Pesquisa realizada pela Fundação Itaú (2024b), por meio do *Indicador de Trajetórias Educacionais*, afirma que somente 52% dos jovens brasileiros terminam o Ensino Fundamental na idade certa – e, considerando o Ensino Médio, a taxa cai para 41%. Entre os motivos, a evasão escolar.

Portanto, entre os possíveis caminhos de solução, é imprescindível pensar, planejar e executar um modelo de escola que, de fato, contemple as necessidades básicas do jovem e da sociedade que se pretende formar. Dadas as inúmeras polêmicas da BNCC, sobretudo do Novo Ensino Médio, somos levados a crer que o documento não contempla seguramente essas discussões. Em adição, outros programas são implantados, como o Pé-de-Meia, com incentivo financeiro para o adolescente de baixa renda permanecer nos três anos finais. No entanto, ainda levará algum tempo para se avaliar o peso da contribuição de tal iniciativa para a situação.

Paulo Freire concedeu, em 1993, uma entrevista ao programa *Escola Viva*, da TV Cultura, e respondeu à apresentadora Amália Rocha o que escola o Brasil precisa. “De uma escola séria, de uma escola rigorosa, mas, ao ser rigorosa e séria, uma escola que criasse, sugerisse aos alunos a felicidade, a alegria. Quer dizer, uma escola alegre, saltitante [...]” (Freire, 1993). Dessa forma, como não considerar os ambientes existentes nas unidades escolares, na sensação de prazer e bem-estar dos estudantes – além dos educadores? Afinal, lembremos: toda forma de comunicação tem como objetivo a criação de vínculos.

Em seu livro *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*, Edgar Morin (2000) discorre justamente sobre a necessidade prévia de estabelecer cenários e objetivos sociais, mundiais e solidários para, então, elaborar e executar grandes estratégias de ensino-aprendizagem. Ele defende que “uma tal formação deve permitir enraizar, dentro de si, a identidade nacional, a identidade continental e a identidade planetária” (Morin, 2000, p. 74). Diante de tamanhos números de evasão escolar – fora tantos outros tristes indicadores, como a fome, violência, problemas de saúde etc. –, qual contribuição o Brasil oferece para a sua sociedade e para a Terra como um todo?

Nesta reflexão, podemos recorrer, ainda, aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, das Nações Unidas e, portanto, também condizente ao nosso país. Dentro do objetivo 4 – Educação de Qualidade, encontramos o item 4.7, que diz:

Até 2030, garantir que todos os alunos adquiram conhecimentos e habilidades necessárias para promover o desenvolvimento sustentável, inclusive, entre outros, por meio da educação para o desenvolvimento

sustentável e estilos de vida sustentáveis, direitos humanos, igualdade de gênero, promoção de uma cultura de paz e não violência, cidadania global e valorização da diversidade cultural e da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável (Nações Unidas Brasil, 2024).

Considerando o cenário cada vez mais abrangente das tecnologias digitais na educação, também é papel dos pesquisadores, educadores, institutos e demais agentes sociais investigar as possíveis contribuições dessas ferramentas para o problema. Nesse âmbito, a própria UNESCO aponta que, para

[...] aproveitar plenamente o potencial da IA em seu apoio à educação para o desenvolvimento sustentável, é necessário identificar e potencializar todos os benefícios possíveis das ferramentas, bem como reconhecer e mitigar seus riscos. Consequentemente, também é necessário revisar continuamente as formas de organizar a educação, o que poderia sugerir uma reconfiguração fundamental dos fundamentos da educação diante do objetivo central de abordar o ODS 4. Também devemos questionar o que a introdução da IA na educação poderia alcançar: Quais são os benefícios reais que a IA poderia trazer? Como podemos garantir que a IA atenda às necessidades reais e não seja apenas a última moda em tecnologia educativa? O que devemos permitir que a IA faça? (UNESCO, 2021, p. 16).

Como vimos, são diversas as iniciativas de uso de IA no processo de ensino-aprendizagem. É necessário um avanço nos estudos para consolidar análises de resultados. Há exemplos promissores e com indicativos de benefícios tanto de aprendizagem quanto de socialização. Em contrapartida, também não são poucas as controvérsias e incertezas na execução e análise. Logo, o fenômeno é urgente e demanda cuidado, atenção e ação em prol de melhorias, principalmente considerando o grave aspecto da evasão escolar. Uma alternativa, que também demanda maiores testes e análises, é aliar as ferramentas de IA a projetos de educomunicação, de forma a incentivar a expressão dos jovens, criando ambientes socialmente mais afetivos, prazerosos e pedagogicamente ricos.

E tal urgência é ainda mais evidente se considerarmos que, segundo o PISA 2023 – Programa Internacional de Avaliação dos Alunos, 45,1% dos alunos brasileiros de 15 anos, nas aulas de Matemática, se distraem com o uso do celular, sejam eles mesmos fazendo a utilização ou apenas observando um colega com o aparelho, segundo Mandelli (2023). Por outro lado, uma pesquisa da Universidade Hanyang, da Coreia do Sul, aponta que usar o celular por 2 horas por dia reduz o risco de problemas de saúde mental, incluindo suicídio, em jovens de 13 a 18 anos, de acordo com matéria de O Globo. Todavia, aqueles que utilizam por mais de 4 horas têm um risco de aumentar tais situações de saúde mental em até 22% (Usar o celular [...], 2023).

Assim, o relatório de 2023 da UNESCO, *Tecnologia na educação: Uma ferramenta a serviço de quem?*, versa também a respeito de levarmos em conta três pilares sobre a estruturação da educação: igualdade e inclusão; qualidade; e eficiência. Ou seja: tal sistema de educação visa à promoção da igualdade, pode contribuir para os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e “será capaz de equilibrar a aprendizagem individualizada e as necessidades de socialização?” (UNESCO, 2023, p. 10).

Essas são algumas discussões e direcionamentos que entendemos fundamentais para os próximos passos e que, em breve, as instituições de ensino, os órgãos públicos e demais responsáveis tomarão no cenário brasileiro. Outras pesquisas devem averiguar, inclusive, os impactos que as propostas mais tecnicistas, neoliberais e até empreendedoras causarão nos jovens e na sociedade como um todo, quem sabe se em detrimento, ou não, de uma formação mais crítica e mundialmente solidária.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: Os calores e as atividades corporais. RODRIGUES, David (Org.) São Paulo: Summus, 2008.

BAITELLO JUNIOR, Norval. O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BRASIL. Lei Nº 13.709, DE 14 de agosto de 2018. Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD). Brasília: Presidência da República, 2018. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm. Acesso em: 24 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Educação. Pé-de-Meia. Brasília: MEC, 2024a. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/pe-de-meia>. Acesso em: 17 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Educação. Por hora, nascem 44 bebês de mães adolescentes no Brasil, segundo dados do SUS. Gravidez na adolescência. Tema foi discutido em seminário realizado no HU-UFMA/Ebserh na última semana. Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares, Brasília, 13 fev. 2023. Comunicação. Notícias. Disponível em: <https://www.gov.br/ebserh/pt-br/comunicacao/noticias/por-hora-nascem-44-bebes-de-maes-adolescentes-no-brasil-segundo-dados-do-sus>. Acesso em: 3 de nov. 2024.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Gravidez na adolescência: 380 mil partos foram realizados por mães com até 19 anos somente em 2020 no Brasil. Empresa Brasil de Comunicação, Brasília, 29 jan. 2024b. Edição de Ailane

Silva. Notícias Gov. Direitos Humanos. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202401/protecao-lei-brasileira-visa-prevenir-gravidez-na-adolescencia-no-pais-somente-em-2020-380-mil-partos-foram-realizados-por-maes-com-ate-19-anos>. Acesso em: 17 mar. 2024.

BRASIL. Plano IA para o bem de todos. Proposta de Plano Brasileiro de Inteligência Artificial 2024-2028. Brasília: Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, 2024c.
CAF - CORPORACIÓN ANDINA DE FOMENTO. Banco de Desarrollo de América Latina. Experiencia: datos e inteligencia artificial en el sector público. Caracas: CAF, 2021. Disponível em: <https://scioteca.caf.com/handle/123456789/1793>. Acesso em: 29 mar. 2024.

CERTUS. Colégio Regular Integral. Projeto Incertus. Especial 50 edições. Jornal Incertus, São Paulo, SP, ano 6, n. 50, out. 2024. Disponível em: <https://certus.com.br/jornal-incertus/>. Acesso em: 03 nov. 2024.

COLÉGIO PRESBITERIANO MACKENZIE. Macknífico. Jornal Macknífico, São Paulo, SP, n. 1, 2012. Published on Jun. 2, 2017. Disponível em: https://issuu.com/colegiopresbiterianomackenzie-saopa/docs/macknifico_1a_edicao_2012. Acesso em: 3 nov. 2024.

EDUCAÇÃO: 2023. IBGE, coordenação de pesquisas por amostra de domicílios. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Folheto. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102068>. Acesso em: 11 mar. 2024.

EDUCAMÍDIA. Programa do Palavra Aberta. EducaMídia lança e-book sobre educação midiática e inteligência artificial. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2024. Disponível em: <https://educamidia.org.br/educamidia-lanca-e-book-sobre-educacao-midiatica-e-inteligencia-artificial>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ESTUDANTES usam IA para aprender e criar soluções para ajudar pessoas. A Gazeta, Vitória, ES, 21 jan. 2024. Inovação nas escolas. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/anuario/estudantes-usam-ia-para-aprender-e-criar-solucoes-para-ajudar-pessoas-0124>. Acesso em: 24 mar. 2024.

FREIRE, Paulo. Escola Viva entrevista Paulo Freire. [Entrevista concedida a] Amália Rocha. TV Cultura, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwvHZJLfYE>. Publicado em: 14 set. 2021. Acesso em: 1 nov. 2024.

FUNDAÇÃO ITAÚ. A permanência escolar importa: indicador de trajetórias educacionais. São Paulo: 2024b. São Paulo: Observatório da Fundação Itaú, 2024b. Disponível em: <https://www.fundacaoitau.org.br/observatorio/indicador-de->

trajetorias-educacionais. Acesso em: 18 mar. 2024.

FUNDAÇÃO ITAÚ. Juventudes fora da escola - sem concluir a educação básica: sumário executivo. São Paulo: Itaú – Educação e Trabalho, 2024a. Disponível em: <https://www.itaueducacaoetrabalho.org.br/biblioteca/publicacoes/juventudes-fora-da-escola>. Acesso em: 17 mar. 2024.

HOLMES, Wayne; PERSSON, Jen; CHOUNTA Irene-Angelica; WASSON, Barbara e DIMITROVA, Vania. Artificial intelligence and education: a critical view through the lens of human rights, democracy and the rule of law. Strasbourg, France: Éditions du Conseil de l'Europe, 2022.

INEP - INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. Plano Nacional de Educação (PNE) 2014-2024 - linha de base. Brasília: INEP, 2015.

INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Resumo técnico: censo escolar da educação básica 2023. Versão preliminar. Brasília, DF: MEC/INEP, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-escolar/resultados>. Acesso em: 11 mar. 2024.

INSPIRE NEWS. Site de notícias e mídia. São José dos Campos, SP, 2013. Instagram: @colegioinspire. Disponível em: <https://www.instagram.com/inspire.news/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

LEVIGARD, Ericka. Gravidez: 20% das mães adolescentes não sabem como evitar filhos, diz estudo brasileiro. O Globo, Rio de Janeiro, 26 dez. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2023/12/26-gravidez-na-adolescencia-1-em-cada-4-meninas-nao-sabe-como-evitar-filhos-diz-estudo-brasileiro.ghtml>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MANDELLI, Mariana. Quase metade dos alunos brasileiros se distrai com celular em aula. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2023. Disponível em: <https://www.palavraaberta.org.br/artigo/quase-metade-dos-alunos-brasileiros-se-distrai-com-celular-em-aula>. Acesso em: 24 mar. 2024.

MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil. Educação de qualidade. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs/4>. Acesso

em: 17 mar. 2024.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (ed.). Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nas escolas brasileiras: TIC Educação 2022. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2023.

OCHS, Mariana. Educação midiática e inteligência artificial: fundamentos. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2024. E-Book.

PAULUZE, Thaiza. Escolas do Rio apostam em turno extra e aplicativos para driblar perda de conteúdo na pandemia. Folha de S. Paulo, São Paulo, 1 ago. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2021/08/escolas-do-rio-apostam-em-turno-extra-e-aplicativos-para-driblar-perda-de-conteudo-na-pandemia.shtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PIAUÍ. Secretaria da Educação. Piauí será o primeiro estado a incluir Inteligência Artificial no currículo escolar. Ascom Seduc, Teresina, 2 out. 2023. Disponível em: <https://www.seduc.pi.gov.br/noticias/noticia/11241/piaui-sera-o-primeiro-estado-a-incluir-inteligencia-artificial-no-curriculo-escolar>. Acesso em: 3 nov. 2024.

ROMANO, Vicente. Ecología de la comunicación. Hondarribia: Hiru, 2004.

SANTAELLA, Lucia. Há como deter a invasão do ChatGPT? São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023. Livro eletrônico.

SOARES, Ismar de Oliveira. Educomunicação, conceitos básicos. In: Soares, Ismar de Oliveira. Educommunication. São Paulo: NCE - Núcleo de Comunicação e Educação da ECA/USP, 2004. 60p.

SOARES, Jorge Paulo. O uso da Inteligência Artificial na Educação: ampliando o acesso ou automatizando a desigualdade? São Paulo: USP, 2021. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2021/o-uso-da-inteligencia-artificial-na-educacao-ampliando-o-acesso-ou-automatizando-a-desigualdade>. Acesso em: 24 mar. 2024.

SOUSA, Angélica Silva de; OLIVEIRA, Guilherme Saramago; ALVES, Laís Hilário. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. Cadernos da FUCAMP, Monte Carmelo, MG, v.20, n. 43, p. 64-83/2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>. Acesso em: 25 mar. 2024.

SPCULTURA. Nas ondas do Rádio. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/991/#:~:text=O%20Programa%20Nas%20Ondas%20do,conceito%20>

base%20dos%20nossos%20projetos. Acesso em: 3 nov. 2024.

UNESCO. Inteligencia artificial y educación: guía para las personas a cargo de formular políticas. Paris: UNESCO, 2021. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379376>. Acesso em: 17 mar. 2024.

UNESCO. Resumo do relatório de monitoramento global da educação 2023: tecnologia na educação: uma ferramenta a serviço de quem? Paris: UNESCO, 2023. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386147_por. Acesso em: 18 mar. 2024.

UNICEF BRASIL. Cultura do fracasso escolar afeta milhões de estudantes e desigualdade se agrava na pandemia, alertam UNICEF e Instituto Claro. Brasília: Unicef Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/cultura-do-fracasso-escolar-afeta-milhoes-de-estudantes-e-desigualdade-se-agrava-na-pandemia>. Acesso em: 03 nov. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALGOAS. Pesquisadores da Ufal debatem evasão escolar, tecnologia e políticas públicas. Maceió: UFAL, 2023. Disponível em: <https://ufal.br/transparencia/noticias/2023/11/pesquisadores-da-ufal-debatem-evasao-escolar-tecnologia-e-politicas-publicas>. Acesso em: 24 mar. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Vitrine Tecnológica. Softwares. Rede Social Educacional – REDU. Disponível em: <https://sites.ufpe.br/vitrine/software/redesocialeducacional---redu/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

USAR O CELULAR 2 horas por dia traz impacto positivo na saúde mental dos adolescentes (além disso o efeito é oposto), diz estudo. O Globo, Rio de Janeiro, 10 dez. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2023/12/10/usar-o-celular-2-horas-por-dia-traz-impacto-positivo-na-saude-mental-dos-adolescentes-alem-disso-o-efeito-e-oposto-diz-estudo.ghtml>. Acesso em: 24 mar. 2024.

