



Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

NIRALDO JOSÉ DO NASCIMENTO

**Intertextualidade, Ciência da Informação e a criação de sentido em
fotografias: o caso de Formiga (MG).**

BRASÍLIA

2015



Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

NIRALDO JOSÉ DO NASCIMENTO

**Intertextualidade, Ciência da Informação e a criação de sentido em
fotografias: o caso de Formiga (MG).**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Organização da Informação

Área de Concentração: Gestão da Informação

Orientador: Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez

Este trabalho contou com suporte financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio de bolsa integral de doutoramento, no período de 01/10/2011 a 28/02/2015.

BRASÍLIA

2015



*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender.*

Fernando Pessoa

Imagem: Nascimento, Nivaldo J. Resignificação imagética intertextual, 2015.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "Intertextualidade, Ciência da Informação e a criação de sentido em fotografias: o caso de Formiga (MG)".

Autor (a): Niraldo José do Nascimento

Área de concentração: Transferência da Informação

Linha de pesquisa: Gestão da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor** em Ciência da Informação.

Tese aprovada em: 02 de julho de 2015.

Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez
Presidente (UnB/PPGCINF)

Prof.ª Dr.ª Telma Campanha de Carvalho
Membro Externo (UNESP)

Prof.ª Dr.ª Susana Madeira Dobal Jordan
Membro Externo (UnB/FAC)

Prof. Dr. Cláudio Gottschalg Duque
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

Prof.ª Dr.ª Ivette Kafure Muñoz
Membro Interno (UnB/FAC)

Prof.ª Dr.ª Maria Leandra Bizello
Suplente (UNESP)

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Rafael e Carol, e ao meu neto, Theo, intertextualidades de minha vida, presente e passado. Mas, essencialmente, referências futuras, imagens e caminhos a percorrer, fotografias a revelar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez, por não ter me deixado “morrer congelado a um metro do solo”, por avisar que minha “bengala estava quebrada”, sempre que me encontrava “cego, imaginando estar ilhado, caminhando em círculos, sem sair do “lugar” e, me fornecendo outras novas, para retomar meu caminho. Enfim, pelos “cafés” encorpados de motivação, paciência e ludicidade, para me orientar e permitindo trabalhar, com acompanhamento, na elaboração meus próprios construtos. Meu profundo e sincero agradecimento.

Se tudo teve início com a extinta malha ferroviária da Rede Mineira de Viação, a famosa “Ruim, mas vai”, foi viajando pelos seus antigos trilhos, que encontrei o Prof. Cleber Antônio de Oliveira, de Formiga (MG), a “locomotiva” que tracionou esse trabalho. Obrigado, meu amigo, pelas inúmeras mensagens, por me guiar, *in loco*, no presente reconstruído de um passado icônico, pelas informações e ideias trocadas em nossas conversas pessoais, pela sua motivação e entusiasmo, e principalmente, pela cópia de sua coleção, a que tanto se dedica.

À minha amiga de décadas, Rachel Esteves Lima, Profa. Dra. de Literatura da UFBA, que, em um momento decisivo, me supriu fartamente, de informações, referências e bibliografias, essenciais para muitas partes desse trabalho, em uma atitude franca e deliberada de me auxiliar. Na estrita concepção e prova do significado de amizade, minha total gratidão.

À Adriana Laudares, orientadora educacional, de Formiga, pela amizade e pelo *link* que estabeleceu com a pesquisadora e historiadora Erivelta Diniz, de Divinópolis (MG), meu obrigado. E, a essa última, agradeço por ter acreditado em meu projeto, sem nunca termos nos encontrado pessoalmente, tendo enviado exemplares de livros, alguns raros e preciosos sobre as origens históricas de Formiga e região, na atitude concretizada de ajudar sem esperar retornos.

Agradeço ao Bruno Scartozzoni e Fernando Palácios, professores da ESPM/SP, por se dedicarem a colocar em entrevista e vídeo, seus conhecimentos e experiências, em resposta às minhas interrogações sobre *storytelling* e fotografia.

À Camila Izabela A. Castro, bibliotecária na Biblioteca Municipal Dr. Sócrates Bezerra de Menezes, Formiga (MG), por ter digitalizado e enviado, intempestivamente, as 139 páginas do Álbum Formiguense, de 1939, meu muito obrigado.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação em Ciência da Informação da UNB, pelo rigor acadêmico e dedicação ao processo de ensino, calcado em seus conhecimentos e experiências, colaborando fortemente para meu aprendizado.

À estimada Profa. Dra. Anna Szejcher, da Escuela de Archivología Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, pela imediata amizade, conversas elucidativas e incentivos, meu obrigado.

Sinceros agradecimentos à Profa. Dra. Antonia Salvador Benítez, da UCM, Madri, Espanha, pelos conhecimentos repassados durante sua estada como professora visitante na UnB.

Aos professores, Dr. Claudio Gottschalg Duque (PPGCINF-UnB); Dra. Ivette Kafure Muñoz (PPGCINF-UnB); Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (FAC-UnB); Dra. Telma Campanha de Carvalho (UNESP, Marília) e Dra. Maria Leandra Bizello (UNESP, Marília), por gentilmente, terem aceito participar da banca, meus agradecimentos;

Sem palavras para expressar minha gratidão pelo constante e sempre imediato apoio de meus, sobretudo, amigos e companheiros, de anos de convivência, Márcia Nardelli, Andrea Nardelli e Ricardo Becker, durante esse período de estudos e pesquisas.

Ao meu único irmão, Nilo, e sua esposa Denise, que mais do que em palavras, por suas posturas, atitudes e ações, sempre foram verdadeiros exemplos de seriedade e dedicação acadêmica, meu abraço e muito obrigado.

A todos os amigos que me incentivaram nessa jornada, por meio de conversas e mensagens de estímulo, serei sempre muito grato.

A meus pais, cada um de sua forma, que me deram subsídios para seguir meus próprios caminhos.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos integral, para elaboração dessa pesquisa.

RESUMO

O trabalho discute a tese de que a intertextualidade na Ciência da Informação se constitui em uma metodologia capaz de dotar essa ciência de relevante reconhecimento, como na área da pesquisa social de fotografias e documentos imagéticos, ao lado de outras disciplinas. A intertextualidade não deve ser aplicada para construir traços ou esboços de cientificidade, porém para comprovar a sustentabilidade do corpus de abrangência da Ciência da Informação (CI) e sua contribuição para a sociedade. A fotografia não é apenas história, é leitura ontológica do olhar e do ato de captura, seja de o próprio ser ou do que este ser observou, tanto no status do exercício de uma profissão, como no ensejo de um registro fundamentado em alguma necessidade. Se me reconheço socialmente, me reconheço individualmente, em um ciclo de reforço. O problema central residiu na ausência de informações mínimas contextuais sobre a gênese do documento fotográfico, que impôs a busca de novas metodologias para a atribuição de significados. A tese propõe a intertextualidade como uma metodologia válida de ressignificação e reconstrução de informações, que é discutida no âmbito de uma coleção significativa de imagens do município de Formiga (MG). Para tanto, remete às origens da intertextualidade, traça seu perfil histórico, identifica seus principais tipos, para em seguida, contextualizá-la na contemporaneidade, cujo tema principal passa a ser a relação entre texto e fotografia. Em continuidade, aprofunda-se na discussão sobre as narrativas, contos e romances e as relações intertextuais decorrentes, tanto em termos teóricos, como por meio de exemplos. Estabelecidas as bases teóricas e conceituais, a tese prossegue com a redação, pelo autor, de quatro contos inspirados e relacionados, de forma intertextual, com fotos elencadas do município, concluindo ser a intertextualidade uma opção metodológica aplicável à área de CI.

Palavras-chave: intertextualidade, documentos fotográficos, Formiga - MG (1908-1957), metodologia de tratamento de fotografias, organicidade arquivística.

ABSTRACT

The present paper discusses the thesis that the intertextual interpretation of photographs and imagery documents in the field of Informational Science constitutes a methodology capable of providing this science relevant recognition as in the social research area alongside other disciplines. The intertextuality should not be applied to build lines or scientific sketches, but to prove the sustainability of the corpus scope of Information Science (IS) and its contribution to society. Photography is not just history, it's ontological reading of the look and of the capture act, either being of itself or of what it's observed, in the status of a profession or in the opportunity of a reasoned record in any need. If I recognize myself socially, I recognize myself individually, in a reinforcing cycle. The central problem resided in the absence of contextual minimal information about the genesis of the photographic document, which imposed the search for new methodologies so as to assign meanings. The thesis proposes intertextuality as a valid method of redefinition and reconstruction of information, which has been empirically discussed in the context of a significant collection of images from Formiga (MG). For this purpose, refers to the origins of intertextuality, traces its historical profile, and identifies its main types, to then contextualize it in contemporary times, whose main theme becomes the relationship between text and photography. Continuing deepens the discussion of narratives, stories and novels and intertextual relations arising both in theoretical terms, as by examples. Established the theoretical and conceptual bases, the thesis continues with the writing by the author, of four-inspired and related stories, in an intertextual way with photos chosen of the city, concluding that intertextuality as a methodological option applicable to the CI area.

Keywords: intertextuality, photographic documents, Formiga - MG (1908-1957), photographs treatment methodology, organic quality archival.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estrutura geral de um sistema de comunicação utilizado	43
Figura 2: Estrutura geral de um sistema de produção de fotografias	44
Figura 3: Edifício em Santiago (Chile).....	47
Figura 4: Edifício em Santiago (Chile).....	47
Figura 5: Caravaggio –Bacchino malato	61
Figura 6: Intertextualidade da pintura de Caravaggio (1571).	61
Figura 7: Passagem subterrânea. P.E. Ibitipoca (MG)	76
Figura 8: Ficha documental do Projeto Imaginando.....	77
Figura 9: Bar Museum, Nova Iorque, NY, EUA.....	79
Figura 10: O triângulo do <i>storytelling</i>	84
Figura 11: O rebelde desconhecido	87
Figura 12: A foto que chocou o mundo	88
Figura 13: Exemplo de intertextualidade	88
Figura 14: Fotografema de Henry Miller	110
Figura 15: Korda, com foto de Che Guevara	114
Figura 16: Che.....	115
Figura 17: Campanha da Smirnoff	116
Figura 18: Fotopoema de Paulo Leminsky e Jack Pires.....	118
Figura 19: Paranoia	119
Figura 20: Cadeiras conversando entre si	123
Figura 21: Love Stories.....	124
Figura 22: Love Stories.....	124
Figura 23: Love Stories.....	125
Figura 24: Love Stories.....	125
Figura 25: Tropa de animais. Formiga (MG).....	128
Figura 26: Álbum Formiguense, p. 29.....	130

SUMÁRIO

1. Introdução e justificativa	13
1.1 <i>Origens da coleção</i>	15
1.2 <i>A ciência da Ciência Social</i>	18
1.3 <i>Ciência da Informação: fundamentos científicos e interdisciplinaridade</i>	26
1.4 <i>A escolha do método</i>	30
1.5 <i>Fotografia e arquivística</i>	34
1.6 <i>Determinação da amostra</i>	38
2. Fotografia e informação	39
3. Intertextualidade: origens, história, narrativas e aplicações na fotografia	50
4. Narrativas e suas estruturas	63
4.1 <i>Do narrador à imagem pós-moderna, por Silvano Santiago</i>	70
5. Intertextualidade e fotografia na prática: o Projeto Imaginando	74
6. A intertextualidade fotográfica nas narrativas, no romance e no conto	81
6.1 <i>Storytelling</i>	82
6.2 <i>O vendedor de passados</i>	90
6.3 <i>Fotografia do Cronópio</i>	95
6.4 <i>A aventura de um fotógrafo</i>	102
7. Biografema e fotografema	108
8. Fotopoema	112
8.1 <i>Quarenta clics em Curitiba</i>	117
8.2 <i>A Paranoia de Piva e Lee</i>	119
8.3 <i>Susana Dobal: de crítica a artista</i>	122
9. História de Formiga	127

10. Fotografias sem passado	133
10.1 <i>Medos e pontes</i>	134
10.2 <i>O cowboy de formiga</i>	140
10.3 <i>O fotógrafo Alberto Lemos</i>	146
10.4 <i>Brasília fica em Formiga</i>	149
10.5 <i>Reencontro com Maíla (continuação do conto “Brasília fica em Formiga”)</i>	153
10.6 <i>Maíla e Mario Sterzzo (continuação do conto “Reencontro com Maíla”)</i>	155
10.7 <i>Um conto de Mario Sterzzo (continuação de “Maíla e Mario Sterzzo”)</i>	157
10.8 <i>As ruas de Formiga (continuação de “Um conto de Mario Sterzzo”)</i>	160
11. Considerações finais	163
Referências Bibliográficas	164

1. Introdução e justificativa

O objeto dessa pesquisa é o tratamento dado a uma coleção de fotografias digitalizadas da cidade de Formiga (MG), que retrata aspectos urbanos e do desenvolvimento da cidade, em diferentes épocas, incluindo indivíduos nelas retratados, bem como outros temas relacionados à história do município. Sendo, em quase sua totalidade, documentos fotográficos com informações mínimas contextuais sobre sua gênese, entre as abordagens possíveis, optamos pela aplicação da intertextualidade como metodologia, para atribuir contexto e significado, a algumas dessas fotos, no âmbito da Ciência da Informação (CI). Trata-se um método não-estruturado, mas justificado e alicerçado na ciência, que resgata e constrói uma moldura dinâmica ficcional, translúcida, poética, interpretativa, questionadora e desafiadora, para documentos icônicos dessa natureza.