VILELA, Pedro Rafael. MEC: consulta sobre Novo Ensino Médio recebeu 150 mil respostas. Agência Brasil, Brasília, 7 jul. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2023-07/mec-consulta-sobre-novo-ensino-medio-recebeu-150-mil-respostas>. Acesso em: 15 jan. 2024.

As mãos acidentais como experiência estética: o paradoxo do realismo na imagem técnica

Accidental hands as an aesthetic experience: the paradox of realism in technical imagery

Taís Monteiro¹

Eduardo Duarte²

RESUMO

As mãos geradas nas imagens algorítmicas de Igi Lola Ayedun (2023), na obra “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, são o objeto de experiência estética que desencadeia este artigo. A partir do pensamento de Didi-Huberman sobre emoção e de Susan Sontag em “Contra a Interpretação”, buscamos investigar a sensação de estranhamento e desconforto que essas imagens nos provocam, refletindo também sobre o estatuto de realidade que a imagem técnica questiona em nosso imaginário. Esse ensaio sobre mãos e imagens de mãos é permeado pelas reflexões sobre seu papel com Juhani Pallasmaa, sobre erro e verdade, com Edgar Morin, Vilém Flusser e a imagem técnica, bem como a noção de imagem como relação, a partir do pensamento de Marie-José Mondzain.

Palavras-Chave: imagens algorítmicas; experiência estética; inteligência artificial; mãos.

ABSTRACT

The hands generated in the algorithmic images of Igi Lola Ayedun (2023), in the artwork named “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, are the object of aesthetic experience that triggers this article. Based on Didi-Huberman’s thoughts on emotion and Susan Sontag’s in Against Interpretation, we seek to investigate the feeling of strangeness and discomfort that these images provoke in us, we also reflect on the status of reality that the technical image questions in our imagination. This essay on hands and images of hands is permeated by reflections on hand’s role with Juhani Pallasmaa, on error and statute truth with Edgar Morin, Vilém Flusser and the technical image, as well as the notion of image as a relationship, based on the thoughts of Marie- José Mondzain.

Keywords: algorithmic images; aesthetic experience; artificial intelligence; hands.

1 Mestre pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

2 Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

1. INTRODUÇÃO

A imagem é como a emoção: pode ser extremamente valorizada quando intelectualizada e pode ser desvalorizada quando colocada em uma redoma sentimentalista. Durante séculos do pensamento Ocidental e da filosofia clássica, as definições de emoção, quando categorizadas, são definidas de forma negativa como “impasses ou privações do ato, da linguagem, do pensamento” (Didi-Huberman, 2021, p. 23). Há, de certo, uma desvalorização generalizada, salvo resistências do pensamento estético, da experiência emocional que universaliza e sintetiza a emoção e a imagem em categorias planas, sem nuances.

Henri Bergson, para Didi-Huberman (2021, p. 39), quis devolver às emoções a intensidade própria e a criatividade geradora que eclipsa a ideia de padrão representacional. Em outras palavras: não reduzir a emoção, reconhecer profundidade, variedade e intensidade na emoção experienciada. As emoções, que surgem no movimento, se revelam profundas, ativas e multidimensionais. A emoção deve ser compreendida como interface criativa. “Há emoções que são geratrizes de pensamento; e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade como substância” (Henri Bergson apud Didi-Huberman, 2021, p. 40). Trata-se de engajar pela abertura provocada com a emoção, mesmo que esse movimento cause uma desordem radical na organização anterior do mundo, em uma fusão de suas próprias representações para alcançar um livre exercício de invenção. A emoção é uma forma de apreender o mundo como modo de existência da consciência.

Ficar emocionado é estar engajado em uma situação que não conseguimos enfrentar e que, no entanto, não queremos deixar. Ao invés de aceitar o fracasso ou voltar atrás o sujeito, nesse impasse existencial, explode o mundo objetivo que lhe impede o caminho e procura em atos mágicos uma satisfação simbólica (Merleau-Ponty apud Didi-Huberman, 2021, p. 43).

No mesmo caminho de pensar a imagem e a emoção, propomos o movimento do sentir para então praticar um exercício exploratório e interrogativo do que nos abala na emoção, entendendo os pensamentos que surgem a partir do encontro com as imagens que aqui nos motivam a desenvolver esse texto. Há uma história das emoções, com respostas corporais identificáveis, imaginativas, discursivas às diferentes experiências práticas a que todos nós estamos submetidos (Didi-Huberman, 2021, p. 42). Não existe apenas um “eu” na emoção, pois a emoção é experiência também coletiva. Há uma linhagem cultural e simbólica de expressão das emoções com os gestos que liberam

sua intensidade significativa, de maneira que as formas sociais influenciam na maneira que sentimos.

Seguimos então os efeitos da experiência estética que as imagens de Igi Lola Ayedun (2023), na obra “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, nos causaram para pensar essas imagens. A emoção também é o método através do qual somos chamados a outras imagens para lidar com o susto, o incômodo que a imagem gerada por inteligência artificial provoca nos nossos dias. Esse é o exercício que tentamos promover nesse artigo, tomamos o vento do espanto para velejarmos por pensadores diversos, mas sempre retornando ao estatuto de realidade que essas imagens nos provocam experimentar.

Então tudo começou por um detalhe numa imagem algorítmica. Algo que parece um erro de softwares ainda em processo de treinamento que foi conscientemente incorporado ao trabalho da artista. Um detalhe que nos instigou e nos fez procurar por mãos em outras imagens. Uma emoção que desencadeou uma inquietação acerca das mãos, tanto como mediadoras entre nós e o mundo que modificamos, quanto como visualidade de uma existência do sujeito, quase figurativas, mas que destoam de representações miméticas. Mãos que aparecem nas imagens e que, de muitas maneiras, são negligenciadas por não ser percebidas como experiências estéticas dentro das obras, seja por sumirem no conjunto que chamamos de conteúdo nas obras de arte, seja por desconforto da sua visualidade por serem identificadas como erro, seja por demarcação de existência não-humana.

Figura 1 – Há muito venho sonhando com imagens
que nunca vi - I, série Eclosão de um sonho,
uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

2. A ESCOLHA DE UM CAMINHO EXPLORATÓRIO

Ser afetado pelo mundo e poder relatar o afeto sem sufocá-lo pelo peso da interpretação. Esse é um desafio metodológico que nos deixa nos limites de um dilema, logo tudo o que empreendemos é uma tentativa. Como aponta Sontag (2020), não é possível recuperar a inocência anterior a toda teoria de pensamento em arte, de movimento entre conteúdo e o que a obra de arte queria dizer.

Na realidade, nada significa sem uma interpretação. Compreender é interpretar. E interpretar é reafirmar o fenômeno, de fato, descobrir um equivalente adequado. Portanto, a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde. Asfixiante (Sontag, 2020, p. 3-4).

A obra de arte, para Sontag (2020), deveria ter a capacidade de nos deixar nervosos; a obra não precisa ser domada pela interpretação, não precisa ser esvaziada ou empobrecida pela interpretação em detrimento da experiência, para constituir um mundo. A autora propõe que voltemos a experimentar de maneira imediata. Para tal, propõe termos atenção à forma, afastarmo-nos da arrogância da interpretação em que o objeto é sequestrado para conjuntos teóricos que o dissocia completamente dos seus efeitos inicialmente percebidos. Interpretar é uma reafirmação do fenômeno estudado, o movimento de descobrir um equivalente, mesmo que não se alcance um valor absoluto e de acordo com o tempo histórico e cultural em que estamos inseridos. O ato proposto por Sontag (2020) é de liberação, seguir um caminho além de uma excessiva ênfase na ideia de conteúdo e não tentar ocupar o lugar da obra em questão. Ou seja, a obra de arte está compreendida na interpretação sem se desvincular histórica e culturalmente dos dois tempos em questão: o da própria obra e o do observador.

Em consonância, Marie-José Mondzain (2015) nos fala que a imagem é, ao mesmo tempo, o produto da relação que surge no encontro com o espectador e a operadora deste encontro. Ou seja, é uma força que move e também é gerada. Não há como dissociar a imagem do sujeito e do tempo histórico sobre o qual se derrama o olhar do espectador. Questionar as operações imaginantes na relação entre nós e as imagens, pede que também se pense de onde ela vem, sua proveniência para, enfim, chegarmos em sua destinação, que é como ela se forma em nós. Inseparáveis, o vínculo relacional entre nós e a imagem não se dá sem historicidade, muito menos sem a emoção do encontro.

As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produziu os signos que, por essa razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito. Então, à questão se há uma ciência da imagem, a resposta é a mesma daquela que pergunta se há uma ciência do sujeito. Sua fundação recíproca nos convida a desconfiar que a imagem não é um objeto e, portanto, que, se ela pode, sob certas referências, ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito (Mondzain, 2015, p. 39).

Já em “A imagem pode matar”, Mondzain (2009) articula a ideia de que estatuto atribuímos à imagem, entre coisas e não-coisas, oscilando em uma irrealidade singular. Pensar a imagem segundo a perspectiva de ser uma realidade sensível, entre sonho e materialidade, no entre-mundo, “permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e seus poderes” (Mondzain, 2009, p. 12). As imagens também permeiam a escrita de Didi-Huberman de maneira a serem companheiras para os pensamentos articulados sobre a emoção. O movimento se encadeia por e com elas.

Ademais, a imagem indica um regime de subjetividades, pois está vinculada à

dinâmica humana de pensar por imagens em suas operações imaginantes. Em um exercício imaginativo empreendido no texto *Entre providência e destinação*, Mondzain (2015, p. 41) descreve uma pessoa que, ao chegar em uma caverna, ali repousa sua mão por um tempo determinado, sopra um pó que demarca a mão na parede da caverna, em seguida, se afasta dela e observa a marca que ali fica. Este exercício é a apresentação da proveniência das “mãos negativas”, imagem achada na Gruta Chauvet na França, datada de 30.000 a.C., e Mondzain (2015) reflete sobre o que seria aquela uma das primeiras representações da mão em uma tomada de distância do indivíduo si mesmo.

A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita, afasta. Esse gesto de afastar e de ligar é aquele que constitui a primeira operação, constituição dos lugares entre os quais se joga o sentido de um gesto que virá. Inaugura-se uma conversa, no sentido em que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades. A imagem é o teor do que se mantém entre eles, entre o homem e a parede (Mondzain, 2015, p. 41-42).

Figura 2 – Mãos Negativas, Gruta Chauvet (Ardèche, França)



Fonte: Chauvet, Deschamps e Hillaire (1996).

Olhemos juntos a imagem. Os dedos apartados, em movimento estendido, cada um deles em seu lugar, para que o espaço entre eles, em um vermelho forte que se

dissipa aos poucos pelas beiradas de um círculo informe, se faça negativo e nos mostre a demarcação que imaginamos como intenção: estive aqui. A mão direita aberta, espalmada com os músculos distendidos, um esforço para que cada superfície da pele da mão esteja em contato direto com a pedra, todo o território da mão precisa ali estar em contato. Delimitar uma marca da mão que carrega consigo e que, no âmagô, todos nós sabemos que virará pó um dia, mas que, por aquele instante, se tornou, de alguma forma, eterna pela marca que fez. Parte do corpo que é parte de si, colocada em marca em um mural circundada de outras imagens para que não só a pessoa que o fez visse, quando se afastasse para observar a própria mão demarcada no mural, mas que agora nos encontre pelo menos 32 mil anos depois.

As imagens rupestres nos oferecem a prova que testemunha um procedimento altamente instituinte, dado que vemos os homens se designarem a si mesmos como sujeitos fazendo nascer na escuridão em que habitam apenas gestos que figuram como o dispositivo imaginante de um ponto de partida, de um lugar de separação da natureza (Mondzain, 2015, p. 42).

A parede, neste caso, é um espelho não-reflexivo e, para a autora, a mão negativa se torna um dos atos inaugurais³ da criação de um autorretrato do humano sujeito que só conhece o mundo a partir dos traços que aparta de si. Como gesto, para Mondzain (2015, p. 42), as mãos de Chauvet apresentam uma ruptura que se inscreve na origem da arte. Este gesto não é uma imagem inaugural, mas um lugar de proveniência, indicando uma destinação da subjetividade. Tentamos, talvez, interpretar, pois a distância que nos separa da imagem é a mesma que nos provém uma emoção que não pode nunca ser alcançada, mas que pode ser traduzida em linguagem, como o que fizemos no início desta página. É nesta disjunção, neste lugar, que buscamos preencher com interpretações. Mondzain (2015, p. 53) aponta que a imagem é um objeto que propõe um desejo ao sujeito que se torna, por sua vez, objeto da imagem. Nós nos percebemos nas imagens, na relação que sentimos e, por conseguinte, desejamos interpretar.

A mão de Chauvet é uma ausência preenchida de presença. O assombro desta experiência sensível é sentir com a imagem que, há 30 mil anos, alguém pôs a mão naquela parede. Lá está o registro de que aquilo foi e, ao mesmo tempo, ainda é. O assombro do dilema barthiano (Barthes, 1980). Aquela mão esteve ali, ela demarcou um espaço na pedra que foi eternizado com o pó vermelho soprado sobre ela. A marca da mão atesta um acontecimento, ela é testemunha de um real ontológico, assim como a imagem fotográfica foi pensada em sua primeira fase de existência, como espelho do real (Dubois, 1994).

3 Mesmo que pensemos em um ato inaugural, Mondzain (2015, p. 44) afirma que não estamos em uma cena originária. A ruptura que vemos não é uma imagem que inaugura, mas um gesto, um lugar de proveniência do homem que indica uma destinação na relação sujeito-imagem.

A imagem da mão na parede é um gesto inaugural da pessoa que a encostou com os dedos estendidos na parede da caverna, demarcou ali a mão apartada de si, em seguida, em um empreendimento imaginativo nos aproximamos do gesto, da proveniência à destinação, nosso olhar. É na abertura provocada neste encontro que a imagem habita os sentidos, provoca e é constituinte da emoção que é gerada e que tentamos, a partir da linguagem, alcançar a distância irreparável. Estamos sempre dentro do espaço de fruição.

3. AS MÃOS QUE EXISTEM NOS SONHOS DE IGI LOLA AYEDUN

Igi Lola Ayedun, artista visual paulista, selecionada para a bolsa ZUM do Instituto Moreira Salles de 2022, com o projeto Eclosão de um sonho, uma fantasia (2022), tornou visíveis por inteligência artificial imagens antes vivenciadas pela artista apenas em sonho. No início de 2023, Igi Lola Ayedun apresentou um artigo no site da revista com diversas imagens e uma incursão ensaística sobre o fazer com imagens algorítmicas e o futuro das imagens técnicas.

Salvo as diferenças técnicas e de níveis de controle na criação de imagens entre os aplicativos, como Stable Diffusion, Mid Journey ou Dall-e-2, o processo se dá, de forma simplificada, a partir de uma entrada de texto ou imagem para um banco de dados catalogado e, por fim, para a geração de uma imagem. Quando a entrada é feita por texto, o primeiro passo é a descrição da imagem: os programas permitem a inclusão de dados técnicos para a imagem, o objeto central, textura, luz, perspectiva e referências estéticas amplamente disseminadas nos buscadores de imagem disponíveis na internet. É possível gerar uma imagem usando outra como referência, ou seja, o software é capaz de identificar o motivo central de uma imagem oferecida para modificá-la de acordo com as descrições inseridas. Em seguida, em alguns segundos, o programa procura nos inúmeros bancos de dados descrições técnicas fornecidas para imagens similares, podendo, por fim, gerar uma imagem a partir da descrição anteriormente enviada.

O “autor” da imagem⁴ pode refazer a descrição, ou seja, pode alterar alguma informação da descrição, modificar algo específico sobre a imagem gerada, se for o caso, até que ela gere uma versão mais próxima do que se havia imaginado. Entre a imagem pensada e a imagem gerada, há um processo de aprendizado do usuário com a interface técnica que permita a compreensão gradativa do programa do que realmente se busca com a imagem. Para o usuário-autor, as primeiras descobertas ocorrem no processo de interação cognitiva com o entendimento que a máquina tem dos dados da imagem que é pedida. A artista e pesquisadora Giselle Beiguelman (2023), fala dessa experiência:

Nos últimos dois anos, trabalhei muito com inteligência artificial em meus projetos artísticos. Tem sido um enorme aprendizado. Como não

⁴ Esse termo é, certamente, muito polêmico.

sou programadora, tive que me dispor a entendê-las. Conhecer os seus limites e os meus. Não posso dizer que eu e as IAs ficamos amigas, mas conseguimos estabelecer regimes de parceria e laços provisórios que me reeducaram. Acima de tudo, me desafiando a pensar no machine learning como um exercício pedagógico da atenção, e não como mero treinamento para executar meus objetivos. Até porque as distâncias entre o que eu queria fazer e os resultados a que chegava eram imensas (e via de regra muito mais interessantes, porque me surpreendiam) (Beiguelman, 2023, p. 79).

O erro, ou melhor, a forma de interpretação da máquina das descrições de Igi Lola criaram as estranhas mãos que nos fascinam. Um dos incômodos repetidos com as imagens geradas por Inteligência Artificial são as mãos. O que nos parece é que, até onde Igi Lola experimentou, o programa ainda não havia desenvolvido, em larga medida, a mimetização das mãos em suas formas, em sua maleabilidade. O erro que se apresenta é apontado como o lugar de desvelamento do sistema em que as mãos ainda são um mistério para o gerador de imagens. Irrepresentáveis ainda, as mãos são o ponto de percepção e de estranhamento que nos interpela a criar um pensamento exploratório e investigativo. O erro do algoritmo que não conseguiu formar as mãos das duas mulheres na Figura 3, mesmo com todos os detalhes que construiu para todas as partes dos corpos tornou-se obsessivamente nosso **punctum** (Barthes, 1980).

Figura 3 - Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi - II, série Eclosão de um sonho, uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

Na moça ao fundo, os dedos não conseguem se formar, parecem ser grudados por pontas douradas disformes. Na personagem azul, por mais detalhados que sejam os implantes em sua cabeça, que trazem um resultado imagético percebido como correto, como é em uma imagem facilmente discernível e, certamente, dentro de nosso repertório imaginário de ficção científica, as extremidades dos membros assim como as mãos causam incômodo. Sabemos tratar-se de imagens oníricas, como o título entrega; então, a pele azul, os adereços e as vestimentas são percebidos como algo próximo ao realismo fotográfico.

A artista Igi Lola Ayedun (2023) fala do imaginário comum futurista instaurado e compartilhado massivamente de forma central pelo audiovisual estadunidense e que se torna uma categoria imagética que a mesma se apropria nas imagens que aqui apresentamos. No entanto, as mãos da personagem azul são completamente indiscerníveis: os braços da personagem azul não estão cruzados sobre a mesa; eles se conectam e se emendam ao centro, como se fossem uma peça única. Do meio do antebraço esquerdo, a mão, ou, de forma mais precisa, uma massa de pele azul se aglomera e forma uma mão disforme, com uma quantidade de dedos que se condensam. Sentimos estranhamento ao olharmos para as mãos, mas, de alguma maneira, elas foram aceitas pela artista que as descreveu e desenvolveu um trabalho de curadoria das imagens geradas e, por fim, as montou em um ensaio publicado.

Figura 4 - Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi - IV, série Eclosão de um sonho, uma fantasia



Fonte: Ayedun (2023).

Na Figura 04, não mais somente um par de mãos, mas uma difusão de mãos, braços e pés desconexos se apresentam. No ser azul à esquerda, com vestes douradas, o corpo inteiro se confunde em uma massa sem começo nem fim. Os braços terminam em emaranhados de membros terminando sempre com uma forma de mão. No lugar onde estariam os pés, vemos uma extremidade que se assemelha a uma mão com três dedos do lado direito e do lado esquerdo, a extremidade do membro inferior termina em um misto de mão e pé indiscernível.

Os pés/mãos indiscerníveis trazem as unhas pintadas de vermelho, o que gera uma familiaridade ainda mais conflitante. Unhas pintadas de vermelho, uma demarcação de individualidade, distinguem das mãos que se multiplicam, se destoam, viram extremidades inferiores. São rastros de membros nas extremidades, são impressões não sedimentadas, aparentes em visualidades não formadas no entre quase estar materializada e não ser reconhecível, no quase mão, quase extremidade.

Determinada atividade constrói um conglomerado de dados que além de acumular linguagens, histórias, territórios y sínteses do sentimento humano, armazenam estéticas y suas respectivas informações relacionadas para assim, não mais precocemente reproduzir mas, sim, compor visualidades semelhantes a tudo que já vimos, todavia inéditas. Foi decretada a Era da Pós-imagem que, muito provavelmente, arreganha a conceitualização da tão temida Pós-fotografia. Pois, o fato da produção de arte digital em algumas de suas especificações técnicas de acordo com ordens estabelecidas atravessarem o processo fotográfico como fonte de inspiração y referência, a exemplo da criação de imagens 3D, nunca houve um embate direto que rescindisse a fotografia analógica ou digital, em sua forma de execução. Partindo do princípio básico de que a fotografia é substancializada por meio da captura de luz y sombra sobre determinado sujeito – pessoa, tempo y/ou espaço – o que se torna a fotografia algorítmica da qual nada precisamos presenciar para materializá-la? (Ayedun, 2023).

As imagens geradas no trabalho “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi”, de Igi Lola Ayedun (2023), são apresentadas acompanhadas por um texto da artista. No texto, reflexões sobre o futuro da imagem técnica, as implicações pelo esgarçamento conceitual da imagem fotográfica, por referência, que não mais cabem nas definições prévias. Igi Lola Ayedun aponta para a criação de um arquipélago de dados a partir de descrições de momentos do absurdo, mesmo que ainda se utilize de interações técnicas fotográficas para a máquina gerar as imagens. Neste lugar que ela

sugere que seja expandido e híbrido, em colisões ainda não refletidas exaustivamente pelo estudo da imagem que a artista tanto se põe em embate, Igi Lola continua um pensamento:

Ou, simplesmente, imagens? Ou, finalmente, afirmar que a tecnologia desenvolveu um lugar tão expandido y híbrido entre os atributos do visível ao ponto de vivermos em uma era de colisões mórnicas não binárias que produz uma outra materialidade visual, pós-simulacro, pós-reprodutibilidade técnica, pós-colagem, pós-mixagem, não é mais algo tão distante assim a se pensar? Ao caminhar por essa fortaleza de possibilidades, os valores y impactos das iconografias de organização (ou desorganização) do tempo presente são refutados, da mesma forma que o destino de nossas identidades, o estreitamento da malha entre futuro y passado, y o papel do poder da narrativa naquilo que se vê, se enxerga y se percebe. Há muito que venho sonhando com imagens que nunca vi (Ayedun, 2023).

A realidade imagética das mãos da fotografia algorítmica é o próprio absurdo do não acontecimento. O que nos interessa aqui são as mãos que se diferenciam das mãos representadas por imagens com referentes anteriores, físicos, que, um dia, estiveram em contato com a parede da caverna ou em frente a uma câmera, presentes em sua ausência e que carregam, em seu bojo, o desejo de preencher lacunas, como as mãos negativas de Chauvet. Em todas as imagens produzidas por Igi Lola Ayedun, as mãos nos provocam o estranhamento causado, justamente, por visibilizar os chamados “erros” do sistema.

Retomemos um detalhe da Figura 1, apresentada no final da introdução.

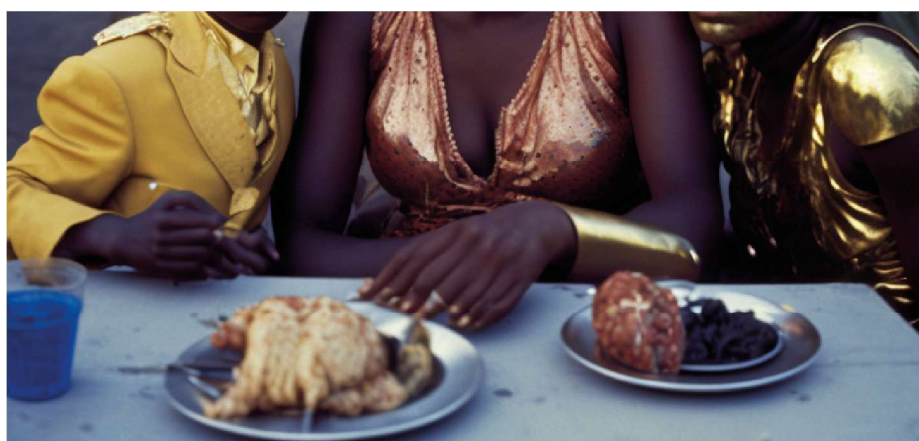


Figura 5 - Detalhe da figura 1

No detalhe, os braços com os cotovelos dobrados da figura central repousam sobre a mesa posta. Os ossos pontudos e protuberantes desaguam em sete dedos com anéis e unhas pintadas de dourado. Assemelha-se a um ser conjunto, uma árvore com galhos emaranhados entre si. Mais do que um estranhamento de uma imagem com má-formação, o esquisito de mãos como raízes nos impacta como um humano e não-humano ao mesmo tempo. Há uma ideia de mão no mundo objetivo que se estilhaça. A emoção de confusão oblíqua, familiaridade e desnaturalidade, um ato de paradoxo que enfrentamos, a imagem, de certo, afronta o senso de unidade em relação à figuração de mão.

O algoritmo dos softwares de geração de imagens texto-imagem está sendo aperfeiçoado, progressivamente, semana após semana. Contudo, as mãos criadas na experiência de Igi Lola Ayedun escapam ao comando de geração que mimetiza referentes em seus bancos de dados gigantescos e constantemente atualizados. Como se não pudessem ser apreendidas para serem replicadas, as mãos revelam o que é apontado como um “erro” do programa, como o lugar em que o programa desvela a nós que olhamos que não há um referente físico anterior em contato com as imagens.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Edgar Morin (2005, p. 141), em *Ciência com Consciência*, o erro está ligado à vida e à morte, como processo de aparecimento de diversidade e possibilidade de mudança. Há uma complexidade na vida, pois os seres são informacionais, comunicantes e computacionais. A vida se auto-organiza incessantemente, assim os sistemas obedecem às lógicas que tendem a manter a vida e afastar-se da morte. Logo, falar de erro pressupõe uma verdade diametralmente oposta, sendo a verdade um conceito propriamente humano circundado pela projeção que fazemos de uma organização que reproduz de forma integral o anterior correto para evitar que o posterior gere degradação e a morte. Porém,

nem tudo se reduz à alternativa “verdade e erro”; a questão do erro começa com a computação; a da verdade, com a cogitação (isto é, pensar com idéias); antes da cogitação e da computação, não só não havia verdade, mas também não havia erro! Direi que o mundo é talvez um vasto ruído de fundo em torno da questão da verdade e do erro; e, quando nossa lógica vai aos horizontes, encontra esse ruído. [...] O ruído de fundo está totalmente à nossa volta. E nós somos os seres que produzem essa coisa maravilhosa e horrível que tem o nome de verdade. Mas direi que não se deve pôr verdade em toda parte. Há muitas coisas no mundo que são infra ou supra-verdades. Sem dúvida, o próprio mundo [...] (Morin, 2005, p. 153).

É sugerido pelo autor o acidente como um termo que escapa da dualidade, pois conteria a possibilidade de criação dentro de si e difere do jugo da palavra erro como oposta à ideia de verdade. O autor, ao mesmo tempo, separa o erro na vida do erro na computação, pois o programador pode ser afetado por este “erro”, porém, o computador não o é, sua estrutura e sistema não entende o erro como algo oposto à verdade, é uma outra resposta. Como encaramos o dito erro é que transforma a dinâmica. Entre erro e aceitação, nas imagens que encontramos aqui, buscamos a emoção causada no encontro com o ruído acidental adotado pela artista Igi Lola Ayedun, a artista incorpora o dito erro em suas imagens como elemento onírico.

No coração do engenho técnico mais refinado, preciso e exato do mundo contemporâneo, que são as linguagens da informática e dos sistemas de algoritmos, surge um erro que permite o jorro de surpresas em experiências estéticas inexplicáveis. Ao abraçar o chamado “erro”, que a partir de agora chamaremos de **acidente**, permite-se uma percepção de acidente visual que se germina dentro da experiência estética. A surpresa dessas experiências é reforçada pelo paradoxo de emergirem no coração da precisão refinada do engenho técnico da informática. A incerteza que corre junto ao preciso e exato nos traz a perplexidade de imagens e nos dá, como diria Morin, a possibilidade de experiências estéticas diversas e novas possibilidades de sentir o mundo.

A vida comporta inúmeros processos de detecção, de rejeição do erro, e o fato extraordinário é que a vida comporta também processos de utilização do erro, não só para corrigir seus próprios erros, mas também para favorecer o aparecimento da diversidade e a possibilidade de evolução (Morin, 2005, p. 143-144).

O estranhamento experimentado ao encontro com as mãos criadas pelos softwares de Inteligência Artificial está sedimentado à nossa percepção de mãos humanas, justo por nos referenciarmos, inicialmente como aponta Susan Sontag sobre interpretação, a um realismo imagético. Em *Mãos Inteligentes*, Juhani Pallasmaa (2013, p. 5) nos fala que estamos conectados com o mundo por meio dos nossos sentidos e toda nossa existência corpórea estrutura e armazena conhecimentos silenciosos. As mãos não são, para o autor,

[...] membros banais e gratuitos do corpo, mas na verdade elas são prodigiosos instrumentos de precisão que parecem ter sua própria inteligência, vontade e desejos. [...] As mãos, seus movimentos e gestos, expressam tão bem o caráter de uma pessoa quanto sua psique facial e corporal (Pallasmaa, 2013, p. 27).

E, ainda, nos apresenta o pensamento de Heidegger e Bachelard sobre as mãos.

Martin Heidegger relaciona as mãos diretamente com a capacidade humana de pensar: “A essência das mãos jamais pode ser determinada ou explicada como sendo um órgão que pode pegar as coisas. [...] Todo o movimento das mãos, em cada uma de suas tarefas, se dá por meio do pensamento, todo o direcionamento das mãos se baseia naquele elemento. [...]”. Gaston Bachelard escreve sobre a imaginação das mãos: “Até mesmo as mãos têm seus sonhos e pressupostos. Elas nos ajudam a entender a mais profunda essência da matéria. É por isso que elas também nos ajudam a imaginar [formas da] matéria. A capacidade de imaginar, liberar-se dos limites da matéria, do lugar e do tempo deve ser considerada como a mais humana de todas as nossas qualidades. Tanto a criatividade como o julgamento ético exigem a imaginação. Todavia, é evidente que a capacidade de imaginação não se esconde apenas em nossos cérebros, uma vez que toda a nossa constituição corporal tem suas fantasias, seus desejos e sonhos (Pallasmaa, 2013, p. 18).

As mãos como sonhadoras e entendedoras da essência da matéria. A mão de Chauvet, com os dedos abertos, demarca um espaço, uma familiaridade, podemos reproduzi-lo com nossas próprias mãos, como imaginação de um gesto feito a 32 mil anos. A marca da mão como imagem aflora um regime de subjetividade indissociável da memória dinâmica coletiva compartilhada, a mão de Chauvet é a nossa mão. As mãos e extremidades que se aproximam de formas de mãos nas imagens de “Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi” (Ayedun, 2023) são destoantes de uma experiência vivida. Estas imagens de mãos nos levam a estar em constante aporia, entre o paradoxo da imagem que se propõe realista fotográfica, há um acidente irreconciliável com as representações anteriores, que para Igi Lola Ayedun nos propõe uma nova chave para pensar a fotografia:

[...] aplicativos como Stable Diffusion, MidJourney, Dall-e-2 y uma série de outras protoversões se posicionam como uma alternativa à câmera fotográfica para a criação de imagens não vivenciadas por meio de um arquipélago de dados significativos capazes de descrever momentos do absurdo (Ayedun, 2023).