A intertextualidade na CI é justificada e discutida, como uma metodologia transversal, ou seja, compreende-se a CI como uma área iminentemente interdisciplinar, que ao longo de décadas, vem agregando valores às suas práticas na interface com outras disciplinas, e no caso da intertextualidade, cujas raízes se assentam na linguística e na semiótica, vem sendo aplicada, também, em outras áreas, como comunicação, uma vez que os objetos, texto e fotografia, têm por objetivo final, a disseminação de informações, mesmo que, com diferentes objetivos. Tal transversalidade é expressa, principalmente, pela narrativa, uma das principais interações com a imagem fixa, presente no arcabouço teórico desse trabalho.

A fotografia, que já é objeto de muitos estudos na área de CI, seja em termos arquivísticos, semióticos, museológicos e outros, configura-se nesse estudo, como uma articuladora do discurso, do dialogismo e de narrativas visuais híbridas, construídas a partir da análise das informações que emana, e trabalhadas de acordo com o método aqui proposto.

Neste primeiro capítulo iniciamos por detalhar as origens da coleção, discutir a ciência, em especial as ciências sociais e a visão de estudiosos do assunto, no sentido de apresentar a intertextualidade como um método científico. Expomos os motivos pelos quais a CI, por suas características interdisciplinares se mostra aberta a novos métodos e os motivos que nos levaram a escolhê-lo, finalizando, de forma resumida, como se deu a escolha das fotos que iriam compor os contos, presentes no capítulo 10.

O capítulo dois contextualiza a fotografia e a discute em termos de representação, mensagem e signos, demonstrando o que isso implica em termos de sua leitura e interpretação. Também são analisadas questões de originalidade e reciclagem de imagens, e como todos esses fatores se inserem no âmbito da CI.

A forma como os indivíduos constroem suas realidades através do senso comum, formando estoques de conhecimento, e os reportam; as origens e conceitos da intertextualidade, com bases assentadas na semiologia, dialogismo e pós-estruturalismo, na acepção de diferentes autores, são os temas iniciais do capítulo 3. Prosseguimos na discussão, relatando os principais tipos de intertextualidade, finalizando como essa migrou, na contemporaneidade, para outras áreas, como as artes e, principalmente, para a fotografia.

Considerando que a produção intertextual que realizamos se expressa na forma de contos, a discussão sobre as estruturas narrativas, desde seus primórdios, na forma oral, acrescida da discussão de seus principais elementos, enredo, personagens, tempo, espaço e narrador, bem como ficção e verossimilhança, são os temas centrais do capítulo quatro, exemplificadas no tópico o segue, por meio das posições que o narrador ocupa, e as implicações de seu olhar sobre os fatos, tendo em vista, a futura interpretação dos leitores.

O capítulo cinco contempla um relato, como também análises críticas, de um projeto que participamos, no decurso do doutorado, em uma disciplina de “Tópicos Especiais em Organização da Informação”. Esse projeto teve suas origens no Departamento de Biblioteconomia e Documentação, da Faculdade de Ciências da Documentação, da Universidade Complutense de Madri - UCM, intitulado “Projeto Imaginando”. A disciplina, em sua concepção prático-teórica, com base em conceitos e produção de fotografias relacionadas, permitiu identificar e debater várias intertextualidades presentes na ficha documental e textual que deveria acompanhar cada imagem, produzida por cada um dos alunos.

Sorytelling e narrativas, contos e romance de três autores, são apresentados no capítulo seis, no intuito de demonstrar diferentes formas de abordagem intertextual. Embora possa parecer um paradoxo, uma vez que nenhum deles é ilustrado por fotografias, está é o objeto principal de discussão, presente nas três obras. Em “O vendedor de passados”, de Agualusa (2001), lançada dois após o fim da guerra civil em Angola (2002), o personagem principal é Félix Ventura, que se dedica a reconstruir as identidades perdidas na guerra que assolou este país, utilizando, entre outros recursos, a fotografia. O escritor argentino Júlio Cortázar, no ensaio “Alguns aspectos do conto”, constante de seu livro “Valise de Cronópio, faz críticas e discorre sobre a qualidade dos contos, que são uma forma de narrativa, estabelecendo uma analogia com a fotografia e o cinema. “A aventura de um fotógrafo”, de autoria de Calvino (1992), pela riqueza de questões colocadas pelo autor em relação à fotografia, em forma literária, é de grande interesse no âmbito de nossos estudos. A intertextualidade nessas obras se faz presente nos discursos sobre a fotografia e os papéis que representa.

O capítulo sete introduz dois neologismos, biografema, criado por Barthes (1984) no qual a fotografia seria objeto principal de um relato não linear e, propositadamente incompleto, de momentos importantes e significativos da vida de uma pessoa, que o autor denomina de traços. O outro autor estudado foi Costa (2010), para quem a noção de fotografema derivou-se das ideias de Roland Barthes acerca de biografema, sendo um registro fotográfico acompanhado de um breve anúncio, não objetivando explicação ou fechamento do sentido, atuando na relação escritura e imagem.

Em fotopoema, outro neologismo, título do capítulo oito, discutimos o conceito tendo com base a opinião de diferentes autores e, como exemplo principal, uma foto de Che Guevara, que se transformou em um ícone mundial, de autoria do cubano Alfredo Korda (1928 – 2001), a qual foi motivo para a construção de inúmeras intertextualidades em todo o mundo. No prosseguimento do capítulo, analisamos as obras “Quarenta cliques em Curitiba”, de autoria do poeta Paulo Leminski e do fotógrafo Jack Pires, o livro “Paranoia”, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee, que reúne poesia e fotografia, e finalizando, uma série de fotografias combinadas com textos, parte de uma exposição de Dobal (2002).

Uma breve história de Formiga (MG) é descrita no capítulo nove, de modo que o leitor tenha conhecimento da cidade centenária, na qual, parte uma coleção de fotografias do município, deu origem aos contos de nossa autoria, explicitando a intertextualidade como método e opção passível de utilização, para contextualizar e dar significado a fotografias em CI.

1.1 Origens da coleção

Formiga (MG) é uma cidade centenária, localizada no Centro-Oeste do Estado, cujo povoamento iniciou-se no século XVIII, sendo elevada à condição de município, no ano de 1850. O interesse por sua história e respectivos documentos imagéticos, foi fruto de contatos pessoais com indivíduos originários do município, bem como, através da rede social Facebook, na qual eram postadas, ainda que esporadicamente, fotografias antigas, não raras vezes, acompanhadas de discussões sobre o conteúdo retratado, ruas, casas, igrejas, amizades e parentescos, quando da presença de pessoas nas imagens.

Os diálogos em torno de fotos postadas mostraram que as pessoas tinham grande interesse em conhecer e participar, embora poucas trouxessem informações objetivas que ajudassem a contextualizar as mesmas. Os relacionamentos foram se ampliando, inclusive com residentes do município, quando, enfim, travamos contato com um colecionador de documentos

imagéticos, apontados por muitos, como detentor de uma das maiores coleções de fotografias históricas da cidade.

Outro recurso que o colecionador vem utilizando, além das discussões na rede social, é uma leitura icônica, de modo a reconhecer determinados elementos indiciadores, e fazer correlação com outros, de seu conhecimento. Por exemplo, observando uma foto em que aparece um novo relógio na catedral, ele deduziu que o relógio foi instalado no mesmo ano que a rede elétrica, obtendo assim, uma data mais precisa para a foto.

Realizado o primeiro contato com o colecionador, Prof. Cleber Antônio de Oliveira, iniciamos conversações por mensagens. Estimada em cerca de 2.300 fotografias, as informações sobre a coleção, fornecidas por meio eletrônico, mostravam-se vagas, especialmente em relação à sua proveniência, atribuída a amigos, conhecidos e “herdeiros” de antigos fotógrafos da cidade.

Como havia, inclusive, a expectativa da existência de algum acervo que fosse passível de tratamento ou análise arquivística, fizemos uma visita ao município de Formiga no intuito de conhecer a coleção, coletar informações e conhecer melhor a cidade e seu ambiente. Examinando a coleção, ainda que em parte¹, não foi possível, naquele momento, constatar a existência de qualquer acervo², bem como, informações confiáveis de procedência, autoria, datas, etc. Encerrada a visita, o colecionador se comprometeu a nos enviar uma cópia da coleção completa, gravada em CD, pelos Correios.

A cópia só chegou a Brasília, em abril de 2013, quando iniciamos um processo de análise mais detalhado e aprofundado da coleção, digitalizadas e organizadas em pastas, algumas por datas, outras por assunto, e outras por assunto e data. Os assuntos são vários, como “29 Prédios & Casas antigas”, “Bandas de Música & Desfile”, “Casarões de Formiga”, “Exército de Formiga Tiro de Guerra em 1920”, etc. Essa organização segue os critérios do próprio colecionador, dificultando a contextualização, na ausência de maiores informações e detalhes.

Contudo, ao contrário do que afirmamos anteriormente, foi possível, posteriormente, identificar um potencial acervo. Trata-se de um conjunto de documentos imagéticos do Teatro de Comédias Franklin de Carvalho – TCFC. Junto com a coleção, um arquivo em forma Microsoft Word, de autoria desconhecida, relata, em quatro páginas a história dessa

¹ Durante a exibição das fotos no computador, o disco externo no qual estavam armazenadas, apresentou problemas de conexão, impossibilitando uma visão mais ampla.

² Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 19).

companhia³, citando, inclusive, uma dissertação de mestrado sobre a mesma, realizada por Meire Mendonça Pereira de Castro, sem maiores informações sobre a mesma. Fizemos uma pesquisa no Google incluindo o nome do teatro e da respectiva autora da dissertação, mas os mecanismos de busca não trouxeram nenhum resultado para os termos.

De acordo com o documento, o TCFC teve expressiva participação na história cultural da cidade. Fundado em quatro de fevereiro de 1951, pela atriz de teatro Célia Martins de Amorim, proveniente do município de Pedra Azul, localizado no norte de Minas, e por sua prima, Heloísa Amorim, residente em Formiga (MG), recebeu primeiramente o nome de Grêmio Teatral Franklin de Carvalho, posteriormente, vindo a denominar-se Teatro de Comédias “Franklin de Carvalho”. O nome se deve ao fato das fundadoras terem procurado o então professor, agente cultural e gerente dos Cinemas Cupelo S. A. (uma importante cadeia de cinemas com sede no Rio de Janeiro, conforme o documento) Franklin de Carvalho, no sentido de solucionar um problema para os jovens atores: um espaço para ensaiar e fazer suas apresentações.

Carvalho não apenas se tornou o patrono do grupo, como investiu incisivamente no empreendimento, melhorou o palco, a iluminação, cortinas, cenários, arregimentou novos atores e primeira peça encenada foi “Feia”, com três apresentações nos dias nove, 12 e 22 de março de 1951. Ainda de acordo com o documento, “No folhetim comemorativo de seu décimo aniversário, o Teatro de Comédias contabilizou 155 representações teatrais: 87 em excursões e 68 em Formiga”, tendo encerrado SUAS atividades em 1965.

Entendemos que a escolha do objeto de estudo e do método como sendo uma prerrogativa do pesquisador, desde que condizente com o objeto de pesquisa, trazendo contribuições significativas para a ciência e sociedade, em termos de resultados. A está altura já tínhamos definido as fotografias do cotidiano do município como nosso objeto, e decido pela intertextualidade como método de abordagem. Fizemos questão de citar esse potencial acervo, como uma indicação para outros possíveis pesquisadores que, eventualmente, venham a se interessar pelo assunto.

Descrever detalhadamente toda a coleção seria de pouco valor, considerando o objetivo dessa tese, assim, escolhemos algumas fotografias para compor as intertextualidades presentes nesse trabalho, sendo essa escolha comentada no tópico 1.6 – Determinação da amostra.

³ Utilizamos o termo “companhia” por ser frequente em referências a grupos teatrais, mas desconhecemos sua forma de associação.

Nos álbuns, nas gavetas, nos baús e em lugares imagináveis ou não, devem existir muitas outras. São fotos das famílias e das pessoas que viveram a sua história individual e coletiva, na história da cidade, outros tantos fragmentos, não conhecidos, motivando o colecionador a dar prosseguimento em sua pesquisa.

Se por um lado, as expectativas de um acervo ou conjunto de fotos com informações mais completas sobre sua gênese não tenha se concretizado, com exceção do TCFC, nos deparamos com um farto material que, de alguma forma demandava, e era passível, de um tratamento metodológico à luz da CI. A questão central passou a ser o tipo de abordagem a ser realizado, em outras palavras, a definição de um método, ainda que interdisciplinar, como a própria CI, que fosse capaz de tratar cientificamente esse material, extraindo do mesmo, elementos que pudessem contribuir para sua contextualização e atribuição de significado e valor.

Santaella (2001, p.15) afirma que: “[...] o conhecimento pode não ter fronteiras, quando o tomamos em sentido lato, mas pesquisas científicas devem necessariamente estar enquadradas em áreas de conhecimento definidas, inclusive nas suas interfaces”.

À par dessa afirmação, vimos como pertinente e necessário, retomar nessa introdução, algumas questões centrais sobre o que é ciência, tanto no âmbito das Ciências Sociais como um todo, e especificamente, na CI, que se alinhe a esse estudo, de modo a alicerçar e justificar, em seguida, o método escolhido.

1.2 A ciência da Ciência Social

O debate entre as ciências denominadas exatas e naturais e as ciências humanas passa, necessariamente, pela questão do método empregado. Evitaremos discutir, especificamente, as metodologias nesse âmbito, introduzindo-a no próximo tópico, de modo a sustentar de maneira mais clara, a escolha realizada pela intertextualidade, embora conscientes que ciência e método estão totalmente implicados. Demo (1985) afirma haver duas correntes, entre as quais não há vencedor, pois nenhuma das duas possui argumentos estritos e rigorosos: a dos que defendem não haver particularidade que justifique métodos diferenciados, e a dos que defendem o contrário. Diante do impasse, Demo (1985) propõe uma reflexão, uma hipótese, ainda que não comprobatória em termos de rigor, mas a qual se poderia apoiar relativamente. Para tanto, expõe, o que denomina momentos, seis, em verdade, sobre os quais faremos um pequeno resumo.

No primeiro momento, defende que o objeto das ciências sociais é histórico, enquanto o das ciências exatas seria, no máximo cronológico. Argumenta a provisoriedade processual como sendo uma das marcas da história, em que os fatos observados (objetos) são transitórios, estão de passagem, enquanto que, nas realidades físicas, padecem de desgaste cronológico, embora sua identidade esteja na estabilidade dos objetos. De maneira diversa, a identidade da história se revela exatamente em sua transitoriedade, pois, ao tratar de seres vivos, esses estão, necessariamente, destinados a padecer, padecendo concomitantemente, as realidades históricas. DEMO (1985).

O que caracteriza o segundo momento, de acordo com Demo (1985), é que a história é fruto das ações dos indivíduos, responsáveis, consciente e inconscientemente, pelos acontecimentos que a produzem, em contraposição às realidades materiais, que não são portadoras de consciência, sendo esta uma diferença de capital importância.

O terceiro momento é caracterizado por um exemplo. Enquanto nas ciências sociais há uma identidade entre sujeito (nós) e o objeto, o mesmo não aconteceria com um pesquisador examinando um cristal ao microscópio, pela ausência de identidade entre o pesquisador e o objeto inorgânico que analisa. Ressalva, contudo, que o envolvimento do cientista social com seu objeto, não carece de ser excessivo, sendo esse treinado para evitar tais excessos. Demo (1985).

A manifestação das realidades históricas, em formas mais qualificativas que quantitativas, de acordo com Demo (1985) em seu quarto momento, dificulta procedimentos de manipulação exata. Compara, a título de exemplo, a ideia de democracia, que é um conceito volátil, difícil de ser identificado em suas origens e, principalmente, de ser quantificado. Já uma molécula de água é passível de aproximações mais precisas quanto a sua constituição interna, a princípio, invariável no espaço e no tempo.

O caráter ideológico das ciências exatas, e o que julga ser a maior diferença entre as duas ciências, é a marca do quinto momento de Demo (1985). A ideologia também está presente nas ciências exatas e naturais, dependendo do uso que se faz do objeto estudado, mas isso acontece de forma extrínseca, uma vez que o objeto não é ideológico em si mesmo, ao contrário das ciências sociais, na qual a ideologia está presente em seu interior. Em outros termos, a física, embora neutra enquanto ciência, pode ser utilizada ideologicamente na construção da bomba atômica. Ideologia, seria, portanto,

[...] o modo como justificamos nossas posições políticas, nossos interesses sociais, nossos privilégios dentro da estratificação da sociedade. Trata-se de um fenômeno de justificação, de conteúdo predominantemente político, mais do que de argumentação,

entendendo-se este como o esforço de colocar a realidade assim como ela é. DEMO (1985, p. 17).

No sexto e último momento, Demo (1985) nos fala sobre a questão da prática. Se bem compreendido o conceito de ideologia, ver-se-á que a prática é intrínseca às ciências sociais. A omissão ou alinhamento a fatos sociais por parte do pesquisador, já representa uma opção política. Nas ciências naturais, a prática se relaciona com o uso que se faz do conhecimento, e não no conhecimento em si, tornando-se então, uma característica extrínseca.

Em resumo, o objeto das ciências sociais é histórico, a história é resultado das ações do indivíduo, há uma identidade entre o sujeito e o objeto, as realidades históricas são difíceis de se quantificar, a ideologia é inerente e intrínseca nas ciências sociais, assim como a prática. Retomando a ideia inicial, de que nesse debate não há vencedores, Demo (1985) afirma não ser possível chegar a um conceito evidente e inquestionável do seja ciência, porque as divergências são muitas e grandes, especialmente as múltiplas e diversificadas formas que a ideologia se faz presente nas ciências sociais. Ressalva, contudo, a necessidade de evitar dois extremos: o dogmatismo, que torna determinadas coisas indiscutíveis e o relativismo, cujo poder é tão imenso, que tudo pode ser subjetivado.

Um relato, a que tivemos acesso, presente na obra “A parte e o todo, de Heisenberg (1996) e que nos chamou a atenção, foi sobre uma caminhada e diálogos entre dois físicos, na Dinamarca. Nas férias de Páscoa de 1932, o físico e teórico alemão, Werner Karl Heisenberg, Prêmio Nobel de Física em 1932, viajou para a Dinamarca, ao encontro de Niels Henrik David Bohr (ou simplesmente, Niels Bohr), dinamarquês, Nobel de Física em 1922, cujos estudos contribuíram decisivamente para a compreensão da estrutura atômica e da física quântica, para trabalhar, junto a ele, em seu instituto.

Heisenberg (1996) conta que, apenas depois de alguns dias, é que Bohr o procurou, convidando-o para uma caminhada pela ilha de Seeland, justificando que no laboratório não havia oportunidade para conversas prolongadas, e que desejava conhecê-lo melhor.

Após muitas conversas sobre física, política, geografia, caminhadas, arquitetura, literatura e outras, chegaram a Gillelege, no extremo norte da ilha de Sjöland.

A praia, que no verão fica repleta de alegres veranistas, estava totalmente deserta nesse dia frio. Catamos algumas pedrinhas achatadas e testamos nossa habilidade de fazê-las deslizar sobre a superfície da água, e fizemos pontaria em velhos cestos de pescadores ou em pedaços de madeira trazidos pela correnteza. (HEISENBERG, 1996, p. 71).

Continuaram a caminhada se divertindo em atirar pedras em alvos distantes, derivando-se dessa atitude, uma discussão sobre a força das imagens. Heisenberg relata ter visto

um poste telegráfico muito longe, dificilmente possível de ser atingido por uma pedra. Contudo, tentou e o acertou na primeira tentativa, ao que se seguiu o comentário de Bohr:

Se o senhor houvesse pensado primeiro em sua pontaria, ou no ângulo correto do braço e do pulso, não teria a menor chance de acertar. Como foi irracional o bastante para imaginar que poderia atingir o alvo, sem nenhum esforço especial, o senhor conseguiu”. (HEISENBERG, 1996, p. 71).

O *status* de ciência passou a ser muito questionado quando das pesquisas não relacionadas às ciências, ditas “exatas”, herança normalmente atribuída a Descartes e Newton. O comentário de Bohr sobre Heisenberg ter acertado um poste distante com uma pedra, abre espaço para muitas discussões. Ele reconhece, em nosso entender, que as ações humanas não são resultado primário de cálculos precisos, físicos ou matemáticos. Antes, compreende a subjetividade, que transcende e questiona o conceito de ciência.

O comentário, também, propicia uma discussão sobre a racionalidade científica e a subjetividade. Essa última, que caminha ao lado da primeira, nem sempre é admitida, ou em casos mais extremos, compreendida como uma espécie de “sombra”, inadmissível às luzes do sol da ciência. A experiência relatada por Heisenberg (1996, p. 71), corrobora o pensamento de Demo (1985), no sentido que não há uma ciência pura, isenta de ideologias, embora, consideramos, há um certo exagero ao supor que a irracionalidade possa ser levada ao seu limite, caracterizando-se, segundo nosso entendimento, em uma figura de linguagem utilizada por este cientista para destacar o papel da subjetividade nas ações humanas.

A seguir, descrevemos o posicionamento de alguns pensadores sobre o assunto, sem a pretensão de sermos totalizantes, mas de modo a oferecer informações que embasem a pertinência da aplicação da intertextualidade na CI.

O título do capítulo II de Bateson (1980, p. 32), “Every Schoolboy knows...”⁴, é ao mesmo tempo, alusivo e irônico.

A ciência, como arte, religião, comércio, guerra, e até mesmo o sono, é baseada em *pressupostos*. Ele difere, no entanto, da maioria dos outros ramos da atividade humana, em que não só os caminhos do pensamento científico são determinados pelos pressupostos dos cientistas, tendo como objetivos, o teste e revisão de pressupostos antigos e a criação de novos. (BATESON 1980, p. 32, tradução nossa, grifo do autor)

A ciência possui um caráter dinâmico que impossibilita que se adote uma definição única e permanente para a mesma, não se constituindo, portanto, na “[...] incapacidade dos

⁴ Uma frase predileta de Lorde Macaulay. É dele o mérito de “Todo colegial sabe quem aprisionou Montezuma e quem estrangulou Atahualpa.” Bateson (1980, p. 11, nota de rodapé, tradução nossa).

cientistas de chegarem a um acordo, nem à paixão deles pela polêmica e discussão [...] (TOMANIK, 2004, p. 14).

Na obra “Contra o método”, Feyerabend (1977) afirma ser a primeira parte de um livro relacionado ao anarquismo, que seria escrito por ele e Lakatos⁵, cabendo-lhe o papel de atacar a posição racionalista; e a Lakatos, reformular essa posição, para defendê-la e reduzir seus argumentos a nada. Em conjunto, os dois posicionamentos deveriam retratar os debates de ambos sobre o tema. Reconhece e lamenta, contudo, a inexistência da réplica da pessoa para a qual o trabalho foi elaborado, embora, destacando a forte e estimulante influência que Imre Lakatos exerceu sobre a comunidade científica.

Feyerabend (1977) se posiciona a favor do anarquismo, considerando sua importância para a epistemologia e para a filosofia da ciência, com a ressalva de não se tratar de uma filosofia política muito atraente. Sua obra é uma crítica ao método científico, e de certa forma, às regras do racionalismo e à unicidade, em resumo, contra um método único de se fazer ciência. Ao contrário, o que faz a ciência avançar, para esse autor, é justamente o rompimento com as regras metodológicas estabelecidas, por meio do pluralismo metodológico.

A educação científica atual, teria como objetivo, simplificar a ciência e seus elementos. Definido um campo de pesquisa; o mesmo poderia ser desligado do resto da História (a Física, por exemplo, é separada da Metafísica e da Teologia), recebendo uma “lógica” própria. A partir de um campo delimitado, haveria uma uniformização das ações dos indivíduos, ao mesmo tempo que se exclui a dinamicidade dos processos históricos, tornando-os estáticos. Paralelamente, a intuição é inibida para evitar confusões ou conflitos interdisciplinares. FEYERABEND (1977). O resultado é a produção de uma ciência que poderíamos atribuir-lhe a alcunha de “limpa”, não contaminada pelas crenças, opiniões ou cultura dos pesquisadores.

O autor reconhece que há um êxito em se criar uma tradição que se mantém una e intacta em decorrência do respeito às regras, mas questiona se tal tradição tem direito a manipular o conhecimento em detrimento de outros métodos, sendo essa a questão central de seu ensaio, para a qual responde, taxativamente, “NÃO”!

Bohr (1995) defende que, antes de responder até que ponto é possível falar em uma unidade do conhecimento, é necessário discutir o sentido do termo “conhecimento” e reconhece a dificuldade dos cientistas em descreverem suas experiências de forma inambígua. Uma de

5 Imre Lakatos foi um filósofo húngaro da matemática e da ciência. Um resumo de seu pensamento pode ser encontrado em SILVEIRA, Fernando L. da. A metodologia dos programas de pesquisa: a epistemologia de Imre Lakatos. Cad.Cat.Ens.Fis., v.13, n3: p. 219-230, dez.1996. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/download/7047/6523%3E>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

suas mais importantes considerações é de como o conhecimento se articula, dentro de um arcabouço conceitual, para explicar experiências prévias e o risco de isso ser um fator limitador à comunicação de novas experiências. Em suas próprias palavras:

A pesquisa científica, em muitos campos do conhecimento, de fato comprovou reiteradamente a necessidade de remodelar ou abandonar pontos de vista que, por sua fecundidade e sua aplicabilidade aparentemente irrestrita, eram considerados indispensáveis à explicação racional. Embora essas transformações tenham sido iniciadas por estudos especiais, elas implicam uma lição geral que é importante para a unicidade do conhecimento. (BOHR, 1995, p. 85).

Ainda em relação à unicidade do conhecimento, Bohr (1995, p. 100), questiona se “[...] haveria uma verdade poética, espiritual ou cultural distinta da verdade científica”. Não obstante afirme a relutância de um cientista ao abordar esses campos, entende que é um fato nos confrontarmos com a relação entre a ciência e a arte. O enriquecimento trazido pela arte, estaria em seu poder de relembrar harmonias que estão fora do alcance da análise sistemática. Para o autor, a arte literária, a arte pictórica e a arte musical, constituem-se em uma sequência expressional que renuncia à definição, oferecendo uma maior liberdade de manifestação. A poesia, por exemplo, alcança esse propósito pela “[...] justaposição de palavras relacionadas com situações observacionais mutáveis, com isso unindo, emocionalmente, múltiplos aspectos do conhecimento humano”. (BOHR, 1995, p. 101).