Dentro de uma perspectiva de perceber o acidente e torná-lo experiência de criação, Vilém Flusser (1985, p. 44), em “Elogio da Superficialidade: o Universo das Imagens Técnicas”, apresenta uma redefinição do imaginar que se torna fazer com que os aparelhos computem os elementos pontuais do universo e formem imagens e, desta maneira, os aparelhos captam um clima espectral de nosso mundo, mostram como tendemos a preferir uma superficialidade empolgante, que permite que vivamos em um mundo tornado inconcebível e inimaginável a partir de uma abstração, em vez de uma

explicação profunda. O autor aponta para um futuro em que os critérios anteriores de “autêntico e artificial”, “real e aparente”, “verdadeiro e falso” não se aplicam mais. Flusser (1985, p. 44), ao redefinir imaginar desta maneira, aponta possíveis articulações sobre a revolução epistemológica, ético-política e estética, que possam formular uma nova sensação emergente.

REFERÊNCIAS

AYEDUN, Igi Lola. Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi. *Revista Zum*, São Paulo, 9 jan. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/bolsa-zum-ims/ha-muito-venho-sonhando-com-imagens-que-nunca-vi/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEIGUELMAN, Giselle. Artificial Intelligence as phârmakon: algorithmic art between remedy and poison. *Digital Culture & Society*, Berlin, v. 8, n. 2, p. 15-24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.14361/dcs-2022-0203>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: Editora N-1, 2021.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus. 1994.

FLUSSER, Vilém. *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 1985.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emannuelle. *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega Passagens, 2009.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PALLASMAA, Juhani. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

Fast Fashion en e-commerce. Fotografía de comercio electrónico en lookbooks/catálogos

Fashion Photography Through E-Commerce: Fast Fashion on New Lookbooks

Marcos García-Ergüin Maza¹

Daniel de las Heras²

RESUMEN

El contexto digital ha desarrollado una nueva praxis en la fotografía de moda que ha adaptado su anterior formato de *lookbook* o catálogo al comercio electrónico. El presente texto estudia estas imágenes en espacios de e-commerce teniendo en cuenta el *fast fashion*. De este modo, se comparan las imágenes de Zara y Shein para entender el proceso y el sentido de esta forma de fotografía. La aproximación se basa en el estudio de la representación de las prendas en las propias websites de las marcas, dirigidas a un consumo veloz e inmediato, frente al anterior medio impreso. Como resultado de la aplicación metodológica del análisis fotográfico planteado, se aprecia una dilución de las funciones fotográficas tan diferenciadas anteriormente en moda.

Palabras clave: E-commerce; catálogo; Fast Fashion; fotografía de moda.

ABSTRACT

The digital transformation has ushered in a new approach to fashion photography, reshaping traditional lookbooks and catalogues for e-commerce platforms. This paper examines these images within the context of fast fashion brands, specifically focusing on Zara and Shein, to explore the evolution of fashion photography in the digital age. Using a methodological framework that analyzes the display and presentation of garments on these companies' websites—designed for rapid, instant consumption—this study identifies the typology of e-commerce images. It further contrasts the photographic techniques employed in digital media with those used in print, revealing the distinct shifts in style and purpose driven by the demands of online retail.

Keywords: E-commerce, lookbook, Fast Fashion, fashion photography.

1 Doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Burgos.

2 Doutorando em Comunicação Audiovisual, Publicidade e RR pela Universidade Complutense de Madrid . Professor na Pratt Institute, New York.

1. INTRODUCCIÓN

Con el auge de la digitalización, la modernidad ha entrado en una nueva fase caracterizada por la intensificación de la velocidad y la valoración de la inmediatez y el tiempo real. La aceleración surgió como un factor clave de la modernidad (Bauman, 2005) y encontró en la digitalización y la hiperconectividad de la red el ecosistema perfecto (Lipovetsky, 2006). En este contexto, el comercio tradicional se tradujo al comercio electrónico o e-commerce³.

El comercio en línea ha producido una adaptación y remediación de todos aquellos elementos de comunicación de la industria de la moda que antes se configuraban en medios impresos, como revistas u otros soportes. De este modo, la fotografía de moda se ha visto transformada, y, dentro de este contexto, la imagen configurada para el e-commerce ha adaptado facultades de aquellos medios precedentes. Esta remediación se caracteriza por el ensamblaje de soportes contemporáneos (sitios web) y los precedentes (revistas), y por la transformación de las marcas de comercio electrónico en proveedoras de contenidos editoriales. En este caso, Rocamora (2019) acuña el término remediación para dar sentido al ensamblaje y a la propia mediación articulada en los espacios de comercio electrónico.

Ahora bien, el término remediación fue acuñado en primer lugar por David Bolter y Richard Grusin en 1999. Estos apuntaban a cómo los medios digitales reconfiguraban los ya existentes. Se trata, por tanto, de “la representación de un medio en otro” y “una característica definitoria de los nuevos medios de comunicación digitales” (Bolter; Grusin, 1999, p. 45). Como consecuencia, antiguos formatos o instrumentos de comunicación, como la fotografía de moda, que tenían distintos tipos y propósitos según el soporte impreso para el que se componían, se han visto adaptados al panorama hegemónico y homogeneizador digital. Así, la fotografía de moda con objetivos editoriales y la comercial, que antes estaban profundamente codificadas y diferenciadas, se han visto traducidas al mismo contexto de la pantalla digital (de las Heras; García-Ergüín, 2022).

Los trabajos recientes han estudiado cómo se ha producido la remediación en el comercio de moda *online* y la cultura digital (Crewe, 2018; Rocamora, 2019), sin embargo, no se ha detenido en cómo ha afectado a la fotografía de moda. Por lo tanto, este trabajo se centra específicamente en el estudio de este tipo de fotografía en el comercio electrónico para entender si, en el contexto del e-commerce, se está dando una nueva concepción de la imagen al margen de las anteriores. Uno de los interrogantes, debido a la fusión de los límites entre comercialización y mediatización en la cultura digital, es si se ha desdibujado la línea que antes separaba la fotografía

3 “El tamaño del mercado mundial de comercio electrónico de moda fue de 668.100 millones de dólares en 2021 y, según los informes de tendencias, para 2025, se espera que el comercio electrónico represente un tercio de todas las ventas mundiales de moda, alcanzando el 40% y el 45% en Estados Unidos y China, respectivamente” (The State [...], 2022, p. 97).

de moda editorial y exclusivamente comercial. Además, este artículo explora también cómo se desarrollan las fotografías de e-commerce de dos marcas representativas del *fast fashion*, Zara y Shein, con la intención de extraer el procedimiento de la imagen gestionada por la industria dirigida a la más profunda inmediatez digital.

El presente estudio sostiene que el auge de las compras en línea y la comunicación digital han influido en la representación de los productos en el comercio electrónico. Así, los objetivos principales son explorar las cualidades de las fotografías y conocer qué tipología utiliza el e-commerce para la exposición de dichos productos, y, como consecuencia, extraer qué elementos de la fotografía editorial o comercial se incorporan en este nuevo escenario

2. EL CONTEXTO DE LA FOTOGRAFÍA DE MODA EN LA POSTFOTOGRAFÍA DIGITAL

David Levi Strauss (2020) señala que la fotografía se basa en imágenes altamente procesadas debido a la tecnología, lo ha sido también denominado como "postfotografía" (Fontcuberta, 2016) o, retomando los conceptos de Flusser (2000), "imágenes técnicas", que, además, no están destinadas a los seres humanos en absoluto, sino que son comunicaciones de dispositivo a dispositivo (Strauss, 2020). La consideración del nuevo soporte digital e internet como distribuidor de imágenes, ha afianzado la adaptación del medio fotográfico a la inmediatez. Esto significa que la comunicación y la venta se han visto obligadas a encontrar la manera de adaptar sus formatos al nuevo escenario digital. En consecuencia, la moda ha aprendido a convivir y a adaptar su formato físico al digital, y el mercado *online* ha contribuido a desarrollar dicha adaptación de la fotografía como la mejor forma de representar y consumir productos.

Pero antes de explorar la fotografía de moda en un contexto postfotográfico, hay que entender su desarrollo histórico en los medios impresos. Y es que esta se ha basado principalmente en dos clases diferentes: la editorial y la comercial. La segunda, que es la que más nos atañe, se convirtió en una herramienta de las marcas de moda para mostrar las colecciones a través de fotografías de retrato durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante las dos últimas décadas, cuando se utilizaban en *cartes-de-visite* o fotografías de gabinete (Hall-Duncan, 1979). Esta forma de representación evolucionaría posteriormente como catálogos y *lookbooks*, que en líneas posteriores denominaremos fotografía expositiva, debido a sus fines promocionales y a que especifica más su función dentro de la fotografía comercial.

De manera contraria, la imagen editorial —término habitualmente más asociado a la fotografía de moda en general— surgió más tarde que la comercial, a principios del siglo XX. Precisamente, cuando se desarrolló un tipo de fotografía de moda para las revistas con una función expositiva de registro de los estilos más recientes. En un primer

momento, estas imágenes se utilizaron para complementar las ilustraciones, pero más tarde terminaron por sustituirlas. Vogue se convirtió en un componente clave del crecimiento de la fotografía editorial cuando empezó a integrar el interés de conceptos de fotografía artística para proponer una visión más innovadora de la revista Vogue USA en la década de 1910. Para ello, incorporó a fotógrafos como el Barón Adolf de Meyer, y más tarde a Edward Steichen (Gundle, 2008; Hall-Duncan, 1979). Estos se encargaron de trasladar el pictorialismo a la fotografía de moda con el objetivo de incorporar una fotografía más artística y narrativa, siendo conocida más tarde como editorial.

Aunque la fotografía editorial sería originalmente creada por las revistas de moda (véase Hall-Duncan, 1979), las marcas de moda también comenzaron a utilizar la intención narrativa para contar una historia o un concepto que complementase el producto en sí. Una función completamente opuesta a la formulación original de la fotografía expositiva, típica de *lookbooks* y catálogos. Esa oposición radica en una determinación diferente, porque el objetivo de los catálogos y los *lookbooks* es cumplir una función expositiva de los diferentes productos, lejos de la narración. Sin embargo, las marcas han comenzado recientemente a desarrollar imágenes, incluso al margen de las revistas, para retratar la historia de las colecciones mediante el uso del estilo de la fotografía editorial y diferentes elementos compositivos también en catálogos y otras imágenes de índole expositiva (De Perthuis, 2019).

Nuestro estudio pretende considerar si la remediación de los anteriores medios en el nuevo y único digital también ha provocado la fusión en el *e-commerce* de los dos estilos de fotografía de moda, el editorial y el expositivo.

3. LA RUPTURA DE LA FOTOGRAFÍA EXPOSITIVA EN EL COMERCIO ELECTRÓNICO

Más allá del análisis de Barthes (1990), centrado en la construcción de la moda a través de medios impresos como revistas o periódicos, posteriormente, otros estudios han sostenido que las marcas construyen valor simbólico también a través de sus productos (Bourdieu; Delsaut, 1975). Bourdieu y Delsaut (1975) acuñaron el término “transubstanciación simbólica” para dar a entender el proceso de creación de ese valor en un objeto que se extiende a partir del significado simbólico de la marca. Siguiendo esta idea, Marco Pecorari (2021) adopta la construcción del valor simbólico en las prendas para explicar cómo las marcas crean diferentes significados a través de objetos periféricos y efímeros de moda, como catálogos, invitaciones o notas de prensa, que ayudan a dar un sentido más complejo a las colecciones y a los productos utilizando la materialidad de las imágenes y los textos. A estos objetos los denomina “*fashion ephemera*”, y ayudan a codificar lo que las prendas no revelan a primera vista añadiendo aún más significado y valor a la marca. Estos recursos contribuyen a las colecciones de moda creando lo que Barthes (1990) denominó “moda total”. (p. 13.).

Históricamente, los elementos que articulan el significado como discurso de la colección de moda se han basado en los “*fashion ephemera*” impresos, que circulan precisamente entre textos e imágenes. Sin embargo, dado el auge de los puntos de venta de moda digital, estos procedimientos introducidos por Pecorari (2021) se han readaptado para aplicarse a las plataformas interconectadas de la red. Estas plataformas virtuales han creado un nuevo campo en el que los “*fashion ephemera*” pueden construirse principalmente a través de imágenes digitales, y la nueva representación de la moda señala la importancia de comprender las formas en que los medios digitales rediseñan los medios anteriores y las imágenes que no se crearon para ser consumidas en ellos (Bolter; Grusin, 1999). Por lo tanto, la novedad de estos panoramas virtuales radica en sus estrategias particulares, utilizadas para remediar la televisión, el cine, la fotografía y la pintura, o los llamados medios tradicionales en la aceleración tecnológica de internet (Rocamora, 2012).

Así, los nuevos contextos digitales utilizan imágenes para conectar individuos y marcas. En relación con esa conectividad global a través de las imágenes y la digitalización, Bauman (2005) sostiene que la rápida difusión de información digital, o “modernidad líquida” es la base de nuestro sistema de consumo hipermoderno. Como consecuencia, esta comunicación constante de productos a través de servicios digitales ha cambiado la relación entre el consumidor, la marca y los medios.

El contexto digital ha dado lugar a nuevas estrategias de comunicación y venta. Las revistas impresas, por ejemplo, han pasado a ser digitales y pueden utilizar hipervínculos a los sitios web de las marcas, por lo que estas han ampliado su relación con los clientes, que partían de experiencias físicas, como las tiendas, a experiencias mediante el uso de sitios web, plataformas y redes sociales (Campbell et al., 2021). En consecuencia, la digitalización de la moda ha reconfigurado su papel en el propio espacio digital, donde las imágenes de los individuos, las marcas y las revistas de repente están interconectadas.

La red ha reconfigurado los límites de las imágenes, y la fotografía de moda se ha adaptado y ha dejado de estar enmarcada por los formatos y funciones anteriores. La fotografía editorial, los *lookbooks* y los catálogos, que antes estaban claramente definidos, también se han visto afectados por esta nueva relación constitutiva. El medio digital ha borrado los límites y estandarizado los formatos para convertirlos en totalmente difusos.

4. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA A LA FOTOGRAFÍA DE E-COMMERCE

Al igual que los sitios web corporativos y las redes sociales, los espacios de *e-commerce* se rigen por imágenes. Las fotografías se centran en una relación más informativa y comercial, reduciendo la narrativa y centrándose en el significante:

el propio producto. Pero esto no quiere decir que no puedan estar influenciadas por la discursividad. En este estudio, por tanto, se tendrá en cuenta qué aspectos de la fotografía narrativa, propia de la editorial, se transfieren a la fotografía expositiva. Además, se identificarán los diferentes elementos compositivos de la fotografía de moda en los sitios web de comercio electrónico para analizar cómo articulan el discurso de la moda dentro de este medio digital. Para ello, siguiendo los apartados metodológicos cualitativos (de las Heras; García-Ergüin, 2022) para las imágenes de e-commerce⁴, se explorarán los elementos que se incorporan o se eliminan tanto de la fotografía editorial como de la expositiva. En concreto, se observará: a) el cuerpo, b) la pose c) la iluminación, d) el espacio/contexto, y e) la toma de cámara.

Teniendo en cuenta estos 5 elementos, podremos aproximarnos a determinar las imágenes de comercio electrónico utilizadas en las páginas web de Zara y Shein. En cualquier caso, hemos seleccionado estas dos marcas por ser representativas del paradigma de la inmediatez y el *fast fashion* (Carr, 2022; Crofton; Dopico, 2007; Ghemawat et al.; 2003) —haciéndolas más coherentes con la praxis de la velocidad digital— por sus beneficios desde 2021 en Internet (Cipolloni, 2023; Dieleman, 2023). Concretamente, las imágenes que analizaremos proceden del mercado de comercio electrónico de Zara y Shein en su propia web en agosto de 2023, habiendo constatado la homogeneidad técnica desde el 2021.