Nesse sentido, o artista dependeria da mesma base humana factual que sustenta os físicos. Seja em conversas do cotidiano, nas quais não temos plena consciência das expressões que usamos, ou nos textos escritos, onde há possibilidade de reconsiderar cada palavra, a decisão de modificá-la ou não corresponde a uma improvisação. Tal fato, está ligado à capacidade de uma comunicação inambígua, citada anteriormente. (BOHR, 1995). Comparando ciência e arte, o autor afirma que, na primeira, lida-se com esforços conjuntos e sistemáticos no sentido de ampliar a experiência e criar conceitos apropriados para a sua compreensão. No que tange à arte, os esforços são individuais e mais intuitivos, evocando sentimentos que lembram a globalidade da situação. Tal fato conduziria a uma ambiguidade no que concerne à unidade do conhecimento ou à “verdade”.

Assim, valores espirituais e culturais, nos levariam a recordar de problemas epistemológicos, na busca de um modo globalizante de olhar a vida em seus diferentes aspectos, e o poder de nos expressarmos de maneira logicamente coerente, diferente da ciência, que tem por objetivo a criação de métodos gerais de ordenação da experiência comum. A ciência, segundo o autor, ao defender a necessidade de uma comunicação inambígua e a separação

objeto – sujeito, acabou por gerar uma nova base para o uso de palavras como conhecimento e crença.

Após reconhecer a existência de uma fronteira cambiante no julgamento dos indivíduos, considerando os valores e contexto de tais julgamentos, Bohr (1995) ilustra suas afirmações constatando que, uma sociedade humana justa e estável, demanda a especificação de normas judiciais, levando em conta, ainda, que, uma vida absente de apego à família e amigos, perderia alguns de seus valores mais preciosos. A combinação entre justiça e caridade representaria uma meta comum a todas as culturas, porém, admite que, “[...] qualquer ocasião que requeira a aplicação rigorosa da lei não deixa espaço para a manifestação da caridade, e que, inversamente, a benevolência e a compaixão podem entrar em conflito com as ideias de justiça”. (*Ibidem*, 1995, p. 103). Conclui sua comunicação reconhecendo que “[...] nenhuma experiência é definível sem um arcabouço lógico, e que qualquer aparente desarmonia só pode ser eliminada por uma ampliação apropriada do quadro conceitual”. (*Ibidem*, 1995, p. 104). Tal afirmação, subentende que as ciências, em especial as exatas e naturais, não podem prescindir ou eliminar fatores extrínsecos e subjetivos que a rodeiam, demandando que tais conceitos sejam definidos de uma forma consentânea, e abarcados, de modo a suprimir as desarmonias.

GRANGER (1994, p. 85), em relação à oposição entre as ciências da natureza e as ciências dos fatos humanos, afirma que “Aplicar o qualitativo de ‘ciências’ ao conhecimento dos fatos humanos será, aliás, considerado por alguns como abuso de linguagem”. Em continuidade, assevera que, saberes sociológicos ou psicológicos, econômicos ou linguísticos não podem ensejar a solidez e fecundidade dos saberes físico-químicos e biológicos. E, indaga o sentido pelo qual seria lícito atribuir-lhes o nome de ciência. Em seu bojo, abarcariam características humanas cientificamente negativas, compreendendo elementos de liberdade e de imprevisibilidade com reduzida associação entre o realizado e o desejável.

O obstáculo, de acordo com esse autor, estaria na gama de significações que se opõem à transformação desses objetos em esquemas abstratos de lógica e matemática manipuláveis. Em termos conclusivos do tópico, escreveu: “Um sentimento, uma reação coletiva, um fato de língua parece que dificilmente podem reduzir-se a tais esquemas abstratos. Assim, a questão não é reduzi-los, e sim, representá-los, ainda que parcialmente, em sistemas de conceitos”. GRANGER (1994, p. 86).

A semiologista Julia Kristeva, contribui para essa linha de pensamento, afirmando que:

A própria ciência exata já se defronta com os problemas do não-representável e do não-mensurável; tenta pensá-los não como desvios relativamente ao mundo observável, mas sim como estrutura de leis particulares [...].

A mecânica dos *quanta* percebe que nosso discurso precisa ser *fraturado*, deve mudar de objeto e de estrutura para abordar uma problemática que não mais se encontra no raciocínio clássico, fala-se então de *objeto inobservável*⁶, e procuram-se novos modelos, lógicos e matemáticos, de formalização. (KRISTEVA, 2005, p. 43-44).

Em função da leitura e análise dos estudos dos autores citados, o objeto dessa tese se aproxima, essencialmente, da questão do método. Por método, Tomanik (2004) compreende a escolha de um determinado aspecto da realidade como objeto de estudo da ciência, com o objetivo de criar procedimentos que permitam conhecer esse objeto, quer seja, como nos propusemos a fazê-lo. Tais procedimentos estariam ainda, sujeitos ao tipo de abordagem a ser realizada:

Lançar uma afirmação qualquer é algo muito fácil. Posso afirmar o que quiser, a respeito de qualquer coisa. Difícil é elaborar uma afirmação capaz de refletir, com algum grau de fidelidade, uma parte do objeto que estou estudando, uma afirmação que me permita compreender melhor a estrutura, o funcionamento ou as relações desse meu objeto com a realidade onde ele se encontra. Igualmente difícil é verificar se uma afirmação qualquer possui essas qualidades. (TOMANIK, 2004, p. 20)

O objeto, segundo o mesmo autor, seria o que ela se propõe a conhecer, parte de uma realidade complexa demais para ser conhecida e compreendida em sua totalidade. Um dos caminhos da ciência, aproximando-se em contramão a Feyerabend (1977), “[...] tem sido dividir a realidade em partes, e desenvolver áreas de estudo especializadas em cada uma delas, originando assim as diversas ciências” (TOMANIK, 2004, p. 17).

A ciência foi e continua sendo debatida, em suas mais diferentes formas, aplicações, imbricações e contradições. Os autores citados, especialmente quando se trata de ciências sociais, demonstram a complexidade de se estabelecer definições prontas e acabadas, em função da dinamicidade das realidades históricas. O que concluímos desse tópico, é a necessidade de se definir o objeto de estudo, organizá-lo e delimitá-lo dentro da área à qual se propõe estudá-lo (incluindo as interfaces com outras áreas), escolher um método do qual se possa extrair resultados, com base em argumentos concretos que sustentem a pesquisa realizada. Embora de maneira generalizada, acreditamos que tal formulação se alinhe ao que Tomanik (2004, p. 22) desejou resumir, afirmando que: “O estudo dos objetos, através da aplicação dos métodos, visa atingir determinados fins. Esses fins são os objetivos da ciência”.

⁶ Referência a H. Reichenbach, *Philosophical Foundations of Quantum Mechanics*, 1946.

Antes de adentrarmos na discussão do método escolhido, faz-se necessário traçar um panorama da CI e de seu caráter interdisciplinar, tema do próximo tópico, de modo a subsidiar a escolha do método.

1.3 Ciência da Informação: fundamentos científicos e interdisciplinaridade

A CI teve sua origem ligada à revolução científica e técnica que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, dentro de um processo de emergência de novos campos ou de refinamento/substituição de conexões interdisciplinares antigas, que de forma alguma está terminado.

Nos anos 50 e 60, os Estados Unidos tiveram que tomar medidas para controlar a explosão informacional e vários programas estratégicos foram aprovados com esse objetivo, inicialmente em ciência e tecnologia, e depois em todos os outros campos. A ciência e a tecnologia foram consideradas campos críticos para a sociedade, em áreas como economia, saúde, comércio, defesa e outras. Assim, considerou-se também crítico, prover os meios para o fornecimento de informações relevantes para indivíduos, grupos e organizações envolvidas com a ciência e a tecnologia. A lógica subjacente é que a informação é um dos mais importantes insumos para se atingir e sustentar o desenvolvimento em tais áreas. Considerando a informação como um recurso estratégico, ela foi estendida a todos os campos, a todas as tarefas humanas e a todos os tipos de empreendimentos (SARACEVIC, 1996).

Na primeira fase do pós-guerra o âmbito científico e o foco da CI foram centrados nos sistemas de recuperação da informação. No decorrer dos anos 60 surge um grande número de subdisciplinas, cada uma com um corpo crescente de conhecimentos, demandando da CI a necessidade de uma perspectiva holística, para integrar o conhecimento empírico dessas subdisciplinas em uma estrutura teórica unificada (ØROM, 2000). Obviamente, tal perspectiva não significa que a CI possa abranger todos os campos do conhecimento, mas a necessidade de ampliar e definir as interfaces com outras disciplinas, de modo a definir seus limites, objetos de estudo e métodos, enquanto uma ciência nascente e em desenvolvimento.

O contexto social e histórico ainda é relevante para a CI por duas razões, segundo Ørom (2000), o objeto da CI está sujeito a mudanças históricas, e para entendê-lo é necessário explicar as mudanças no papel do conhecimento e do objeto na área. A outra razão é que as análises da disciplina, através de uma perspectiva da teoria da ciência, são valiosas para compreender a natureza da CI.

As mudanças na estrutura e conteúdo da CI foram determinadas por:

- Mudanças nas funções sociais das instituições de informação;
- Mudanças na produção e comunicação do conhecimento;
- Teorias interdisciplinares ou teorias assumidas de outras disciplinas.

O conceito de informação, bem como o surgimento e desenvolvimento da Ciência da Informação - CI, é amplamente discutido por Saracevic (1996) e muito questionado por Capurro e Hjørland (2007). Para o primeiro, a CI, em uma definição contemporânea, é tida como:

[...] um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento destas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais. (SARACEVIC, 1996, p. 47)

Já os segundos, afirmam, inicialmente:

Uma das definições mais frequentemente usadas de CI é a seguinte: CI se ocupa com a geração, coleta, organização, interpretação armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação, com ênfase particular, na aplicação de tecnologias modernas nessas áreas. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 186).

E criticam:

Em nossa visão, esta definição não contém uma boa identificação do foco específico da CI. Nenhuma ciência deveria ser identificada através de suas ferramentas (por exemplo, tecnologias modernas). Supõe-se que todos os campos utilizem as mais adequadas ferramentas disponíveis. Uma ciência deveria ser identificada pelo seu objeto de estudo. Como tal o estudo da informação é o melhor. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187).

Embora a crítica tenha sido feita em uma definição de CI elaborada por eles mesmos, segundo o que entendem ser um conceito corrente de CI, ela não contradiz diretamente Saracevic, uma vez que este coloca apenas que a CI pode utilizar com proveito as modernas tecnologias informacionais. Contudo, entende-se que o último parágrafo da definição de Saracevic (1996), não necessariamente precisaria fazer parte da mesma.

Observamos, ainda, certa convergência quanto aos aspectos definidores e subjetivos da CI e da informação entre os autores citados, que afirmam:

Um campo [assunto ou disciplina] é definido pelos problemas que são propostos e a CI é definida como um campo englobando, tanto a pesquisa científica quanto a prática profissional, pelos problemas que propõe e pelos métodos que escolheu ao longo do tempo para solucioná-los. (SARACEVIC, 1996, p. 41)

Com relação ao conceito de informação, a implicação é que o que conta como *informação* - o que é informativo - depende da questão a ser respondida. A mesma

representação de um objeto (por exemplo, uma pedra em um campo) contém diferentes informações para, digamos, um arqueólogo ou um geólogo. O mesmo assunto deveria, portanto, ser representado diversamente em bases de dados de assuntos diferentes. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187)

São vastas, extensas e controversas as discussões acerca da definição de informação e da CI e, acredita-se que, pelas duas últimas citações, a definição do problema, ou a questão a ser respondida, se tornam os principais balizadores da aderência de um projeto a uma determinada área.

Por outro lado, parece haver certa compreensão, por diferentes autores, de que a CI é, em sua essência, interdisciplinar. Isso explica, por exemplo, porque a questão tecnológica permeia as discussões, compreendida como um objeto da Ciência da Computação e, ao mesmo tempo, suporte para a informação dentro da área de CI. O rápido desenvolvimento tecnológico contribui para essa interdisciplinaridade, na medida em que vem tornando sutis as fronteiras entre as disciplinas, já que alcançou, praticamente, todas as áreas do saber.

Dois pontos devem ser considerados como premissas:

- O pensamento (lógica) clássico parece não mais capaz de responder às questões sociais postas pela contemporaneidade, no que tange à premissa de se apreender o objeto científico, fenômeno pesquisado na sua totalidade através de uma única ciência.
- A interdisciplinaridade surge como uma nova abordagem para a construção do conhecimento num campo teórico-prático.

Para a efetividade de uma práxis interdisciplinar, conclui-se ser necessário uma mudança na estrutura e, portanto, na lógica do pensamento científico. Faz-se premente uma alteração na percepção, visão de mundo daqueles que hoje pretendem realizar pesquisas teórico-práticas nas Ciências Sociais, o que por sua vez, demanda outras atitudes frente à realidade, já que a ciência pós-moderna não é como a ciência clássica, dirigida pela procura do completo entendimento de como o mundo funciona, mas pela necessidade de desenvolver estratégias para resolver, em particular, aqueles problemas que vêm sendo causados pelas ciências clássicas e as tecnologias (WERSIG, 1992).

A informação, enquanto objeto de estudo, surge na época contemporânea, fato que lhe confere uma marca que a distingue dos demais estudos das ciências clássicas. Sua origem é interdisciplinar. Sua concepção e prática se fazem na complementaridade com outras disciplinas (SARACEVIC, 1981).

Para os autores pesquisados é unânime a questão da orientação pragmática dos estudos da informação, pois estes se propõem a produzir entendimento e soluções para os problemas práticos da sociedade contemporânea.

Ao citar contemporaneidade, é inevitável ir ao encontro do que se denomina sociedade da informação. Sociedade que, segundo autores pesquisados, traz em sua complexidade questões relevantes, entre outras: o aumento do volume de informação disponível e de sua significância para o homem contemporâneo.