Posteriormente, observaremos las fotografías de venta de los productos que se configuran como vestidos, y no otros productos, ya que, según Balchandani et al. (2021), son el artículo que más se compra en Internet, con casi un 80%. Además, en comparación con otros artículos, los vestidos no necesitan otra prenda o complemento para su exhibición funcional.

5. DESARROLLO DE LA IMAGEN DE E-COMMERCE EN ZARA Y SHEIN

Las dos compañías ofrecen funciones de búsqueda para delimitar y afinar en el producto, ya que la disponibilidad, a nivel cuantitativo, es superior a otras marcas, convirtiéndose así en distribuidoras de una oferta que, simplemente en vestidos, Shein ofrece 4960 y Zara dispone de 5475.

⁴ Para más información, véase “De la fotografía de moda a la imagen digital del e-commerce: Aproximaciones y estrategias metodológicas hacia un nuevo estilo fotográfico”. Comunicación & Métodos, 4(2), 68-84. En dicho texto, se determinan como elementos propios de los dos modelos los siguientes apartados: Modelo narrativo: a) el modelo, b) la performatividad, c) la iluminación narrativa y simbólica, d) el contexto (fondo y decorado) como elemento constructivo y narrativo, e) la planificación fotográfica como diálogo entre elementos en el marco de representación, y f) el estilismo. Modelo expositivo: a) ausencia o no de modelo, b) hieratismo, c) fuentes de luz para exponer de manera correcta el producto en todos sus sentidos lumínicos, d) ausencia de lugar y contexto, e) eliminación de elementos que dialoguen con el producto, y f) centralidad y mirada única al objeto.

⁵ Datos extraídos de los espacios e-commerce de las propias websites de las compañías en agosto de

Como comentábamos anteriormente, la selección de los vestidos responde a su mayor venta y su funcionalidad como única prenda, pero también a su longitud y a ser un producto que superpone y articula todo el cuerpo frente a otros objetos⁶. Como consecuencia, ya que las dos marcas delimitan la búsqueda en sus espacios web para ayudar al consumidor con propiedades de precio, tamaño, color, talla y material — aunque Shein dispone de otros y más valores complementarios debido a su alto volumen de oferta y la necesidad de delimitar más la búsqueda—, se ha procedido a seleccionar un rango manejable mediante la selección únicamente de vestidos largos, porque, tal y como mencionábamos, aseguran la performatividad de toda la figura en las imágenes. Además, para una mejor lectura de la relación fotográfica con el producto y el cuerpo, se ha delimitado el rango a prendas de un color neutro; concretamente, el blanco.

Respecto a las imágenes retratadas por las dos marcas, debemos mencionar que, cuando se delimita el buscador en sus plataformas de búsqueda, las visualizaciones no son homogéneas, ya que, ambas compañías muestran en su visualización total de vestidos una fotografía que sirve de portada para cada producto, una vez seleccionada esta imagen, se accede a un mayor número de fotografías del mismo, otra información relativa a la compra y a la descripción del producto. Las dos alternan esa imagen de portada, de manera que algunas prendas poseen modelo y fondo neutro; otras, modelo en un contexto o localización exterior; algunas no poseen modelo, y, por último, se dan fotografías en las que, a pesar de existir el mismo, el encuadre corta el campo delimitado para que no se vea el rostro. Ahora bien, Shein mantiene el tipo de visualización, homogénea, es decir; si la imagen de portada era la prenda sin el sujeto, al pulsar para ver sus especificaciones y más imágenes complementarias, todas ellas se mantienen también con la prenda sin modelo, no así Zara, que, independientemente de la imagen de portada, posteriormente permite acceder a varios tipos de imágenes del producto. De esta manera, Zara proporciona todas las variantes de visualizaciones a sus productos mientras que Shein mantiene únicamente una.

Una vez entendido el procedimiento a la hora de exponer las fotografías por cada plataforma, a continuación, vamos a exponer el desarrollo de los 5 ítems de la metodología aplicados a dichas imágenes, o al tipo y la cantidad que maneja cada vestido, ya que en el resumen y en la pantalla de selección ya hemos visto que mezclan fotografías más tradicionalmente de *lookbook*/catálogo, sin modelo o con modelo y fondo neutro; es decir, fotografías expositivas, y otras con modelo y el producto en un contexto o localización, más propias de la fotografía narrativa.

2023: <https://es.shein.com> ; <https://www.zara.com>

⁶ El vestido no está disponible para hombres, pero pone a disposición un mayor rango que nos permite valorar el sentido de las imágenes de e-commerce. En cualquier caso, plantea para futuras investigaciones, tal y como exponemos en las conclusiones, la necesidad de elaborar estudios comparativos entre componentes raciales, de identidad y de género.

5.1 EL CUERPO

Los estudios sobre moda han tratado el cuerpo como un simple maniquí, por lo que la atención se centra únicamente en la ropa en lugar de en el modelo que la lleva. Entwistle (2002) desarrolla un marco para estudiar la moda como una práctica encarnada, que está integrada en el mundo social y es fundamental para el orden microsocioal. El papel del cuerpo adquiere un rol importante en la presentación del vestido, por lo tanto, el cuerpo y el vestido operan dialécticamente: el vestido trabaja sobre el cuerpo, imbuyéndolo de significado social, mientras que el cuerpo es un campo dinámico que da vida y plenitud al vestido (Entwistle; Wilson, 1998).

Aunque Zara utiliza todas las variantes fotográficas que hemos explicado en líneas anteriores, cuando muestra el producto sin cuerpo o sin modelo, desarrolla los vestidos de manera plana, como en percha, mientras que Shein les proporciona volumen. Así, Shein muestra los vestidos como si poseyesen un cuerpo en su interior cuando en las fotografías no existe.

Ahora bien, cuando aparece el cuerpo en Shein, a pesar de que existe alguna fotografía anecdótica del mismo modo en Zara, no lo muestra por completo en el encuadre. Las modelos portadoras de la prenda son recortadas en el margen superior derecho impidiendo al comprador ver el rostro de las mismas. Por otro lado, ambas reproducen también el cuerpo al completo, sin embargo, y a pesar de la diversidad racial de ambas, Zara construye sus imágenes siempre con un canon y unas medidas propias de la pasarela y la industria tradicional frente a Shein, que exhibe cuerpos con mayor diversidad en cuanto a proporciones y volumen, incluso alejadas de los estándares de la moda y utilizando colaboraciones pseudo-profesionales.

5.2 LA POSE

Para Barthes (1990), posar es hacer de uno mismo una imagen, convertirse en un objeto para la cámara. Dado que esta imagen nunca coincide con el yo, la pose forma parte de la retórica de la fotografía de moda. La quintaesencia de la pose de moda es su diferencia con el repertorio gestual de los cuerpos reales y situados. La pose de moda significa y da a entender moda por encima y antes que otros elementos en la fotografía (Shinkle, 2008). Por lo tanto, es con la pose con lo que el cuerpo se presenta ante la cámara a través de su performatividad. En este sentido, aunque las dos poseen imágenes narrativas en las que el contexto y la localización obligan a la interacción con el lugar de la persona fotografiada —es decir; imágenes que exigen más performatividad respecto a las fotografías en un contexto o fondo neutro—, las exigencias de Shein son mayores, en la medida que existe poco hieratismo. Por contra, Zara incorpora ese hieratismo a la vez que las posturas permiten entrever la profesionalidad o el acto

de posar. Una acción más difícil de percibir en Shein, en donde la pose no siempre desarrolla correctamente el cuerpo y, como consecuencia, la prenda.

5.3 ILUMINACIÓN

Más allá del cuerpo y su gestualidad, la fotografía se compone principalmente de la iluminación para expresar y componer el producto de manera correcta. La iluminación expositiva se debe básicamente a lo que John French (1907-1966) estableció como la “*high-key*”, que configuraba la luz rebotada para eliminar las sombras y hacer más vistosas las prendas. Algo claramente adecuado para la reproducción en papel (Hall-Duncan, 1979). Un precedente que se convertiría en una de las principales formas de fotografía, que se adaptaría a *lookbooks* y catálogos.

La iluminación en “*high-key*” tiene como objetivo difuminar o borrar las sombras. En consecuencia, no es necesario ajustar el elemento fotografiado. El procedimiento resulta ventajoso para llevar a cabo una sesión que requiera muchos productos idénticos que permitan la homogeneización en la reproducción fotográfica, pero la neutralidad del comercio electrónico borra cualquier significado de moda para reducirlo a un objeto o imagen de consumo. Debido a ello, se han considerado los aspectos de Marzal Felici (2007) para determinar si la iluminación es natural o artificial, e incluso si combina ambas, y si se utiliza la “*high-key*”, así como los derivados de estas condiciones en sombras, color y contraste. De este modo, como mencionábamos anteriormente, en aquellas fotografías que las dos marcas desarrollan en exteriores, ambas usan luz natural, aunque Shein siempre la combina con luz artificial neutra. Zara utiliza estas fotografías, donde se dan más licencias en torno a la correcta representación de la prenda en cuanto a color y contraste, porque siempre figuran como complementarias a otras en las que hay un fondo neutro y se usa la “*high-key*”. Por lo tanto, en Zara se combinan las diferentes fotografías para ofrecer una serie de imágenes más completa al comprador, y en Shein se elige. Sin embargo, cuando se trata de exteriores o contextos que pueden producir más narratividad que neutralidad expositiva, la marca china implementa y convierte esa supuesta narratividad con el proceder “*high-key*”, propio de *lookbooks* y catálogos.

5.4 ESPACIO/CONTEXTO

Tanto el contexto espacial (paisaje o estudio) como el fondo artificial (*atrezzo* o decoración) ayudan en la construcción de la discursividad de la imagen y la exposición de la prenda. En el tradicional *lookbook*/catálogo se exponía el producto de tal manera que se usaba el concepto del cubo blanco de O’Doherty (2000). Dicho de otra manera, se presentaba visualmente la prenda en un espacio neutro (en estudio)

y descontextualizado. Pero la asimilación de otro tipo de fotografías ha derivado en la contracción de elementos no sólo expositivos, sino también discursivos.

Este tipo de fotografía en un estudio (neutro) o en un interior, o exterior existente (influyendo en la prenda y creando narración), se ve claramente delimitado en Shein, ya que, como mencionábamos en líneas anteriores, escoge un modelo de visualización por prenda mientras que Zara lo comparte para un mismo vestido. De este modo, Shein presenta neutralidad y mera exposición para un producto porque las fotografías son de estudio, mientras que al otro lo dota de discursividad y de narración al realizar todas las fotografías en una localización interior. En este sentido, el procedimiento de Zara funciona de manera homogénea al incorporar los diferentes conceptos y visualizaciones para todas las prendas, mientras que Shein ofrece diversos conceptos para cada prenda sin motivo aparente. Como consecuencia, la intención se diluye y no ofrece unidad fotográfica.

5.5 TOMA DE CÁMARA

La toma de cámara varía entre el tamaño de la misma y el ángulo, que son las dimensiones productivas de la fotografía relacionadas con “la organización de la toma” (Calabrese, 2012, p. 19). El tamaño y el ángulo añaden, de este modo, el procedimiento natural de la cámara: el punto de vista. Y es que, de acuerdo con el observador (seleccionando el tamaño de la toma), se incluye la percepción del espectador (ángulo), para quien se compone la fotografía y la representación del objeto, teniendo en cuenta que ambos, observador y espectador, coexisten en el mismo lugar para apreciar la fotografía de comercio electrónico a través de pantallas y dispositivos en internet.

La toma de cámara está enteramente relacionada con el tipo de producto, con el cuerpo y la pose —de ahí la elección del vestido y su relación con el cuerpo al completo—, y es que las prendas y la figura determinan el tamaño de la toma y la perspectiva en función de la longitud del mismo producto y de la existencia de un cuerpo en el encuadre. Las imágenes de e-commerce de Shein y Zara determinan el tamaño del plano y el ángulo de cada imagen por la primacía del objeto y su morfología. Un ejercicio procedente de la fotografía de moda expositiva y el tradicional *lookbook*/catálogo, aunque el espacio/contexto proporciona narratividad y discursividad únicamente en la fotografía de Zara, puesto que funciona en torno a los productos de manera homogénea y son el mismo para la colección o campaña. En Shein, por contra, aunque también se desarrollan los lugares, y los encuadres permiten su atención, no poseen unidad ya que difieren entre productos del mismo estilo, variante o colección. Al mismo tiempo, Zara, al mostrar diversidad en la tipología de imágenes para todas sus prendas, permite el entendimiento de estas desde perspectivas generales del cuerpo, con fondo o sin fondo, detalles, y más variación de encuadres y planos medios, mientras que Shein

proporciona perspectivas más limitadas y menos vistas de los detalles de los vestidos.

6. DISCUSIONES EN TORNO A LA IMAGEN DE E-COMMERCE EN EL FAST FASHION

El valor productivo de las fotografías entre ambas marcas difiere en la medida que Shein impone cantidad sobre calidad, no justificada por la mayor oferta de productos de la marca china. A pesar de que mantiene una tipología fotográfica por cada producto en lugar de disponer de las diferentes variantes para cada uno, no existe uniformidad visual en cuanto a la producción. Las calidades de Shein se alternan y la capacidad de producción y calidad técnica varía según el producto. En Zara, sin embargo, aunque se dispone de las diferentes tipologías fotográficas, la marca las mantiene en torno a un valor y una misma calidad técnica en cuanto a producción. Shein, de manera contraria, hace propias las fotografías de colaboradores e *influencers* sin cuestionar ni tener bajo su paraguas los acabados relativos a aquellas que expone en su espacio e-commerce.

A su vez, el comercio electrónico de Shein se produce de manera acumulativa, de modo que suma productos a su website y, por lo tanto, su oferta y su exposición crece de manera exponencial, con lo que dificulta nuestro objetivo original de cuantificar las fotografías utilizadas para tal fin. Del mismo modo, Zara varía la cantidad de imágenes dispuestas para cada producto. Su abanico en cuanto a la tipología es total, pero existen productos que disponen de mayor número de visualizaciones por haber sido objeto de las imágenes de campaña, que, lógicamente, se suman a las visualizaciones disponibles a la hora de comprar el producto.

Mientras que los cuerpos de Zara responden al tradicional canon de modelo, Shein, al incorporar razas e imágenes semi-profesionales y *amateur*, también se apropia de morfologías y medidas alejadas de los estándares de belleza y las proporciones de las pasarelas. De este modo, Shein responde a una realidad y a un cuerpo más heterogéneo, sin embargo, esto no quiere decir que la representación sea más natural. Contrariamente, la incorporación de *influencers* y de otro tipo de modelos, más adscritas a las RRSS, provoca la asimilación visual de cuerpos más alterados y retocados, además de dotarlos de un mayor protagonismo frente a las prendas mediante complementos, poses, maquillajes y peinados que no figuran como secundarios o complementarios a los vestidos, sino que les restan importancia.

En este sentido, el procedimiento de Zara funciona de manera homogénea al incorporar los diferentes conceptos y visualizaciones para todas las prendas, mientras que Shein ofrece diversos conceptos para cada una sin motivo aparente. Como consecuencia, la intención se diluye y no ofrece unidad fotográfica.

7. CONCLUSIONES

Este estudio pretende arrojar luz sobre la nueva concepción de la fotografía de moda y su actual estado ontológico cuestionando el estatus del comercio electrónico y su relación con otros aspectos de la propia imagen de moda, así como proponer nuevas líneas de investigación en las que las formas de representación del producto se construyan en el marco del espacio digital. Es interesante analizar en qué medida las ventas a través del comercio electrónico y el auge de las estrategias digitales contribuyen a una remediación no sólo desde los espacios de comercialización y mediación física, sino también desde la composición y el estilo fotográfico, convertido y traducido desde el medio impreso al digital. Así, es muy relevante detectar cómo se activa, o no, un espacio para la discursividad y la narrativa de las marcas en estas nuevas imágenes de e-commerce a través de la red.