Os estudos sobre informação estão determinados pelo contexto histórico e socioeconômico, em sua origem e contemporaneidade, e carregam um grande potencial interdisciplinar. Quanto à sua práxis faz-se necessário algumas considerações. A informação é um objeto multifacetado pelas diversas concepções das diferentes ciências e disciplinas que lidam com a mesma. A interdisciplinaridade traz como elemento viabilizador para sua práxis efetiva, uma linguagem mínima compartilhada, que assegure consensos conceituais básicos. Estes conceitos comuns é que permitirão o diálogo e o intercâmbio entre as diferentes ciências/disciplinas/temas na construção de um conhecimento teórico-prático no campo social (LE COADIC, 1996).

Machlup e Mansfield (1983) denominam de “multilinguagem” este elemento comum que viabiliza a construção do conhecimento no interior da prática interdisciplinar. Japiassu (197?)⁷ atenta para a mesma necessidade, o que ele vem denominar de “translinguagem”: “Na realidade, o que se postula é que procedemos a uma classificação do vocabulário comum a ser utilizado por todos”, estreitamente ligada à concepção de comunicação inambígua, citada e defendida por Bohr (1995).

Ao mesmo tempo em que apresenta uma necessidade de independência disciplinar para assegurar a essência do objeto sob diferentes abordagens, há de se construir vocábulos comuns, que possibilitem o diálogo entre as disciplinas.

A informação é, por natureza, interdisciplinar, embora a evolução interdisciplinar esteja longe de ser completada. Os estudos dos fenômenos informacionais são recentes, dirigidos para os problemas sociais impostos pela contemporaneidade. A consolidação desses estudos demanda não apenas a flexibilidade dos pesquisadores em relação ao estudo de um objeto mutável, como uma definição clara de seus pontos de observação.

Concluindo essas referências, ressalta-se que:

⁷ JAPIASSU, Hilton. **A interdisciplinaridade**: algumas conclusões. Notas de aula do Curso de Epistemologia. PUC-RJ, (197?).

[a interdisciplinaridade]... não se aprende nem se ensina, mas se vive, pois é fundamentalmente uma atitude de espírito, feita de curiosidade, de abertura, no sentido de aventura e da descoberta, de intuições das relações existentes entre as coisas e que escapam à observação comum. JAPIASSU (1976).

Novos objetos de domínio foram colocados em foco, enquanto outros foram excluídos ou quase excluídos. Cabe então à CI, e às demais disciplinas, favorecerem as trocas teóricas e esquemas conceituais de análise, integrando-os, através da prática interdisciplinar.

Depreende-se, portanto, que o que vai determinar a pertinência dessa tese à área de Ciência da Informação é a delimitação do problema exposto e do método, que em nosso caso, já traz em si, subjacente, a aplicação da intertextualidade e suas interfaces com outras áreas, como apresentado no tópico a seguir.

1.4 A escolha do método

A intertextualidade, enquanto método aplicado a coleções fotográficas, apresenta-se como uma abordagem potencial para a CI, embora não seja, obviamente a única. Dado as características já citadas da coleção, alguns métodos, também, seriam pertinentes de aplicação, enquanto outros, tomando por base seus pressupostos teóricos e instrumentais, não se mostrariam adequados, como, por exemplo, os relacionados à arquivologia⁸, uma vez que o objeto de estudo não foi identificado a partir dos pressupostos assumidos por essa ciência. Essa questão é abordada no tópico 1.5.

A escolha de um método configura, primariamente, uma decisão que irá embasar os argumentos de que o trabalho desenvolvido teve parâmetros calcados na ciência, e não no senso comum. Trata-se, de acordo com Demo (1985), de uma preocupação instrumental, ou seja, as ferramentas que utilizamos para escolher um determinado caminho, considerando a forma de tratamento a ser dado à realidade teórica e prática. O autor ressalta, também, que essa decisão reflete a personalidade do pesquisado que, ao seguir “[...] um método específico, acima das imitações. Promove o espírito crítico, capaz de realizar a autoconsciência do trajeto feito e por fazer. Delimita sua criatividade e sua potencialidade no espaço de trabalho” (DEMO, 1985, p. 19).

À medida que definimos determinado aspecto da realidade como objeto de estudo, isso implica no desenvolvimento de procedimentos que nos possibilite conhecer o objeto escolhido

⁸ Disciplina que estuda as funções do arquivo(2) e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos(1). Também chamada arquivística. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 37).

e a maneira de como fazê-lo. Trata-se de uma escolha prévia, não se resumindo a um conjunto de regras, trazendo em seu bojo, uma visão antecipada de que o método escolhido é adequado para a exploração, análise, e conclusões decorrentes do conhecimento obtido desse objeto (TOMANIK, 2004).

Durante as últimas décadas, aconteceram mudanças na forma como os cientistas sociais observam a vida social. Essa mudança é, muitas vezes, denominada de “cultural turn”⁹, no sentido de que “cultura” se tornou um caminho fundamental pelo qual muitos cientistas passaram a compreender os processos sociais, interessados na maneira como a vida social é construída (ROSE, 2002).

Recentemente, muitos escritores têm argumentado que o “visual” é um ponto central na construção da vida social da contemporaneidade das sociedades ocidentais, adindo que isso deriva-se das imagens visuais, presentes na fotografia, vídeos, televisão, internet e outras mídias, não sendo, necessariamente, janelas abertas para o mundo, mas, antes, necessárias de interpretação, ainda que por diferentes caminhos, estabelecendo uma distinção entre visão e visualidade. Na concepção da autora, “visualidade” está relacionada às formas pelas quais a visão é construída, culturalmente, em diferentes aspectos (ROSE, 2002).

Não definimos nosso método como “Análise de Discurso”, ainda que em parte, ele se apresente tangencial a essa metodologia, pois em sua forma poética, não se pode negar que seja um discurso. De acordo com Rose (2002), o discurso tem um significado específico, se referindo a conjuntos de declarações que estruturam a forma como pensamos e os caminhos que tomamos (decisões), um tipo de conhecimento particular sobre o mundo, que disponibiliza fatos para nossa compreensão e orienta nossas ações, em diferentes áreas, como na medicina por exemplo.

É o caso do professor de literatura comparada, Davi Arrigucci Jr., que não sem motivos, foi convidado, em 1998, para uma palestra, na realidade, uma entrevista intitulada “Teoria da narrativa: posições do narrador”, pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo - SBPSP. Sem aprofundar no mérito da questão, por ser muito específica, a narrativa do paciente é essencial na análise terapêutica, e o psicanalista necessita, crucialmente, saber de que ponto de vista ele narra os fatos e a veracidade dos mesmos.

De fato, como dar a verdade dos fatos? Porque a questão da psicanálise supõe uma busca da verdade, uma busca que é uma *hiponóia*¹⁰, um conhecimento do que está

⁹ Uma versão aproximada, seria “reviravolta cultural”.

¹⁰ “Lentidão da atividade mental”. hiponóia in Termos Médicos. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/hiponoi?homografia=0>. Acesso em: 13 dez. 2013.

oculto debaixo e que deve ser revelado por uma história, a história indicial de uma verdade escondida sob os fatos narrados. Pode-se dizer, portanto, que a história tem um valor metonímico com relação à verdade. Ela é parte de uma verdade submersa que dever emergir provavelmente da análise dessa experiência entre o analista e o analisando. Então, vamos dizer que a história é indicial com relação a essa verdade. O fato de o narrar ser problemático é um problema também para os analistas. Provavelmente é sobre isso que se está tentando armar um discurso crítico. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 31).

Para esse autor, há um “divórcio” que separa as narrativas psicanalíticas das literárias. A psicanálise se propõe, por meio de um esforço máximo, em obter verdades indiciais da forma que for possível. Porém, o autor questiona se esse esforço vai resultar em verdades, comparando com o que teriam afirmado os jornalistas que derrubaram Nixon¹¹: “A nossa obrigação era chegar o máximo possível perto da verdade, não dar conta de toda a verdade”. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 38). Já na literatura, a questão da verdade seria ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla que a psicanalítica, porém, mais forte que a persuasão, justamente nesse ponto, despertando seu interesse.

Vargas Llosa (2006) destaca o papel da persuasão, ou seja, do subterfúgio de transmitir ao leitor uma sensação de autonomia que se relaciona ao mundo real em que vive, e não uma imposição. Para tanto, faz-se necessário que a narrativa exalte e retire dos personagens e das experiências que vivem, o máximo proveito, algo que se aproxima muito da verossimilhança, permitindo ao leitor, ter a sensação de que os fatos acontecem decorrentes de seus próprios mecanismos internos, e não do desejo arbitrário expresso pelas vontades extrínsecas do autor.

Arrigucci Jr. (1998, p. 37) expressa e reforça as considerações de Vargas Llosa (2006) afirmando que:

A regra da verossimilhança é: sempre procure o impossível plausível, não o possível incrível. Isso quer dizer que uma coisa muito singular que só acontece comigo não dá boa literatura. Posso pensar: minha vida daria um romance. Não dá! O que dá um romance é uma construção das coisas que podem ser, e não necessariamente das que foram, mas não têm poder de convencimento. As coisas que podem ser com tanta dificuldade pela sua singularidade são dificilmente aceitáveis como verossímeis. E a questão da literatura é o que pode ser. Dizendo o que pode ser, a literatura diz também, de algum modo, o que é, no mais fundo e geral. Por isso, ela é mais filosófica que a história, mais geral do que a história, porque a história deve reproduzir apenas o que foi. É muito diferente a narrativa literária da narrativa histórica. É um equívoco essa confusão, embora os historiadores estejam discutindo isso em nosso tempo, com muita insistência e cheios de dedos.

¹¹ O autor se refere ao caso de espionagem e ações de bombardeio ao Camboja, que ficou conhecido como “Caso Watergate”, que violava leis internacionais, levando o então presidente dos EUA, Richard Nixon, a renunciar no dia 7 de agosto de 1974. Mais detalhes podem ser encontrados em História Viva: Watergate- a queda do estadista, reportagem de Rémi Kauffer, com colaboração de Raphaella de Campos Mello, disponível em <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/watergate-a-queda-do-estadista.html>. Acesso em: 14 set. 2014.

Consideramos essas citações importantes, no sentido de que o método por nós escolhido, implicou, necessariamente, na inserção de contos e textos poéticos, na construção das intertextualidades com as fotos de Formiga (MG), e não nos considerando autores literários, tomamos tais afirmações como balizadoras de nossas escritas.

Há, ainda, uma vertente, em relação à veracidade, que não se aplica diretamente à medicina, embora tenha implicações, dado o exemplo anterior, que é a organização dos fatos da história, tão importante quanto a organização de fotografias. A fotografia torna-se passado a partir do momento em que o fotógrafo disparou o obturador. Para Arrigucci Jr. (1998), quando se narra uma história, os fatos também já se deram, conferindo à mesma, um grau de artificialidade e arbitrariedade, aproximando a narrativa do ficcional “um artifício que ficou muito patente para todos os modernos, agravando-se quase numa crise aguda em nosso tempo, a ponto de alguns não quererem escrever ficção por achar que a ficção seria apenas uma forma de mentira” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 27). Para este autor, a expressão “como se” é a responsável pela natureza da ficção, ou seja, é “como se” fosse realidade, sendo que o reino da literatura traduz esse termo na questão da verossimilhança, e não da verdade como princípio.

Independente da veracidade, discursos são articulados através de todos os tipos visuais e verbais de imagens e textos, especializados ou não, e também, através das práticas que as linguagens permitem. A diversidade de formas pelas quais um discurso pode ser articulado, significa que a intertextualidade é importante para a compreensão do discurso. Intertextualidade se refere, assim, à maneira que os significados de qualquer imagem ou texto discursivo, não dependem apenas desse texto ou imagem, mas também sobre os significados que se intercalam com outras imagens e textos. (ROSE, 2002).

É o que acontece com a coleção de fotografias de Formiga (MG). Embora organizadas de uma forma próxima do aleatório, é possível estabelecer relações indiciais entre determinados conjuntos das mesmas, que “conversando entre si”, caminhariam, ainda que a passos lentos, a algumas breves tessituras sobre as realidades históricas do município. Um caminho por demais oneroso em termos de tempo, o que foi constatado em entrevistas pessoais com o colecionador e nas discussões realizadas na rede social Facebook, resultando, possivelmente, em um pequeno apanhado de informações de pouca relevância, se realizado à distância e em curto prazo.

Isso não retira o potencial da coleção, passível de ser analisada por diferentes ângulos e métodos, inclusive, por uma profunda imersão nos fatos históricos do desenvolvimento da cidade, especialmente *in loco*, permitindo a realização de pesquisas de documentos e entrevistas com atores locais. A questão da escolha do método não se furtou a essas constatações, se

orientando muito mais pela introdução de um método alternativo e opcional para tratamento de fotografias na CI, em nosso caso, a intertextualidade, como prerrogativa do pesquisador.

Acreditamos que, ao fazer esta escolha, estamos contribuindo para a CI, especialmente no que se refere à ampliação de seu arcabouço metodológico, que poderá vir a ser utilizado, opcionalmente, em outras pesquisas.

1.5 Fotografia e arquivística

Como afirmamos anteriormente, havia a expectativa de que a coleção de fotos de Formiga (MG) contemplasse algum tipo de acervo que fosse passível de um tratamento arquivístico, o que não foi identificado, exceto o Teatro de Comédias “Franklin de Carvalho”, mas que não se mostrou como objeto de interesse de nossos estudos. Contudo, em decorrência dessa expectativa primária, descrevemos em linhas gerais, como se dá esse tipo de tratamento, e como se difere de coleções.