Hemos comprobado, por tanto, cómo las marcas más condicionadas por la velocidad y la necesidad de promoción y exhibición constante han construido una fotografía de e-commerce donde todo tiene cabida. La fotografía comercial ha asumido los valores de lo que antes estaba diferenciado en el medio impreso, y cada producto permite su comercialización electrónica mediante estrategias de la fotografía narrativa y la expositiva. Los espacios de comercio electrónico de las marcas se convierten así en un lugar donde conviven las imágenes para ser todas en conjunto dispositivos para el acceso y la compra inmediata. En estos espacios se da la paradoja de que, mientras la articulación de la moda, precisamente, se caracteriza por su relación con el tiempo y la individualidad, las plataformas de comercio electrónico pretenden eliminar cualquier condición contextual y temporal. Pero, tal y como hemos comprobado con Shein y Zara, no mediante la eliminación de las referencias espacio-temporales, sino mediante la incorporación de todas las posibles. Como resultado, las imágenes de e-commerce no son cuantificables, ya que se reproducen sumando las diferentes fotografías con el mismo fin, en lugar de producir un arquetipo fotográfico dispuesto exclusivamente para el e-commerce que fusione todas las anteriores en una concepción unitaria economizando visualizaciones.

Por otro lado, el estudio de imágenes de e-commerce amplía nuestros intereses para comprobar las funciones y la tipología de fotografías utilizadas por marcas cuyos objetivos vayan en contra de la inmediatez y del flujo normativo de la red, como pudieran ser las adscritas al *slow fashion*, y nos abre la puerta a futuros análisis, dada la comprobada heterogeneidad de los cuerpos y los modelos utilizados, con el fin de cuestionar dichas imágenes en torno a los estudios de género, concepciones identitarias y raciales, y la contextualización de complementos y otros productos.

REFERÊNCIAS

BALCHANDANI, Anita; LAU, Benjamin; NGUYEN, Hai-Ly; TOMA, Bogdan. Six vectors of success in online fashion. McKinsey & Company, New York, 20 may, 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/4w47s4rf> 4. Acesso em: 4 mayo 2023.

BARTHES, Roland. *The fashion system*. Translated by M. Ward and R. Howard. Berkeley: University of California Press, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid life*. Cambridge: Polity Press, 2005.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

BORDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Lyon, França. v. 1, n. 1, p. 7-36, 1975. Hiérarchie sociale des objets. DOI: <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2447>

CALABRESE, Omar. La fotografía como texto y como discurso. *Notas sobre semiótica de la fotografía. EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, Geneva, v. 3, p. 15-27, 2012.

CAMPBELL, Colin; SANDS, Seans; TREEN, Emily; MCFERRAN, Brent. Fleeting, but not forgotten: ephemerality as a means to increase recall of advertising. *Journal of Interactive Marketing*, Amsterdam, v. 56, n. 1, p. 96–105, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.intmar.2021.06.001>

CARR, Chloe. The impact of user-generated content in the fashion industry: A case study of SHEIN and PrettyLittleThing. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, Istanbul, n. 63, p. 27-57, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.26650/CONNECTIST2022-226302>

CIPOLLONI, Giulia. *L'esperienza e l'evoluzione dell'e-commerce nel periodo pandemico. Un modello di business: le strategie di Inditex e l'esempio di Zara*. 2023. Tesi (Laurea Magistrale Pubblicità, Comunicazione Digitale e Creatività D'impresa) - Dipartimento di Comunicazione ed Economia, Università Degli Studi Di Modena e Reggio Emilia, Modena MO, Itália, 2023.

CREWE, Louise. *Soft: ware: wear: where—virtual fashion spaces in the digital age*. In:

CREWE, Louise. *The geographies of fashion: consumption, space, and value*. Dublin: Bloomsbury Publishing, 2018, p. 129-155. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781474286091>.

ch-007

CROFTON, Stephanie; DOPICO, Luis G. Zara-Inditex and the growth of fast fashion. *Essays in Economic & Business History*, Exeter EX, UK, n. 25, p. 41-54, 2007.

DE LAS HERAS, Daniel; GARCÍA-ERGÜÍN, Marcos. *De la fotografía de moda a la imagen digital del e-commerce: Aproximaciones y estrategias metodológicas hacia un nuevo estilo fotográfico*. *Comunicación & Métodos*, Madrid, v. 4, n. 2, p. 68-84, 2022. DOI: <https://doi.org/10.35951/v4i2.168>

DE PERTHUIS, Karen. Fashion's image: the complex world of the Fashion Photograph. In: BULL, Stephen. *A companion to photography*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2019. p. 253-274. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118598764.ch15>

DIELEMAN, Marleen. *Strategy at shein: the secrets of Ultra-Fast Fashion*. Thousand Oaks, CA: Publisher: SAGE Publications: SAGE Business Cases Originals, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781529622713>

ENTWISTLE, Joanne. The dressed body. In: EVANS, M., LEE, E. (ed.). *Real Bodies*. London: Palgrave, 2002. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-230-62974-5_9

ENTWISTLE, Joanne; WILSON, Elizabeth. *The body clothed, catalogue 100 years of art and Fashion*. London: Hayward Gallery, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books, 2000.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

GHEMAWAT, Pankaj; NUENO, José Luis. *ZARA: fast fashion*. Boston, MA: Harvard Business School, 2003. v. 1.

GUNDLE, Stephen. *Glamour: a history*. New York: Oxford University Press, 2008.

HALL-DUNCAN, Nancy. *The history of fashion photography*. International Museum of Photography at George Eastman House. New York: Alpine Book, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. São Paulo: Anagrama, 2006.

MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the Gallery Space*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

PECORARI, Marco. *Fashion remains: rethinking fashion ephemera in the archive*. London: Bloomsbury, 2021.

ROCAMORA, Agnès. *Hypertextuality and Remediation in the Fashion Media*. *Journalism Practice*, London, v. 6, n. 1, p. 92–106, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/17512786.2011.622914>

ROCAMORA, Agnès. Mediatization and digital retail. In: GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki (ed.). *The end of fashion: clothing and dress in the age of globalization*. London: Bloomsbury, 2019, p. 99–112. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350045071.ch-008>

SHINKLE, Eugenie. The line between the wall and the floor: reality and affect in contemporary fashion photography. In: SHINKLE, Eugénie. *Fashion as photograph: viewing and reviewing images of fashion*. New York: I.B. Tauris, 2008. versão online.

STRAUSS, David Levi. *Photography and belief*. New York: David Zwirner Books, 2020.

THE STATE of Fashion 2022. New York: McKinsey & Company; London: The Business of Fashion's - BoF, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/yp7bfx3>. Acesso em: 3 enero 2023.



Apagamento de memórias e Políticas de Informação: os museus em uma perspectiva feminina ¹

Erasure of Memories and Information Policies: Museums from a Feminine Perspective

Cristiane Ferreira de Moura²

Rosane Suely Alvares Lunardelli³

RESUMO

Que medida o compartilhamento da informação e do conhecimento reproduz práticas de invisibilização na representação das mulheres no contexto da museologia? O presente ensaio aborda o papel subalterno atribuído às mulheres na produção de informação e conhecimento, a concentração de capital cultural em países e empresas dominantes e a dinâmica de autolegitimação das indústrias culturais, destacando a importância da História das Mulheres e a necessidade de políticas de informação que considerem a problemática de gênero, promovendo a emancipação feminina e combatendo a discriminação. Para isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e uma discussão conceitual acerca do compartilhamento da informação sobre mulheres em museus, arquivos e sistemas de organização do conhecimento, evidenciando a necessidade de novas perspectivas de análise e a formulação de políticas públicas para garantir a igualdade de gênero e o empoderamento feminino.

Palavras-chave: Políticas de Informação; Museus; Compartilhamento da informação; Ciência da Informação; História das Mulheres.

¹ O ensaio foi realizado com o apoio financeiro para uma bolsa de mestrado da Coordenação de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES).

² Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (PPGCI-UEL), Londrina, Brasil. Bolsista Capes. <https://orcid.org/0009-0006-7082-3813>. E-mail: moura.crisf001@uel.br

³ Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-5405-072X>. E-mail: lunardelli@uel.br

ABSTRACT

To what extent does the sharing of information and knowledge reproduce practices of invisibilization in the representation of women in the context of museology? This essay addresses the subordinate role attributed to women in the production of information and knowledge, the concentration of cultural capital in dominant countries and corporations, and the self-legitimizing dynamics of cultural industries. It highlights the importance of Women's History and the need for information policies that consider gender issues, promoting female emancipation and combating discrimination. To achieve this, a bibliographic review and a conceptual discussion were conducted on the sharing of information about women in museums, archives, and knowledge organization systems, emphasizing the need for new analytical perspectives and the formulation of public policies to ensure gender equality and women's empowerment.

Keywords: Information Policies; Information sharing; Information Science; Women's History.

1. INTRODUÇÃO

Inúmeros debates relacionados ao desenvolvimento tecnológico no século XX, partem do princípio de que as empresas de tecnologia teriam sido as principais indutoras de desenvolvimento. Esse tipo de crença é observado no deslumbre que observamos nas redes sociais em relação a bilionários de tecnologia, como Bill Gates, Steve Jobs, Jeff Bezos e Elon Musk.

De acordo com essa perspectiva, as empresas são enunciadas como disruptivas e revolucionárias, pois suas tecnologias transformam a vida de bilhões de pessoas provocando transformações estruturais profundas no sistema econômico vigente. As empresas parecem independentes e ágeis, diferentemente do Estado, que é visto como uma entidade lenta, burocrática e, de certo modo, desnecessária. Para muitos daqueles que defendem a perspectiva do Estado mínimo, as empresas deveriam ser livres de impostos, pois seus lucros, reinvestidos, gerariam ainda mais riqueza, promovendo, como consequência, o bem-estar da coletividade. Sua racionalidade parece inquestionável.

Contudo, essa visão oculta o essencial. Em primeiro lugar, para que essas empresas pudessem emergir e viabilizar seus negócios, foi fundamental um investimento prévio na própria infraestrutura que possibilitou esse desenvolvimento industrial. Do telégrafo aos satélites, a participação do Estado na criação das condições básicas em que esses empreendimentos pudessem atuar foi decisiva. E, naturalmente, antes disso, os próprios caminhos que seriam trilhados pela economia digital foram concebidos nas disputas e consensos que consolidaram determinadas políticas de informação.

Não é possível compreender as tecnologias sem situá-las no seu próprio contexto

histórico. Resultado de uma convergência entre interesses políticos e empresariais desde a Revolução Industrial, o papel central de todos os processos de automação desenvolvidos na economia capitalista tem sido intensificar o próprio capitalismo por meio da descentralização dos processos de produção, do encurtamento do espaço e da aceleração do tempo – tal como define Harvey (1992). Em outras palavras, o objetivo é sempre produzir mais, de forma ainda mais rápida, a custos mais baixos. Nesse sentido, o próprio paradigma tecnológico indica um conjunto de intenções que as fundamenta. Mais uma vez, deve-se partir do princípio de que tecnologias não são neutras e, portanto, só são concebíveis a partir de decisões prévias a respeito do sentido de seus usos.

Um dos exemplos das intencionalidades nas tecnologias pode ser observado no direcionamento que o consumo de dispositivos estabeleceu a partir da distinção de gênero. Não é difícil notar, nas revistas direcionadas ao público feminino do passado, que a indústria tecnológica designada para consumo das mulheres se restringia a eletrodomésticos e cuidados com o lar.

Produto de seu tempo, as tecnologias não apenas refletiam essa sociedade desigual, mas a fortaleciam por meio da consolidação de estereótipos. Na verdade, para sustentar aquele modelo econômico, era imperioso que tecnologias fossem empregadas para atribuir um sentido moderno à tradicional exploração do trabalho não remunerado feminino. As concepções da mulher tecnológica na era de ouro americana estão repletas de imagens de aspiradores com *design* futuristas, fogões com acendedores automáticos e outros apetrechos. Essas configurações não são casuais, pois se relacionam com iniciativas institucionais de manutenção de poder que estruturam a sociedade.

O Estado moderno sempre se preocupou com os problemas complexos advindos da guarda, da gestão e da distribuição estratégica da informação. Do desenvolvimento da escrita ao desenho de mapas, da criação de arquivos e bibliotecas à disseminação das instituições de ensino – com as suas devidas políticas educacionais, que elegem prioridades, estabelecem cânones e selecionam os saberes considerados essenciais para serem compartilhados –, a centralidade da informação, enquanto instrumento de poder, é um elemento decisivo da sociedade tecnológica do século XXI.

Ao se considerar o conhecimento científico como um dos pontos altos do projeto civilizacional do ocidente capitalista – ou, nas palavras de González de Gómez (2002), “da racionalidade funcional produtivista” –, constata-se, mais uma vez, a importância das políticas que estabeleçam as diretrizes para o uso da informação. Essa discussão inclui o papel subalterno atribuído aos países periféricos na produção de informação e de conhecimento. Mais do que isso, o debate inclui as estratégias de silenciamento e, por outro lado, de concentração de capital cultural em países – e, naturalmente, em suas empresas multinacionais – que empregam seu poder econômico para impor seus próprios paradigmas econômicos ou, em outras palavras, para estabelecer as

regras do jogo. Um exemplo pode ser observado na dinâmica de autolegitimação das indústrias culturais.

O sistema dos grandes estúdios de cinema, o mercado de música, as editoras internacionais, as agências globais de publicidade, os conglomerados de mídia – e, desde o início do século XXI, as gigantes de tecnologia, que, depois de dominarem a economia digital, passaram a incorporar as empresas tradicionais de mídia – controlam todas as etapas da circulação cultural (da produção à distribuição), de modo que toda a cadeia de informação – das salas de cinema aos serviços de *streaming*, de livrarias a grandes redes de varejo – prioriza o consumo da produção cultural das próprias empresas do circuito, estabelecendo barreiras efetivas à circulação da produção cultural de economias não-dominantes, a despeito do discurso de democratização. Em termos diretos: Hollywood, a indústria americana, continua dominante na Netflix, uma empresa americana. E a produção cinematográfica internacional permanece esporádica, periférica e silenciada.

Uma dinâmica análoga ocorre em espaços de memória, como museus e seus arquivos. Enquanto grupos privilegiados produzem ampla diversidade de documentos formais e informais nas mais diversas modalidades de registro e garantem a sua salvaguarda, impondo-se na História em seus próprios termos, os grupos que historicamente sofreram e sofrem preconceitos de raça e gênero são negligenciados também nesta dimensão. Do mesmo modo que economias impõem seus paradigmas tecnológicos e suas indústrias ao custo da subalternização e do silenciamento, as políticas de informação, ao privilegiarem determinados projetos, promovem o ocultamento das perspectivas históricas alternativas. Tal como, por exemplo, a História das Mulheres, um campo que tem problematizado a perspectiva tradicional de história.

De acordo com o cenário apresentado, questiona-se o modo como o compartilhamento da informação em museus pode reproduzir práticas de invisibilização das mulheres, debatendo também conceitos essenciais ao problema. Tal como observa Alcará et al. (2009, p. 171), o compartilhamento do conhecimento pode ser definido como “uma cultura de interação social em que ocorre a troca de conhecimentos, experiências e habilidades”. Essa interação pode se referir, por exemplo, ao interesse em se comunicar ativamente com os outros ou à ação de consulta ativa para aprender com as pessoas. Contudo, essa relação não é destituída de complexidade. “As intenções e ações para o compartilhamento podem sofrer influências de diferentes fatores” (Alcará et al., 2009, p. 172).

Para isso foi realizada uma pesquisa bibliográfica exploratória. Em termos metodológicos, Garcia (2016) explica que a pesquisa bibliográfica e a revisão de literatura são conceitos distintos, embora, muitas vezes, confundidos. A revisão bibliográfica, parte essencial de qualquer pesquisa, visa fundamentar teoricamente o trabalho e apresentar o estado da arte do tema. Já a pesquisa bibliográfica, um tipo específico

de pesquisa, utiliza fontes bibliográficas para responder a um problema de pesquisa pré-definido e apresentar novas contribuições ou hipóteses. Apesar de utilizarem as mesmas fontes de dados, a pesquisa bibliográfica vai além da simples compilação de informações, buscando gerar novos conhecimentos e resultados originais. A revisão de literatura preliminar foi realizada por meio de pesquisa na plataforma Google Acadêmico, no Portal de Periódicos da Capes e no Portal Brasileiro de Publicações e Dados Científicos em Acesso Aberto, utilizando as palavras-chave “representação mulheres museu ciência informação”. Considerou-se, no parâmetro linguístico, apenas a produção acadêmica realizada em Língua Portuguesa. No parâmetro cronológico, com o objetivo de ressaltar a produção recente, foram selecionados os trabalhos realizados a partir dos anos 2000. Na definição de fontes consultadas, investigou-se teses, dissertações e artigos publicados em periódicos.

2. POLÍTICAS DE INFORMAÇÃO E APAGAMENTO DE MEMÓRIAS

Em “Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história”, Irene Vaquinhas (2014) analisa os museus da mulher criados a partir dos anos 1980. Para isso, realizou um levantamento dos principais museus de temática feminina no cenário internacional e problematizou o conceito de museologia de gênero. A partir de desdobramento da análise, o próprio protagonismo da nova geração de museólogas foi observado.

Do mesmo modo, em “Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente”, Bruno César Brulon Soares (2019) parte do princípio de que o papel das profissionais de museologia se mostrou, ao longo da história, submetido à tutela masculina, em uma tradição que foi reproduzida e naturalizada nas instituições. Por meio de análise histórica, Soares (2019) observa uma dinâmica de subversão da dominação masculina por meio da mudança do papel desempenhado pelas museólogas brasileiras no século passado. Essa mudança tem sido essencial para a transformação do modo pelo qual as mulheres são representadas.

Carlos Cândido de Almeida (2021), em “Epistemologias feministas e Ciência da Informação: notas introdutórias”, pontua as discussões que permeiam os conceitos feministas no campo. Por meio da abordagem bibliográfica, o estudo aponta os desafios de se pensar o feminismo como uma corrente coesa. O autor apresenta o empirismo, o ponto de vista e o pós-modernismo feministas como formas de responder aos problemas epistemológicos da ciência, fundamentais para a reflexão entre feminismo e ciência. Almeida, na mesma obra, conclui que uma das lacunas importantes diz respeito à necessidade de superar o relativismo e aplicar princípios de realismo e objetivismo aperfeiçoados pela visão das mulheres. Em um desdobramento desta pesquisa, no artigo “Epistemologias feministas e Ciência da Informação: estudos

e implicações”, Almeida e Segundo Manuel (2021), por meio de um levantamento bibliográfico, delimitam a discussão epistemológica e analisam as especificidades dos estudos que revisam a questão do gênero e da mulher na Ciência da Informação. De forma analítica, concluem que trabalhos crítico-revisionistas possuem problemas de uso da linguagem na reprodução de preconceitos, indicando a necessidade de investir em uma abordagem feminista no campo.

Silva e Jorente (2021), no artigo “A semantização das representações imagéticas em ambientes digitais de museus do feminino”, analisaram as contribuições de Walter Benjamin na reflexão a respeito de organização e apresentação da informação em acervos digitais, ressaltando a questão feminina. O foco foi a convergência de linguagens relativas ao surgimento do Design da Informação. Para realizar o estudo, de natureza qualitativa, fundamentada no tipo descritivo-exploratório, as pesquisadoras efetuaram levantamento bibliográfico e análise do *National Museum of Women in the Arts* na perspectiva da Ciência da Informação. Elas concluíram que a visão feminina desses processos contribuiu para viabilizar o acesso e o compartilhamento da informação na busca de fundamentos para discussões sociais na contemporaneidade.

Entre as dissertações recentemente defendidas no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília-SP, evidencia-se a “A função social da representação: uma análise da representação documentária sobre mulheres e feminismos na organização do conhecimento”, de Amanda Mendes da Silva (2023), que mapeia as produções acadêmicas acerca do domínio das mulheres nas linguagens documentárias e sistemas de organização do conhecimento. A pesquisadora argumenta que a Ciência da Informação, responsável pela organização do conhecimento socialmente produzido, possui a prerrogativa de instituir espaços para a representação plural da expressão de gênero nos sistemas de recuperação da informação. Assim, ela identificou as metodologias e perspectivas mais utilizadas, notando a predominância de pesquisas a respeito da desigualdade de gênero, ética nos sistemas de organização do conhecimento e melhoria de representações terminológicas. Um tema essencial ao campo.

No artigo “Percepções sobre a linguagem museológica do Museu Histórico de Londrina, Bruno Sanches Mariante da Silva (2016), investigou o caso da exposição temporária “Cuidar, Curar, Lembrar – memória da saúde em Londrina”, observando as linguagens museológicas empregadas para se comunicar com o público desses espaços. Silva concluiu que a exposição foi sustentada em uma perspectiva personalista e elitista, “dissonante da diversidade e pluralidade às quais ele anunciadamente se propunha com tal montagem museológica” (Silva, 2016, p. 275).

Observa-se, com isso, que a produção acadêmica no campo da Ciência da Informação tem buscado sistematizar os conceitos para oferecer novas perspectivas de análise. Como lembram Martins, Lunardelli e Aleixo (2023, p. 106), “embora seja

crescente o interesse pelos arquivos de pessoas, é necessário que os pesquisadores elaborem discussões teóricas que irão contribuir para a prática”. E uma das questões de interesse na presente pesquisa diz respeito à formulação de uma interpretação crítica a respeito desse paradigma tecnológico que, ao lado de um discurso que prega amplo acesso e uso da informação, silencia as experiências que contrariam as expectativas do modelo econômico, tal como a história das mulheres.

3. A PERSPECTIVA FEMININA NA HISTÓRIA

A discussão acerca da perspectiva feminina na História e nos processos de institucionalização de espaços de memória é recente. Resultado de um longo processo de inserção de pesquisadoras em diversos campos, o tema tem demandado várias modalidades de pesquisa. Em primeiro lugar, constatou-se que, para compreender as lutas atuais pela emancipação feminina, é indispensável contar a História das Mulheres por meio da perspectiva delas.

A partir dessa consciência, um conjunto de ações que visam não apenas à compreensão, mas à desconstrução de paradigmas, passou a integrar o debate público e estimular a produção científica nas Ciências Humanas e Sociais. “Até mesmo uma breve exposição às experiências vivenciadas por mulheres do passado, como em oficinas e seminários, tem profundo efeito psicológico nas participantes” (Lerner, 2019, p. 27).

Ainda assim, estudos indicam que mesmo as produções científicas feministas não têm pleno acesso à produção histórica a respeito das mulheres. Como consequência, o conhecimento com relação ao seu passado ainda é escasso. É verdade que, a partir da década de 1980, houve um crescimento da produção sobre História das Mulheres. No entanto, Lerner (2019) observa que persiste o distanciamento entre a pesquisa histórica e a crítica feminista em outros campos – tal como a Ciência da Informação e a Museologia. “Antropólogos, críticos literários, sociólogos, cientistas políticos e poetas já apresentaram trabalhos teóricos com base na ‘história’, mas a obra de especialistas em História das Mulheres não se tornou parte do discurso comum” (Lerner, 2019, p. 27).

Para Lerner, esse distanciamento justifica a necessidade de intensificar estudos interdisciplinares a respeito da relação das mulheres com a História. As mulheres sempre se posicionaram como sujeitos da história, considerando ser mais da metade da humanidade. Assim, além de contribuírem para a construção da civilização, também atuaram na preservação da memória coletiva, fortalecendo tradições culturais e estabelecendo elos entre as gerações. Grande parte dessa tradição oral é mantida viva no folclore, na arte e nos mitos. A ciência da História, contudo, é resultado da invenção da escrita e de outros registros que possibilitaram a preservação e, consequentemente, a seleção e a crítica que proporciona significados a esse material. Mas até o passado

recente, historiadores eram predominantemente homens que registravam o que homens haviam realizado e o que eles consideravam significativo.

Essa realização preponderantemente masculina foi chamada por eles de “História Universal”. E, nas palavras de Lerner (2019, p. 28), “o que as mulheres fizeram e vivenciaram ficou sem registro, tendo sido negligenciado, bem como a interpretação delas, que foi ignorada”. Ou seja, o conhecimento histórico produzido pelo paradigma masculino representou as mulheres em atividades definidas como secundárias em termos históricos, desconsiderando sua importância na construção da sociedade. Nesse processo, os registros do passado omitiram as realizações das mulheres – ou as registraram de maneira parcial, distorcendo a história e contando outra narrativa criada exclusivamente a partir do ponto de vista da metade masculina da humanidade. Para Lerner (2019) este é um erro conceitual que precisa ser corrigido. É verdade que outros grupos subalternos, como os camponeses, os escravos e os proletários, também foram negligenciados em registros históricos. Mas, enquanto homens e mulheres sofreram discriminação por razões de classe, as mulheres também sofreram por causa do seu sexo. De acordo com esse contexto, o fazer História, compreendido como a ordenação e interpretação do passado, foi negado às mulheres, colocando-as em uma posição de marginalização. Mas as mulheres jamais deixaram de atuar no processo de construção de uma sociedade, uma vez que “são e sempre foram sujeitos e agentes da história” (Lerner, 2019, p. 29).

Estudar a História sob a ótica da perspectiva das mulheres como sujeito social apontou que, “mesmo quando os homens alcançaram certo grau de liberdade formal, as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar às formas de escravidão” (Federici, 2017, p. 27). Ou seja, mesmo quando foram impedidas de conhecer e de interpretar a própria história, as mulheres fizeram história. Contudo, “foram excluídas da iniciativa de criar sistemas de símbolos, filosofias, ciências e leis. Elas não apenas vêm sendo privadas de educação ao longo da história em toda sociedade conhecida, mas também excluídas da formação de teorias” (Lerner, 2019, p. 29).

Segundo Federici (2017, p.30), para entender o papel da mulher na História é preciso situá-la no contexto das relações capitalistas mais precisamente no momento de transição do feudalismo para o capitalismo quando houve

[...] a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas e as relações homem-mulher nesse período, ambas realizadas com máxima violência e intervenção estatal não deixam dúvidas quanto ao caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista (Federici, 2017, p. 30).

4. INFORMAÇÃO E MUSEOLOGIA

No campo da museologia, o acervo é a estrutura que sustenta uma instituição coletora e gerenciadora de documentos. Por isso, observar os valores culturais que condicionam o trabalho do curador de uma instituição é uma abordagem imprescindível. Carvalho e Lima (2000) argumentam que uma coleção sistemática não está, evidentemente, isenta de historicidade. Seus princípios de organização implicam em operações racionais de seleção de objetos que representariam a realidade material observável. Contudo, essas escolhas não são neutras. “Elas carregam do passado uma herança que não deve ser ignorada, sobretudo no caso das coleções vinculadas à estrutura disciplinar fundada na compartimentação do conhecimento” (Carvalho; Lima, 2000, p. 19). Assim, observa-se que a pesquisa deve sempre analisar criticamente os objetivos curatoriais expressos no esforço de preencher lacunas, integrar conjuntos, estabelecer nexos ou construir cronologias.

Nem sempre as coleções sistemáticas apresentam publicamente seus critérios de seleção por intermédio de instrumentos de pesquisa ou de exposições. Esse ocultamento impõe problemas ao entendimento das especificidades de alguns tipos de documento como a fotografia. As mais diversas estratégias para a formação de coleções englobam um conjunto de atividades. A documentação de coleções e arquivos implica em um conjunto de tarefas, “tais como descrição, pesquisa contextual e bibliográfica, entrevistas, sempre de uma perspectiva remissiva que permita estabelecer ligações ou colocar em confronto os diversos documentos” (Carvalho; Lima, 2000, p. 21). Essa dinâmica é condicionada em diversas instâncias da trajetória da incorporação institucional – incluindo descartes empreendidos pelos doadores e perdas por deterioração. Por tudo isso, há a consciência de que a instituição não tem condições de reunir todos os vestígios materiais daquela atividade. Contudo, essas lacunas não devem ser ignoradas, mas problematizadas. “As atividades curatoriais, portanto, implicam em lidar com essa complexidade de fatores, relações e funções, tendo a cultura material como horizonte” (Carvalho; Lima, 2000, p. 22).

A presença da mulher na curadoria de museus tem desempenhado um papel fundamental na ressignificação das narrativas históricas e culturais, promovendo uma abordagem mais inclusiva e representativa. Historicamente, tal como em outros campos profissionais, a museologia foi um campo dominado por homens; as escolhas curatoriais refletiam essa hegemonia, resultando em uma sub-representação feminina nos acervos e exposições. No entanto, à medida que mais mulheres assumem posições de liderança na curadoria, há uma transformação no olhar sobre o patrimônio cultural, com a valorização de perspectivas femininas e de grupos historicamente marginalizados.

Albuquerque (2021) também parte do princípio de que, tal como demais documentos, fotografias em museus devem se orientar por políticas e parâmetros de tratamento

que considerem fatores intrínsecos e extrínsecos em consonância com os objetivos da instituição. Assim, avalia que a compreensão crítica dos processos de registro do conteúdo e do contexto de documentos iconográficos em museus é essencial para sua recuperação e inteligibilidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alcançar a igualdade de gênero e empoderar mulheres e meninas é um dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável propostos pelas Nações Unidas. Para isso, almeja-se combater todas as formas de discriminação contra as mulheres, eliminar as formas de violência física e simbólica, reconhecer e valorizar o trabalho de assistência e as tarefas domésticas não remuneradas, assim como garantir “a participação plena e efetiva das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, econômica e pública” (ONU, 2015, p. 24).

Para a realização destas metas, é indispensável a formulação de políticas públicas para garantir às mulheres direitos iguais aos recursos econômicos, ao acesso à propriedade e ao controle sobre serviços financeiros. Além disso, se faz necessária a amplificação do uso de tecnologias de informação e comunicação para promover a autonomia, a liberdade e o empoderamento das mulheres. Ainda hoje, há muitas áreas do mundo do trabalho em geral – e das tecnologias em particular – que ainda são circunscritas ao domínio masculino.

Entre essas políticas públicas, entende-se que é importante estabelecer um debate conceitual a respeito do papel das políticas de informação voltadas à emancipação feminina. Devido às características de seu próprio paradigma, a história da apropriação empresarial da informação e do conhecimento científico na era tecnológica continua relegando às mulheres um papel secundário.

Por isso, no que diz respeito aos museus, a atuação feminina na curadoria vai além da simples gestão de acervos; ela envolve a revisão crítica dos critérios de seleção e exibição, bem como a implementação de políticas de informação que assegurem a visibilidade das contribuições das mulheres na história. Conforme apontam estudos sobre museologia e gênero, a curadoria exercida por mulheres, muitas vezes, busca questionar as estruturas tradicionais de poder e desafiar os discursos hegemônicos que perpetuam desigualdades. Assim, o trabalho dessas profissionais se torna essencial para combater o apagamento de memórias e construir um ambiente museológico mais democrático e representativo.

Além disso, a curadoria feminina tem sido responsável por importantes iniciativas de valorização da História das Mulheres, promovendo exposições e projetos educativos que destacam suas experiências e lutas ao longo do tempo. Isso não apenas contribui para a emancipação feminina, mas também amplia o acesso à informação e ao

conhecimento, fomentando uma sociedade mais consciente da diversidade de suas narrativas. Dessa forma, a mulher curadora não apenas preserva a cultura material, mas também redefine os significados atribuídos ao patrimônio, tornando-o mais inclusivo e acessível a todos.