Desde que surgiu na primeira metade do século XIX, a fotografia tem despertado debates e discussões em várias áreas de conhecimento decorrente de seus usos e funções. Sua entrada na área de arquivos se deu de maneira mais pronunciada nos anos 30 do século XX, e representou uma grande mudança, uma vez que a metodologia arquivística, até então, estava acostumada a tratar apenas de elementos textuais, em um processo secular de acumulação. A consequência foi que a bibliografia, discussões e métodos para tratamento das fotografias em arquivos ainda é pequena, demandando que essa discussão seja ampliada para que se dê o correto tratamento arquivístico a esses materiais (LACERDA, p. 28-29).

Os arquivos surgiram há milênios e seu propósito fundamental foi de servir de prova documental das atividades de organizações e instituições. Duranti (1994, p. 49-50) amplia esse conceito bem como os usos e finalidades dos arquivos:

Através dos milênios, os arquivos têm representado, alternada e cumulativamente, os arsenais da administração, do direito, da história, da cultura e da informação. A razão pela qual eles puderam servir a tantas finalidades é que os materiais arquivísticos e registros documentais representam um tipo de conhecimento único: gerados ou recebidos no curso das atividades pessoais ou institucionais, como seus instrumentos e subprodutos, os registros documentais são provas primordiais para as suposições relativas a essas atividades e às situações que elas contribuíram para criar, eliminar, manter ou divulgar. A partir dessas provas as intenções, ações, transações e fatos podem ser comparados, analisados e avaliados e seu sentido histórico pode ser estabelecido.

A autora é clara ao estabelecer o vínculo dos registros documentais com o processo de produção e a entidade que os criou, no decurso de suas atividades. Caso esse vínculo seja

perdido, o documento perde seu valor arquivístico. Lopez (2003, p.73) argumenta que o conceito de arquivo compreende, também, o ato de arquivar, uma ação deliberada de preservação, após os documentos terem cumprido o motivo pelo qual foram gerados.

O ato de arquivar está ligado ao conceito de prova e necessita da compreensão dos motivos pelos quais aqueles documentos foram gerados para serem armazenados. Assim, a primeira atividade de contextualização arquivística é compreender o produtor dos documentos, sendo a análise e compreensão das informações desses documentos uma tarefa secundária.

O contexto de produção liga-se às condições institucionais sob as quais o documento foi produzido; para tanto, é preciso indicar: quem o criou, onde e quando isso se deu, porque foi produzido (em resposta a quais demandas) e, por fim, como ocorreu esse processo. A compreensão desse contexto é fundamental para que se possa perceber os motivos responsáveis pelo arquivamento: isto é, o que o documento pretende provar. (LOPEZ, 2003, p.73)

É necessário compreender bem o perfil da instituição geradora, uma vez que os documentos são a comprovação de suas atividades, estando organicamente ligados a ela. O arquivo elimina o conceito de documentos como unidades individuais e passamos a compreendê-los como séries referentes às atividades que lhes deram origem (LOPEZ, 2000).

O surgimento da fotografia representou novas experiências visuais para o mundo e se expandiu rapidamente. O motivo para esse rápido desenvolvimento, segundo Benjamin (1987a, p. 91) foi o fato de seus criadores, Daguerre e Niepce, não terem recursos financeiros para patentear a descoberta. Desse modo, o estado francês interveio, indenizando os criadores e colocando a técnica em domínio público.

Podemos definir um documento como o registro de informações em um suporte, seja ele qual for. A fotografia, por exemplo, pode ser registrada em vidro, papel e outros materiais, não sendo o suporte que vai diferenciá-la de outros documentos, ou se a mesma, a partir de seu suporte, pode ser interpretada como um documento de arquivo ou não. O que importa no caso é a manutenção da organicidade¹², ou seja, quem foi o produtor e quais os motivos para geração dos documentos.

Esses documentos [fotografias], especificamente nos arquivos, durante muitos anos foram tratados como documentação especial por sua fragilidade e tipo de suporte, variado e distinto dos textuais. Na maioria das instituições arquivísticas, a gênese documental dessa produção era desprezada e ignorada, e a análise recaía apenas nos suportes e elementos visuais. (MADIO, 2012, p. 57).

¹² Relação natural entre documentos de um arquivo (1) em decorrência das atividades da entidade produtora. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 37).

O intuito de preservação, embora necessário, não pode favorecer à organização de fotografias como unidades separadas, ou coleções, desvinculando-as dos demais documentos produzidos por uma mesma entidade, no exercício de suas atividades.

Para Madio (2012), a discussão sobre fotografias no âmbito da arquivologia ainda é incipiente, bem como referências sobre o processamento técnico a ser adotado. Lacerda (2008), como afirmamos anteriormente, credita à pequena bibliografia da área, ao relativo atraso que os documentos visuais vieram a se tornar alvo de discussões dos arquivistas.

Lacerda (*Ibidem*, p.76) alerta sobre a necessidade de se problematizar a fotografia enquanto documento visual, visando avaliar seu valor documental, uma vez que a mesma está presente em arquivos pessoais e institucionais, públicos e privados, e submetidas a diferentes tipos de tratamento. A autora elenca uma série de dificuldades relativas aos atributos da fotografia para defender a dificuldade de se aplicar a elas a mesma metodologia aplicada aos documentos textuais durante séculos, aqui resumidas: não há uma vinculação dos documentos visuais com as técnicas e procedimentos administrativos, afastando-as dos documentos textuais; não são produzidas para representar atividades de valor jurídico ou legal de modo que pudessem ser classificadas por sua natureza oficial; podem integrar diversas espécies ou tipos documentais ou serem utilizadas para outros objetivos; permitem reprodução em série e uso diferente para o qual foram criadas; podem ser arquivadas por lógica específica diferente dos demais conjuntos de documentos da instituição. Conclui a autora:

Entretanto e apesar das peculiaridades, a produção e acumulação de documentos fotográficos como registros naturais provenientes de atividades institucionais possui sua própria “economia”, sua própria racionalidade de produção devendo ser buscada a sua compreensão nesse contexto de origem. (*Ibidem*, p. 78).

As dificuldades no tratamento dos documentos fotográficos, devido às peculiaridades citadas pela autora, não constituem, segundo a própria, um impedimento para a contextualização, afirmando a existência de estudos mais recentes sobre o assunto e que devem ser abordados, analisados e discutidos (*Ibidem*, p. 79).

E para que a contextualização de documentos fotográficos ocorra:

A custódia¹³ e gestão documental de materiais fotográficos impõe a transparência das informações relativas ao processamento técnico. No caso de fundos¹⁴ arquivísticos é

¹³ Responsabilidade jurídica de guarda e proteção de arquivos (1), independentemente de vínculo de propriedade. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 62).

¹⁴ Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo (1). DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 97).

necessário que as atividades de classificação arquivística, descrição¹⁵ e acesso¹⁶ estejam pautadas pela organicidade¹⁷ arquivística, ou seja, pela preservação dos vínculos existentes entre os documentos e seus criadores originais e as respectivas funções que motivaram sua geração. (LOPEZ; MADIO, 2014, p.40)

A principal diferença entre fotografias como documentos de arquivo e as de coleções é o fato de que essas últimas não foram produzidas, a princípio, por uma entidade ou pessoa física com fins de prova do exercício de suas atividades e funções exercidas, nem fazem parte de um todo orgânico, que guarda uma relação com as demais ou a outros documentos. Contudo, considerando que estamos falando de uma cidade específica, o município de Formiga, podemos afirmar que nos referimos àquelas que foram preservadas em nome de algum valor histórico e do interesse pela memória coletiva da comunidade, com a ressalva de que, se caso apresentem alguma relação de proveniência arquivística, estas não foram encontradas, centrados na hipótese de uma possível descontextualização.

Normalmente alguma pessoa é responsável por esses tipos de coleção, por coletar fotografias e mantê-las, derivado do interesse particular em contribuir com a história da comunidade, mesmo que sem contexto arquivístico.

Um fato a ser considerado, é que muitas coleções acabam por serem doadas para arquivos a título de contribuição ao patrimônio histórico, por falta do interesse de herdeiros ou outros motivos. Heredia Herrera (1993, p. 11) descrevendo as várias formas que fotografias chegam aos arquivos, afirma que é raro um arquivo municipal que não possua um pacote com fotografias sobre eventos locais, festas, personagens ou vistas aéreas que, infelizmente, não tenha mais informações que a própria imagem, sem data, autor ou alusão ao que representam, o que torna difícil sua análise e/ou classificação.

Entre a possibilidade de deixá-las isoladas ou abandonadas em algum canto qualquer de uma edificação, e/ou às margens digitais e inacessíveis de sistemas computadorizados, a intertextualidade se apresenta como uma metodologia, conclamando sua possibilidade de aplicação e valorização dessas coleções.

Fotografias sem contexto arquivístico é um tema amplo e complexo, principalmente por muitas delas não receberem o devido tratamento, como citam Lopez; Borges (2009, p. 161):

¹⁵ Conjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para elaboração de instrumentos de pesquisa. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 67).

¹⁶ 1 Possibilidade de consulta a documentos e informações. 2 Função arquivística destinada a tornar acessíveis os documentos e a promover sua utilização. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 19).

¹⁷ Relação natural entre documentos de um arquivo (1) em decorrência das atividades da entidade produtora. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 127).

[...] não basta disponibilizar imagens e fotografias para o pesquisador, se estas não estiverem claramente ligadas ao seu vínculo institucional.

Entendemos a recuperação do contexto de produção - relativa a documentos imagéticos ou não - como tarefa indispensável da organização arquivística, capaz de garantir informações fundamentais aos usuários de qualquer documento.

Entendemos a recuperação do contexto de produção - relativa a documentos imagéticos ou não - como tarefa indispensável da organização arquivística, capaz de garantir informações fundamentais aos usuários de qualquer documento.

Como nosso objeto de estudo é caracteristicamente uma coleção, as premissas impostas pela arquivística e decisões sobre o objeto, impossibilitaram essa abordagem.

1.6 Determinação da amostra

Trabalhar com uma amostra foi uma decisão decorrente de dois fatores. O primeiro derivou-se da magnitude da coleção, que soma mais de 2.300 documentos imagéticos, e o segundo, da própria metodologia, que demanda a necessidade de um tratamento individualizado para cada imagem, ainda que, para os documentos escolhidos, tenha-se criado, propositadamente, relacionamentos entre os mesmos. Tratar a coleção no todo, embora aplicável, implicaria em um resultado, cuja grandiosidade seria impossível de ser exposta em um trabalho como esse. O segundo, é que uma amostra se mostrou suficiente para justificar a metodologia aplicada.

Por tratar-se de um método não estruturado, o termo “amostra” não deve ser compreendido no sentido estatístico, ou seja, não se pode, e nem é possível com base na mesma, fazer generalizações ou inferências sobre a coleção como um todo. A escolha das fotos não foi aleatória, antes, fruto do estudo de toda a coleção e eleitas algumas, segundo critérios pessoais e subjetivos, tendo como premissa, o potencial de cada uma em compor uma estrutura visual que oferecesse margem ao desenvolvimento de narrativas coerentes com o conteúdo das imagens.

Coerência, por sua vez, deve ser compreendida no sentido literário e não literal, ou seja, o estabelecimento de um compromisso entre o narrador que descreve as imagens, e as próprias imagens que ilustram sua narrativa. E, também, o compromisso com o leitor, no sentido da compreensão dos fatos narrados. Essas questões são discutidas com mais detalhes no capítulo 4.

2. Fotografia e informação

Autores de diversas origens de pensamento têm tentado elaborar uma definição própria para informação, ou a partir do ponto de vista de outros pesquisadores, em busca de algum consenso. Se formos considerar as diferentes definições existentes, corre-se o risco de afirmar que cada autor tem argumentos incompletos e orientados a algum propósito específico. De qualquer modo, não existe um conceito único que possa ser aplicado genericamente. Nesse caso, o pesquisador pode fazer escolhas a partir ou não de um conceito de informação, mas analisando de que forma seu objeto de estudo se relaciona com o tratamento e uso da informação.

A fotografia pode ser considerada um desses novos objetos de domínio da CI, uma vez que outras disciplinas e áreas, como astronomia, comunicação, biologia, administração, direito, e outras tantas, também a utilizam ou tenham utilizado, diferindo na maioria das vezes, em relação aos objetivos e métodos utilizados por cada uma delas. O direito, por exemplo, pode estar preocupado com a fotografia como prova (o que estabelece uma interface com a diplomática¹⁸, no que tange à autenticidade documental); a administração pode tratar a fotografia como certificação de atividades organizacionais; um dos focos da comunicação é a fotografia publicitária, etc. A questão que se coloca, então, é como a fotografia se insere dentro do contexto da CI, no sentido de compreender, ainda que resumidamente, como esse objeto tem se apresentado e relacionado com a área.

Uma primeira característica, é que a fotografia existe a partir de uma intenção, uma ação deliberada de se fazer um registro de alguma coisa ou de algum fato. Em termos de objeto de informação, a fotografia, a princípio, não se difere dos demais documentos, sendo um registro de informação sobre um suporte, embora com as características que são peculiares: não se “lê” uma fotografia como se lê um texto, derivando-se disso, a necessidade de métodos específicos para sua decodificação em termo informacionais, sendo ambos sujeitos a uma interpretação por parte do receptor. Uma das primeiras questões e, talvez, uma das mais polêmicas e discutidas, é de que a fotografia seria uma cópia fiel da realidade ou também chamada de “espelho”. Evidente que, do ponto de vista físico pouco sentido faz afirmar que um registro em papel (ou outro tipo de suporte), em duas dimensões, seja cópia do mundo tridimensional que habitamos. Além disso, há outras considerações a serem feitas.