As transformações sociais advindas das lutas das mulheres por espaços na vida pública precisam se aprofundar e parte desse aprofundamento diz respeito à reflexão de base nas próprias políticas de informação, que não podem deixar de assumir a problemática de gênero. Uma sociedade que diz se orgulhar de seus avanços tecnológicos deve refletir sobre as contradições que implicam na manutenção de estruturas arcaicas incompatíveis com esses avanços.

REFERÊNCIAS

ALCARÁ, Adriana Rosecler; DI CHIARA, Ivone Guerreiro; RODRIGUES, Jorge Luís. TOMÁEL, Maria Inês; PIEDADE, Valéria Cristina Heckler. Fatores que influenciam o compartilhamento da informação e do conhecimento. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 14, n. 1, p. 170-191, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/VJCMFJ6VVZ378jGH7mxVnXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2023.

ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. Fotografias no museu: uma análise de dois elementos de representação temática do banco de dados informatizado do Museu Paulista, SP. **Documentación de las Ciencias de la Información**, Madrid, v. 44, n. 2, p. 301-307, 11 jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/70964/4564456558330>. Acesso em: 25 out. 2023.

ALMEIDA, Carlos Cândido de. Epistemologias feministas e ciência da informação: notas introdutórias. **Informação & Informação**, Londrina, v. 26, n. 4, p. 48-75, 2021. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/44463>. Acesso em: 21 out. 2023.

ALMEIDA, Carlos Cândido de; SEGUNDO MANUEL, Rosa San. Epistemologias feministas e Ciência da Informação: estudos e implicações. **Informação & Informação**, Londrina, v. 26, n. 4, p. 76-108, 2021. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/44464>. Acesso em: 30 out. 2023.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-32, 2000. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001134324>. Acesso em: 10 out. 2023.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GARCIA, Elias. Pesquisa bibliográfica versus revisão bibliográfica: uma discussão necessária. **Línguas & Letras**, Cascavel, v. 17, n. 35, 2016. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/13193>. Acesso em: 9 out. 2023.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Novos cenários políticos para a informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 27-40, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/fqMHsc5GNhFTgczMMnNkvDS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 out. 2023.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARTINS, Priscila Rosa; LUNARDELLI, Rosane Suely Alvares; ALEIXO, Diana Vilas Boas Souto. Organização de arquivos pessoais: uma revisão de teoria e práticas. **OFFICINA**: Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 85-108, 2023. Disponível em: <https://revista.arqsp.org.br/index.php/revista-da-associacao-de-arquivi/article/view/77> Acesso em: 9 dez. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Objetivos de desenvolvimento sustentável: Transformando nosso mundo: a Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável. 2015. Disponível em: <https://brasil.un.org/sites/default/files/2020-09/agenda2030-pt-br.pdf>. Acesso em: 15 out 2023.

SILVA, Amanda Mendes da. **A função social da representação**: uma análise da representação documentária sobre mulheres e feminismos na organização do conhecimento. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Marília, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/5d344ce0-0046-4879-ae86-8a65a955b285>. Acesso em: 21 de out. 2023.

SILVA, Bruno Sanches Mariano da. Percepções sobre a linguagem museológica do Museu Histórico de Londrina: a exposição “Cuidar, Curar, Lembrar – memória da saúde em Londrina” e as representações de mulheres. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 16, p. 252–278, 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/13327>. Acesso em: 21 out. 2023.

SILVA, Stephanie Cerqueira; JORENTE, Maria José Vicentini. A semantização das representações imagéticas em ambientes digitais de museus do feminino. **Páginas a&b**: Arquivos e Bibliotecas, Porto, n. 16, p. 64-80, 2021. Disponível em: <https://ojs.lettras.up.pt/index.php/paginasueb/article/view/10677>. Acesso em: 21 out. 2023.

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 55, p. e195515, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8656393>. Acesso em: 21 out. 2023.

VAQUINHAS, **Irene**. Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história. **MIDAS**: Museus e Estudos Interdisciplinares, [S. l.], 3, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/midas.603>. Acesso em: 19 out. 2023.



O fotojornalismo em tempos de superexploração da força de trabalho

Photojournalism in age of superexploitation of workforce

Marcelo De Franceschi dos Santos¹

RESUMO

Resenha do Livro “O fotojornalismo em tempos de cultura visual” de Silvio da Costa Pereira publicado pela Ria Editorial em 2022.

Palavras-chaves: resenhas; fotojornalismo; tecnologia; redações.

ABSTRACT

Review of the book “Photojournalism in times of visual culture” by Silvio da Costa Pereira published by Ria Editorial in 2022.

Keywords: reviews; photojournalism; technology; newsrooms.

RESENHA

A intensa digitalização de câmeras e da telefonia a partir dos anos 2000 causou diversas consequências ao jornalismo. Com a diminuição dos custos de produção de imagens, o fotojornalismo teve um aumento na concorrência com fotografias extraídas de vídeos ou diretamente dos sites de redes sociais e de câmeras de vigilância. Por outro lado, também aumentou a cobrança de produtividade sobre fotojornalistas que filmam e entrevistam e sobre repórteres de texto que fotografam e filmam. Como fica a situação do trabalho do repórter fotográfico nesse múltiplo panorama? É o que uma recente obra de Silvio da Costa Pereira procura entender.

Publicado em 2022, “O fotojornalismo em tempos de cultura visual” saiu somente em arquivo digital pela Ria Editorial, sediada em Aveiro, Portugal. O livro reedita a tese de doutorado defendida em janeiro de 2020 no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): “Do fotojornalismo ao jornalismo visual: um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com

¹ Doutorando em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

imagens técnicas em três redações brasileiras”². A análise abarca as práticas de profissionais de empresas jornalísticas não apenas com fotografias, mas, também, vídeos e outros derivados.

Em 487 páginas divididas em quatro capítulos, é apresentada uma discussão sobre fotojornalismo pela via histórica e sobre dados da produção e edição de imagens nas redações de três jornais de três regiões brasileiras: um do Centro-Oeste, um do Sudeste e um do Sul. A jornada começa no capítulo um, “O uso de imagens no jornalismo”, com um retorno no tempo para os primórdios das imagens de xilogravuras na imprensa britânica em 1607 e 1648. Anunciada pelo estado francês em 19 de agosto de 1839, a fotografia só poderia ser inserida nos jornais no fim do século XIX. Centrado na tecnologia, Pereira (2022) enfatiza que, com a impressão direta das fotos em cilindros de rotogravura no papel jornal, pode-se combinar elementos na diagramação e surgiram profissionais como fotojornalista, diagramador, editor de fotografias e diretor de arte.

No segundo capítulo, “Dos Jornalistas que Produzem Imagens”, o mais extenso de todos, parte-se para a ampla descrição do trabalho dos produtores de fotografias e vídeos em redações de jornais impressos e digitais. Dos três veículos que obteve autorização das empresas jornalísticas para acompanhar as rotinas, dois eram de abrangência estadual e um de enfoque nacional. Ao todo, foram entrevistados 12 repórteres fotográficos, mais seis repórteres de texto que produzem fotos e vídeos, oito editores, dois montadores, e um diagramador – em 36 dias nos primeiros meses de 2018. É dito que a maioria dos contratantes exige que os empregados tenham outras habilidades que não “apenas” a de fotografar, mas que conheçam aspectos “narrativos” da imagem, que sejam “multimídia” e que tenham equipamentos próprios. Tais condições são igualmente válidas aos trabalhadores informais *Freelancers* e Pessoas Jurídicas que arcam com o próprio orçamento o custo da depreciação das ferramentas que possuem, porém, sem receber a mais por isso.

A fase seguinte do processo é tratada no capítulo três, “O design”, focando as maneiras que a edição lida com as variadas fontes de imagens, entre seleção e defesa legítima do arquivamento e da catalogação. Observa-se que a redação pode obter fotos por meio de fotógrafos contratados, arquivo do jornal, agências de notícias, divulgação de assessorias, captura de tela de fotos e vídeos de redes sociais e de câmeras de segurança, além de imagens recebidas de policiais em grupos de mensagem e do público como “arquivo pessoal” ou como denúncia sem créditos pelo temor de represálias. Com isso, afirma Pereira (2022), surge como requisito fundamental do jornalismo avaliar a confiabilidade das imagens encontradas e recebidas externamente. Existem riscos delas serem antigas e descontextualizadas, provindas de locais diferentes do informado e sem créditos, podendo, portanto, ser enganosas.

O levantamento termina no quarto capítulo do livro, “A credibilidade dos relatos

2 Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215861>. Acesso em: 06/09/2024.

jornalísticos com imagens”, ao abordar questões sobre tratamento de imagem e discutir as possíveis “manipulações” que conduziriam a compreensões diferentes do fenômeno social. Três momentos de tratamento são identificados: ao fotografar; na seleção das imagens a serem enviadas à redação; e, terceiro, na redação, em que ocorre a escolha da foto a ser publicada. Também são comuns os ajustes de exposição e de cor e os reenquadramentos de vertical para horizontal e vice-versa. Outras alterações aceitas são embaçar rosto ou informação que possa prejudicar fotografados e inserir o desenho de um círculo em vídeo ou em captura da tela de câmera de vigilância para destacar a ação. As “manipulações” são mais consentidas durante a produção das fotografias – como em encenação em retratos de pautas não urgentes – do que na pós-produção. É reconhecido que “distorções” sem “montagem” podem ocorrer, como no exemplo de que se pode fotografar um político debaixo para cima ou de cima para baixo (Pereira, 2022, p. 411), corroborado por um fotojornalista que nota a alteração da cena já no gesto de levantar a câmera. É a partir dessas escolhas do fotojornalista que se inicia a definição do que será ou não publicado.

Ao longo do texto, a obra expõe diversos momentos de abusos a que os fotojornalistas estão submetidos. Um dos exemplos mais gritantes é o de um trabalhador que foi ordenado a ir para a praia cobrir a chuva numa noite de Natal, mas a previsão meteorológica apontava que o céu estaria sem nuvens, como acabou por se confirmar. O profissional, além de não ter sua produção aproveitada, perdeu um precioso tempo com a família devido ao prolongamento da jornada de trabalho, o qual entende como “estilo de vida” (Pereira, 2022, p. 98). Outro repórter de texto afirma que “faz parte [...] do pacote” (Pereira, 2022, p. 209), normalizando as múltiplas funções, ou ser “multitarefa”, considerada a execução de diferentes atividades, ou, segundo Pereira (2022, p. 117), “uma forma contemporânea de fazer as coisas”. Por isso, atravessa o livro uma naturalização do acúmulo de tarefas.

Soma-se, ainda, a falta de tempo que é constantemente alvo de desabafos como impeditivo para um trabalho mais elaborado, gerada pela pressa em publicar e pelo medo incessante de demorar para enviar imagens, pois a redação *online* pode não esperar e procurar outras fontes como as de agências de notícias. A mistura da sobrecarga com a urgência reduz não só a qualidade do produto jornalístico, mas debilita a saúde mental do trabalhador que, em ansiedade pela ameaça de perda de emprego, submete-se a qualquer ordem e condição, como a aceitação de salários baixos³. Os casos relatados denunciam que o problema seria a incompatibilidade da quantia de demandas e do tempo disponível para a sua realização e a exploração econômica desse desequilíbrio. Os profissionais do jornalismo raramente produzem somente um produto, entretanto,

3 O fato de o aumento deliberado do desemprego para a classe burguesa baixar salários e rebaixar a classe dos trabalhadores foi externado pelo multimilionário australiano Tim Gurner em 2023: <https://web.archive.org/web/20230916181830/https://economia.ig.com.br/2023-09-14/ceo-desemprego-controlar-funcionarios.html>. Acesso em: 06/09/2024.

não são pagos adicionalmente pela quantidade maior de afazeres que deriva do enxugamento das redações por demissões.

O empenho na obtenção dos muitos dados da abordagem estrutural ao longo do estudo é notável. Como técnicas, o autor utilizou *enquete online*, observação de campo e entrevistas semi-estruturadas. Durante as visitas na redação e acompanhamentos dos profissionais, demonstrou preocupação se estaria interferindo no trabalho dos 29 observados; contudo, a presença do pesquisador foi avaliada como um estímulo à reflexão. As citações, informações de cada caso e referências aos locais foram anonimizadas. Ao perceber que as atividades dos fotógrafos não principiaram na reunião de pauta, Pereira se esforçou para ir até os locais dos fatos com os repórteres, resultando em 456 páginas de cadernos de anotações e 32 horas e meia de áudio. Tamaña imersão pode ter prejudicado o julgamento e causado a impressão de que as graves explorações são inalteráveis em qualquer aspecto.

A extensão dos detalhamentos não somente se reflete no pouco posicionamento crítico sobre o cenário de superexploração, mas pode ter acarretado previsões contraditórias. Para Pereira (2022, p. 78), o fotojornalismo tenderia a integrar um “jornalismo visual” (Gynnild, 2019), o que supõe um apagamento das subdivisões entre videojornalismo, infografia, diagramação e ilustrações. Essa obliteração do fotojornalismo entra em choque com a defesa da contribuição única de repórteres fotográficos que participam do planejamento de pauta e das decisões sobre o material ao enviá-lo. Alguns editores reconhecem que o material dos fotojornalistas é mais qualificado do que os de repórter de texto, considerados “mero ‘registro’ da situação” (Pereira, 2022, p. 214). Jornalistas contam improvisar por não terem tempo de pensar em como fotografar, daí a importância do repórter fotográfico em “criar imagens que não sejam óbvias” (Pereira, 2022, p. 159), e constata que o fotojornalista pode estar atento a momentos circundantes e obter imagens “mais expressivas e informativas” (Pereira, 2022, p. 215).

Não são feitas indicações de solução ou de atenuação ao problema mais escancarado: a pauperização das condições de trabalho. Ao contrário da referenciada pesquisa de Mick e Lima (2013), não consta resposta sobre qualquer pergunta a ver com a vinculação política dos entrevistados ou se são sindicalizados, mesmo que tenha havido contato com sindicatos para o envio da *enquete*. Perdeu-se a oportunidade de se debruçar sobre a recepção da reforma trabalhista entre os fotógrafos, ainda que as reclamações presentes possam ser entendidas como um reflexo dela. Um dos editores sabe que houve a perda de direitos trabalhistas; todavia, enaltece o aumento da produção e a redução de custos à empresa. Outro editor acredita que compensa ser Pessoa Jurídica por poderem ser aceitos trabalhos eventuais além do contratado pelo jornal da capital, o que Pereira (2022, p. 95) cogita nem sempre ocorrer, pois talvez não seja assim em “mercados mais restritos ou em tempos de crise”.

O livro resulta, em sua maior parte, em descrições que podem ter cansado o próprio autor. A falta de síntese fica patente inclusive na ausência de uma seção conclusiva. Uma das contribuições da pesquisa é o registro das explorações a que estão sujeitos os trabalhadores do fotojornalismo. Pereira (2022, p. 134) nota que “a pressão por produção leva a que às vezes se esqueça o lado humano”. Contraditoriamente, em uma parte da publicação, consolida que os fotojornalistas têm sua especialidade, no entanto, em outra parte anterior, afirma que essa histórica especificidade crítica fotojornalística seria diluída em outras profissões. Tal ideia auxilia na aceitação das particulares condições de alta fragilização da classe trabalhadora dos repórteres fotográficos, que, dispersa, fica sem ter a que recorrer, a não ser a si mesma enquanto coletivo. No todo, o público leitor pode se inteirar da nada fácil labuta diária dos fotojornalistas, cujas necessidades humanas permanecem pressionadas entre o avanço da tecnologia e as exigências desumanas do capitalismo.

REFERÊNCIAS

GYNNILD, Astrid. Visual Journalism. In: VOS, Tim; HANUSCH, Folker. The International Encyclopedia of Journalism Studies. New Jersey: John Wiley & Sons, 2019.

MICK, Jacques; LIMA, Samuel. Perfil do jornalista brasileiro – características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012. Florianópolis: Insular, 2013.

PEREIRA, Silvio da Costa. O fotojornalismo em tempos de cultura visual. Aveiro: Ria Editorial, 2022.