¹⁸ Disciplina que tem como objeto o estudo da estrutura formal e da autenticidade dos documentos. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA (2005, p. 70).

Além de intencional, a fotografia em seu sentido mais clássico, é resultado de uma intermediação por um ser humano (o fotógrafo) e um instrumento tecnológico (a máquina). Antes do efetivo momento do disparo, essa intermediação se desdobra em várias escolhas feitas pelo fotógrafo, inclusive sobre o aparelho que ele manipula, que irão determinar o resultado do trabalho. Essas escolhas são inúmeras, algumas foram feitas há mais tempo, outras, a um tempo mínimo que precedeu a pressão do obturador.

Entre as escolhas mais significativas e comuns, está o que vai compor a cena, ou seja, o que estará presente na imagem, o enquadramento que vai determinar a composição da foto, a posição da objetiva em relação ao que vai ser fotografado e, também, em relação à fonte de luz, e todo o aparato técnico de escolhas que o aparelho oferece em função, também, de ter sido ele, fruto de uma escolha. Em seguida temos todo um processamento químico¹⁹ (também sujeito a determinadas escolhas), após o qual teremos a imagem registrada.

O processo continua a partir da visão e/ou análise da imagem por uma determinada pessoa, um receptor, passando ainda por mais duas intermediações: a imagem é “lida” fisiologicamente pelo olho e através de um processo de “decodificação” e compreensão de seu conteúdo, conduz a uma interpretação em forma de linguagem. Se essa pessoa, no entanto, acredita na fotografia como um espelho da realidade, a decodificação torna-se desnecessária e a ilusão permanece, pois onde deveria ver representação, vê algo como sendo objetivo e natural.

Como foi discutido, a CI se configura como uma disciplina, sendo a informação seu principal objeto, juntamente com as relações interdisciplinares que mantém. Tradicionalmente, a CI também abarca as disciplinas de Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia. Recapitulando, Capurro e Hjørland (2007, p. 187) entendem que “Com relação ao conceito de informação, a implicação é que o que conta como informação - o que é informativo - depende da questão a ser respondida [...]”.

Assim, teoricamente e dentro de uma visão geral da fotografia, a biblioteconomia sempre esteve mais ligada à descrição e catalogação de acervos fotográficos; a arquivologia acolheu a fotografia como mais um documento inseparável de um conjunto de documentos relativos à prova de atividades de uma pessoa física ou jurídica, e os museus ficaram com a guarda de coleções fotográficas de grande valor histórico, todos em seu papel secular de recuperação e disponibilização de informações. Trata-se apenas de uma referência, uma vez que, teoricamente, não existe nenhuma regra definida para indicar o tipo de entidade que vai receber, tratar e custodiar as fotografias, e essa ausência, só pode ser suprida pela análise de sua

¹⁹ No caso de fotografias analógicas.

gênese e contextualização das mesmas. Há, contudo, exceções, na qual o detentor da coleção, por exemplo, escolhe a instituição que vai custodiá-la, como no caso de D. Pedro II, “Este conjunto, composto por cerca de 23 mil fotografias, é parte integrante da biblioteca particular do Imperador e por ele doada, em testamento, em sua maior parte, à Biblioteca Nacional, denominada ‘Colleção D. Thereza Christina Maria’, em homenagem à Imperatriz. BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL (201?, s.p.).

Em relação aos princípios arquivísticos e à entidade que mantém a custódia de registros fotográficos, um importante trabalho foi desenvolvido por Machado e Madio (2013), sobre o Museu Jezualdo D’Oliveira, situado no Município de Mirassol (SP) discutindo-os como documentos de arquivo, porém depositados no museu. A pesquisa constatou que os registros fotográficos são detentores de características arquivísticas, tendo como órgãos produtores a Prefeitura Municipal de Mirassol e a Câmara Municipal, sendo que no museu “[...] são tratados individualmente e com uma terminologia muito confusa, incipiente até mesmo para uma busca de informação breve” (MACHADO; MADIO, 2013, p. 445), de acordo com os princípios do tratamento de coleções de museus, que privilegiam o conteúdo das fotografias em detrimento à sua gênese e organicidade.

Sendo tais documentos produzidos em decorrência de funções administrativas pré-estabelecidas, os autores os caracterizaram como documentos de arquivo, demandando dessa circunstância, a “[...] aplicação de todos os processos arquivísticos de organização, classificação e acondicionamento” (MACHADO; MADIO, 2013, p. 447). A consequência, entre outras, foi que “[...] ao serem recebidos pelo museu, [os registros fotográficos] tiveram uma nova organização, havendo uma fragmentação de seu Fundo, perdendo-se superficialmente a relação orgânica e administrativa desses documentos (MACHADO; MADIO, 2013, p. 455). Apresenta-se este, como um exemplo, no qual a ausência de análise de gênese e contextualização, a custódia de documentos imagéticos, foi erroneamente direcionada a uma instituição, cujos fins, não alinhados aos procedimentos arquivísticos, causou prejuízos à devida contextualização dos mesmos e recuperação de informações, perdidas no processo.

À Ciência da Informação, tanto na afinidade teórica com essas três disciplinas quanto nas relações interdisciplinares e suas trocas, cabe o tratamento da informação visando sua disponibilização e utilização por pesquisadores oriundos das mais diferentes áreas, e para a sociedade. No caso específico de fotografias de coleções, que é o objeto de nosso estudo, fizemos uma abordagem das formas, instrumentos e metodologias mais utilizadas no tratamento desses materiais, resultando na aplicação da intertextualidade como uma opção.

A fotografia é dotada de grande valor informacional, e não são poucas as discussões e controvérsias sobre o tema. O senso comum, normalmente, “as vê” em termos de arte, como uma expressão, como um recorte, uma manifestação elaborada de um ser dotado de conhecimentos e recursos que traduz paisagens, pessoas, monumentos, áreas urbanas, manifestações humanas das mais diferentes áreas temáticas em algo a ser observado, admirado, contemplado ou mesmo adorado. Ou, então, o fato documental, tão explorado pelas mídias.

Essa tradução pode, inclusive, tomar a forma de signo, sinal ou sacramento (no sentido teológico ou não) transcendendo os elementos captados através da luz refletida em suas diferentes formas. Vários exemplos de objeto que seguem esse percurso de existência funcional são descritos por Boff (1975): em sua obra está presente uma caneca de alumínio, um toco de cigarro, o pão feito por sua mãe, uma vela natalina, uma casa, etc. Todos esses, afirma, foram transformados em signos, posteriormente em sinais, e finalmente em sacramentos, não por ele, defende, mas da relação surgida entre eles (objetos ou coisas) e sua família, em essência. Uma citação desse autor serve de exemplo:

“Sempre que se bebe nela [na caneca de alumínio] não se bebe água. Mas o frescor, a doçura, a familiaridade, a história familiar, a reminiscência da criança sôfrega que se sacia da sede” (BOFF, 1975, p. 16).

Levantemos uma hipótese: se a caneca de alumínio da família Boff desaparecesse por algum motivo ignorado e dela não restasse mais que fotografias, em que isso implicaria? Poderia a fotografia substituir a “coisa” em si?

Em termos absolutos, acreditamos que não, pois a caneca dos Boff seria insubstituível. Por esse ângulo realista, a fotografia não é a “coisa” em si, apenas uma representação do objeto, embora pessoas tendam a substituir e até adorar fotografias como se fosse o próprio elemento, exatamente como no mito da Caverna de Platão, ou o Santo Sudário, ou pais que carregam as fotografias dos filhos na carteira.

Lopez (2000, p. 30-31) afirma que as representações sociais influenciam de maneira contundente o processo de percepção, gerando, por sua vez e de modo infinito, novas representações sociais. Dessa afirmação, em que descreve um “*loop causal*”²⁰, conclui pela existência de uma “[...] articulação plena entre o fenômeno de percepção e a formulação de conceitos, e vice-versa, onde todas as etapas se articulam contínua e dialeticamente” (*Ibidem*,

²⁰ Um sinônimo aproximado seria “ciclo de reforço”.

p. 30-31). Introduce, assim, uma nova abordagem que se aplica totalmente à hipótese colocada do desaparecimento da caneca:

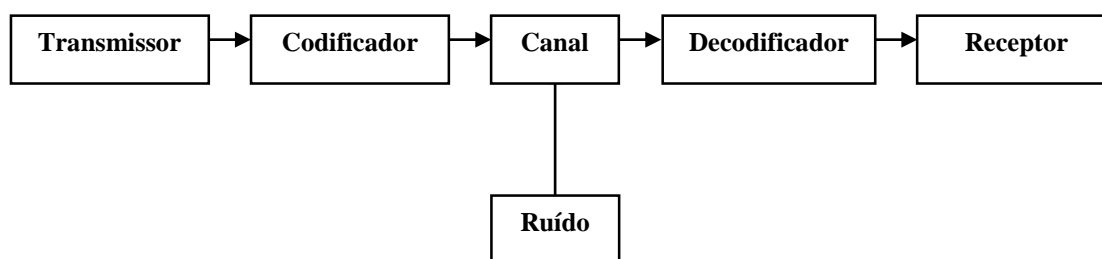
Deste modo, molda-se uma relação de fetichização com as representações sociais já que, na ausência do referido, elas se tornam o próprio referido. Tal aspecto pode ser vista (sic) com clareza no caso da articulação com imagens: hoje, por exemplo, uma imagem fotográfica pode valer pelo fato, ou personagem [ou objeto], como se ele estivesse ali presente”. (*Ibidem*, p.30-31).

Alguns, não raras vezes, carregam não apenas fotografias, mas vídeos também, uma possibilidade aberta pelas novas TIC's da pós-modernidade. Precisam provar que seus filhos existem, andam, comem, falam, são supostamente engraçados, para uma plateia na qual, certamente, são eles mesmos os principais espectadores, rodeados de sorrisos, nem sempre confiáveis. Vale lembrar que, apesar de vídeos e fotografias serem conceitos diferentes, os primeiros, em essência, não passam de uma série de fotografias tomadas e colocadas em movimento em certo espaço padrão de tempo pré-definido. Em uma única fotografia também pode haver movimento, porém, diverso. Se trata da fotografia enquanto informação e mensagem.

A fotografia existe apenas quando se expressa como mensagem, ou seja, informação em movimento. Se armazenada e não disponibilizada, não compartilhada, não vista, não passa de um objeto inanimado, de adoração do ego de quem a tirou ou armazenou, ou de guarda de provas quaisquer, resumindo alguns motivos.

Pelo contrário, se observarmos algumas redes sociais, o Facebook, por exemplo, parece haver uma tendência das pessoas em compartilhar suas imagens, a não ser que coagidas a não o fazer, seja por qual tipo de censura for, talvez a social, principalmente. Porém, mensagens apresentam ruídos, como pode ser visto na Fig. 1.

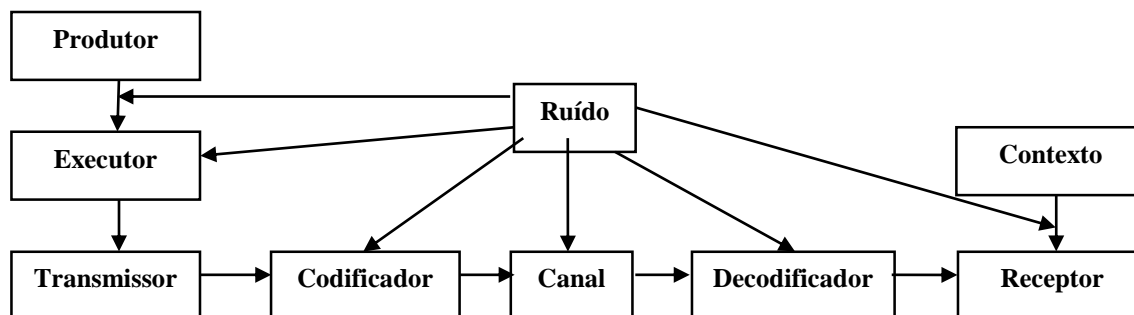
Figura 1: Estrutura geral de um sistema de comunicação utilizado



Fonte: (REZA, 1973, p. 212)

Acreditamos que este esquema já foi tão difundido e estudado que dispensa maiores explicações. No que concerne ao processo fotográfico, enquanto mensagem, propomos o modelo apresentado na Fig. 2, a seguir, simplificado e sem pretensão de esgotar o assunto:

Figura 2: Estrutura geral de um sistema de produção de fotografias



Fonte: NASCIMENTO, Niraldo J. (2012). Adaptado de (REZA, 1973, p. 212)

Suponhamos que um jornal ou revista (Produtor) solicite a um fotógrafo (Executor) que faça a cobertura fotográfica de um determinado evento. As fotos são repassadas para o transmissor (um repórter, por exemplo, que vai utilizar a foto e adicionar um texto a ela). Em seguida, essa imagem é codificada (recortada, transformada, tratada, diagramada, etc.) e transmitida por algum canal (no caso, um suporte digital ou analógico) e, finalmente, decodificada pelo receptor, sob influência de um determinado contexto.

Os ruídos surgem: na comunicação entre o produtor e o executor, que exercerá sua própria interpretação do que é necessário ser feito; no processo de realização, uma vez que está, não apenas sujeito aos modelos mentais do executor, mas também às condições do evento, dos equipamentos, etc.; no codificador (recortes e tratamentos); no canal (qualidade, composição), até a visão e interpretação do receptor, em seu contexto social, político, econômico, histórico, psicológico, etc.

Tais ruídos aparecem, principalmente, porque a fotografia, em geral, não é neutra, mas sim, um complexo sistema de signos, que pode levar a diferentes interpretações, por diferentes leitores, como afirma Boff (1975, p. 9) sobre a relação do homem com o mundo:

“O homem não é só manipulador de seu mundo. É também alguém capaz de ler a mensagem que o mundo carrega em si. Esta mensagem está escrita em todas as coisas que formam o mundo. Os semiólogos antigos²¹ viram muito bem que as coisas, além

²¹ De acordo com Nöth (2006, p. 3): “Por sugestão de Roman Jakobson e com o apoio de Roland Barthes, Emile Benveniste, A. J. Greimas, Claude Lévi-Strauss e Thomas A. Sebeok, o comitê fundador da Associação

de coisas, constituem um sistema de signos. São sílabas de um grande alfabeto. E o alfabeto está a serviço de uma mensagem ins-crita (sic) nas coisas, mensagem que pode des-crita e de-cifrada (sic) para quem possui os olhos abertos”.

De forma simples e objetiva, Short (2013), explica que os signos (e os símbolos) são parte de nossa vida cotidiana, incluindo, por exemplo, sinalização de tráfego de veículos e pedestres, imagens em embalagens e outros exemplos, que podemos completar, como placas de advertência (cerca elétrica, ambiente de risco de incêndio, proibição de fumar, etc.), linguagem de comunicação para surdos (libras), cegos (braille), enfim, convivemos em uma sociedade carregada de signos nos transmitindo informações continuamente. De modo análogo, a fotografia pode, também, incorporar esse conceito.

Na afirmação de Boff encontramos termos, não apenas capazes de descrever parcialmente o esquema que apresentamos, mas que podem ser analisados como uma analogia ao processo fotográfico. Se tomarmos como verdadeiro o fato que o homem é um manipulador de seu mundo, tanto o é, também, o ato fotográfico, compreendido como um “recorte”, e sujeito à “manipulação”, não apenas de seu próprio conteúdo, mas, e inclusive, sob todas as formas em que é divulgado. Cada fotografia é uma leitura do mundo, uma hermenêutica visual do executor, que pode ou não se alinhar com a do produtor, e com o resto da cadeia processual, até sua exposição e interpretação final.

Ainda que as sílabas sejam as mesmas, são sistemas diferentes, especialmente em um mundo complexo, no qual a fotografia redesenhada pelo homem e pela tecnologia, deixa de ser apenas o registro de uma luz sobre um objeto. É na decorrência da multiplicidade de relações e intermediações que surgem os signos, que, como nas religiões, nunca serão os mesmos para todos os indivíduos.

Afirma Wiener (1970, p. 17):

O homem está imerso em um mundo ao qual percebe pelos órgãos dos sentidos. [...] a informação recebida pelos órgãos cinestésicos se combina com o cabedal de informação acumulada para influenciar as futuras ações.

Sendo cada homem um ser único e atuante com o mundo que o cerca, e este com ele, em termos de uma retroalimentação cibernética informacional, esse processo cumulativo de

Internacional de Estudos Semióticos, em 1969, decidiu que, a partir de então, o conceito semiótica seria empregado como conceito geral para definir esse campo, anteriormente designado como semiologia ou semiótica. Essa decisão tem sido seguida internacionalmente com o resultado de que o termo semiótica é hoje o nome internacionalmente mais comum para designar o campo de pesquisa dos signos, sistemas e processos sígnicos”. Para maiores detalhes consultar Nöth, Winfried. **Semiótica e semiologia**: os conceitos e as tradições. 2006. Disponível em http://www.semioticapecirceana.xpg.com.br/Biblioteca/Semiotica%20e%20semiologia_wn.doc. Acesso em: 14 dez. 2014.

informações pode levar a diferentes interpretações, como os diferentes recortes fotográficos de uma realidade que é percebida sob ângulos diferentes.

Vejamos, por exemplo, as duas fotografias a seguir (Fig. 3 e Fig. 4), tiradas de um edifício em Santiago (Chile):

Figura 3: Edifício em Santiago (Chile)



Fonte: LOPEZ, André P. A. (abr. de 2012)

Figura 4: Edifício em Santiago (Chile)



Fonte: NASCIMENTO, Niraldo J. (jan. de 2013)

Podemos afirmar que o tema, ou o “conteúdo” é o mesmo, embora as leituras, a visão, a ótica, os equipamentos, as luzes e o tempo cronológico sejam diferentes. É o que Lopez chamou de “Reciclagens de imagens e produção de novos documentos”. E continua, sobre as imagens, dele e minha, respectivamente:

Imagem original [de André], inspiradora para Niraldo. Foi originalmente feita como um registro de viagem em abr/2012, mas que, posteriormente, em nov/2012 foi recontextualizada como uma "imagem-conceito" para o termo "conteúdo", no curso "Imaginando/UnB".

Foto de Niraldo feita a partir de uma ideia minha de abr/2012, apresentada em um novo contexto (reciclagem) em nov/2012 [...]. Niraldo, em janeiro/2013 refez a ideia original. A pergunta de fundo, polêmica, é: o que é original?²²

O questionamento de Lopez é aparentemente polêmico, e parece ir de encontro a muito do que já foi descrito e defendido aqui. Resta, então, saber se, a partir da compreensão do conceito de reciclagem, podemos chegar a alguma conclusão. Para tanto, recorremos ao próprio LOPEZ (2008, p. 6):

El reciclaje de la información promovida por el uso posterior del documento no debe confundirse con la función para la cual él fue producido. De este modo, a partir del momento en que una base de imágenes recontextualiza la imagen del recorte de acuerdo con los intereses de sus investigadores, ella está produciendo, en realidad, un nuevo documento, en vez de apenas hacer disponible una información de un fondo privado para los consultantes.

Na verdade, os dois documentos, embora se ocupem do mesmo tema, são originais. E, como autor da segunda foto, posso afirmar tratar-se de uma coincidência, pois ao contrário do que afirma André, eu não vi a foto dele previamente, para me inspirar. A afirmação de Lopez (2008, p. 6) diz respeito a um mesmo documento, mas que ressignificado para novos fins, torna-se um novo documento. Embora a foto de Niraldo possa parecer um recorte da foto de André, uma leitura mínima mostra detalhes que comprovam serem fotos diferentes.

Ao ressignificar uma fotografia, por meio de diferentes métodos, cujas informações, características e contexto foram perdidos, estamos atribuindo-lhe um valor. E tal valor, pode se caracterizar como permanente ou não, enquanto expressão do método utilizado.

Afirma Entler (2011, s.p.):

Apaziguada a ansiedade das décadas anteriores, podemos reconhecer que a mais escancarada ficção constitui também um documento, porque o pensamento que a constrói e que lhe dá coerência não deixa de ser parte daquilo que chamamos de realidade. Poderíamos ter aprendido isso há muito tempo com a literatura ou com o

²² Comentários postados na página DIGIFOTOWEB do Facebook, ambas em fev/2013. Disponível em < <https://www.facebook.com/pages/DIGIFOTOWEB/139612699467170?ref=hl> >. Acesso em: 13 mar. 2013.

cinema. E também o inverso disso: foi possível redescobrir o quanto há de invenção nos procedimentos que sempre chamamos de “documental”.

Ainda que, posteriormente, sejam recuperadas as informações originais de uma ou mais fotografias, o método utilizado (citamos exemplos) revela-se como uma abordagem coerente em sua lógica científica, e instigadora da pesquisa em relações sociais de fotografias em CI. Em resumo, o ressignificado e significado podem conviver sem conflitos, pois o que não existia é passível de existir duplamente, como manifestação ficcional de interpretações imagéticas e informação original, uma vez que esta última, não deixará de ser igualmente, passível de contestação, dado a dinamicidade científica.

Consideramos necessário, na abordagem do capítulo que se segue a este tópico, advertir que, ainda que venhamos a citar a semiologia (teoria russa dos signos) e a linguística, essa última tida como base para o surgimento da primeira, o foco de nosso trabalho recai sobre a intertextualidade, um recorte no constante desenvolvimento dessas disciplinas. Bakhtin (1997, p. 346) adverte que “A linguística estuda somente a relação existente entre os elementos dentro do sistema da língua, e não a relação existente entre o enunciado e a realidade, entre o enunciado e o locutor (o autor)”.

Julia Kristeva acentua a dificuldade sobre os estudos linguísticos e estudos derivados:

Entre a mistificação de um idealismo sublimado e sublimante e a recusa da atitude científica, a especificidade do trabalho com a língua persiste e mesmo há um século se acentua de modo a conquistar mais e mais firmemente seu domínio próprio, sempre mais inacessível às tentativas de ensaísmo psicológico, sociológico e estético. A falta de um conjunto conceitual se faz sentir, o qual acederia à particularidade do texto, destacaria suas linhas de força e de mutação, seu devir histórico e seu impacto sobre o conjunto das práticas significantes. (KRISTEVA, 2005, p. 10).

Assim, nos limitamos a explorar as relações entre linguística e semiologia, para enfatizar a intertextualidade, aqui orientada na relação entre imagem e texto.

3. Intertextualidade: origens, história, narrativas e aplicações na fotografia

Antes de discutir a intertextualidade propriamente dita, acreditamos ser apropriado tecer algumas considerações sobre a realidade e como ela se expressa em termos linguísticos, resgatando alguns conceitos da obra seminal de Berger e Luckman (1985), “A construção social da realidade” que, a nosso ver, constitui-se em base teórica para quaisquer manifestações de autores acerca da origem e transformação das ordens sociais.

A realidade da vida humana é constituída de objetivações da subjetivação humana. Uma delas é a objetivação pela produção humana de sinais, que se agrupam em um certo número de sistemas. A linguagem então, pode ser definida como um sistema de sinais vocais e, é o mais importante sistema de sinais da sociedade humana. Um destaque da linguagem está em sua capacidade de comunicar significados, que são expressões diretas da subjetividade “aqui e agora”, podendo preservar no tempo e transmitir às gerações seguintes, vastas acumulações de significados e experiências. Ao expressar-se através da fala, o indivíduo torna sua subjetividade acessível, não somente ao interlocutor como a si mesmo, em um processo de autoconhecimento. Graças a linguagem é possível resgatar para o “aqui e agora” uma série de experiências que estão temporal e espacialmente ausentes, em um processo de atualização do mundo. A linguagem é capaz de integrar à realidade cotidiana outras realidades como os sonhos, em um processo de representação simbólica que encontram sua maior importância na religião, na filosofia, na arte e na ciência. (BERGER; LUCKMAN, 1985).

A linguagem constrói campos semânticos ou zonas de significação linguisticamente circunscritas. Nestes campos, a experiência tanto biográfica quanto histórica pode ser objetivada, conservada e acumulada, constituindo-se em um acervo social de conhecimento que é transmitido de uma geração a outra, e utilizável pelo indivíduo na vida cotidiana. Esse acervo é compartilhado por outras pessoas, e a participação nele permite a “localização” dos indivíduos na sociedade e o seu “manejo”. Esse conhecimento é predominantemente pragmático, consistindo em receitas para atender a problemas de rotina. Embora o estoque social do conhecimento represente o mundo cotidiano de maneira integrada, de acordo com zonas de afastamento e familiaridade, deixa opaca a totalidade desse mundo. Não é possível conhecer tudo que há para conhecer a respeito dessa realidade. Isso conduz a uma distribuição social do conhecimento culminando em sistemas de perícia extraordinariamente complexos e esotéricos. (BERGER; LUCKMAN, 1985).

Desse pequeno resumo de algumas teorias de Berger e Luckman (1985), podemos extrair algumas considerações relevantes, como a objetivação pela produção humana de sinais.

Ainda que se refiram primariamente à fala, podemos estendê-la à fotografia, no sentido de sistemas complexos, a que fazem referência. As representações icônicas, sobre as quais iremos discutir nesse tópico, constituem-se em mensagens linguísticas que geram um processo de interação, criando um determinado contexto, no qual os indivíduos elaboram sua compreensão particular e objetivada do que uma imagem representa ou significa, em outros termos, o que era subjetivo torna-se objetivo, na articulação da fala, como produtora de conhecimento e autoconhecimento. Essa objetivação, ressalve-se, não é científica, mas derivada do senso comum, da necessidade de o homem conhecer e poder explicar os fenômenos e experiências que o rodeiam em seu cotidiano. E é nessa interação que a intertextualidade ocupa e desempenha um papel importante, não criando objetivações, ao contrário, se insere no tratamento das subjetividades, no diálogo que os indivíduos mantêm entre si, e com o mundo, na construção do conhecimento. Contudo, para que possamos compreendê-la, faz-se necessário conhecer suas origens e construção histórica.

Títulos de trabalhos como “Um estudo intertextual de...” ou “Intertextualidade e ...”, de acordo com Allen (2000), têm sido encontrados com frequência, considerando a existência, até mesmo, de certo abuso do termo, em relação ao vocabulário crítico contemporâneo. O motivo seria que “intertextualidade” é um termo que pode ser genericamente aplicado e compreendido, além de fornecer um conjunto estável de processos críticos para uma determinada interpretação.

Ainda que ele mesmo a tenha citado, o autor discorda dessa justificativa, considerando-a longe da verdade, e compara a utilização de intertextualidade semelhante à utilização generalizada de outros termos contemporâneos, como "Imaginação", "História" ou “Pós-modernismo”, subdeterminados em significado e supra determinados em figuração²³. A intertextualidade não é, segundo o autor, um termo óbvio, fácil ou prontamente decifrável e, sendo uma das ideias centrais da teoria literária contemporânea, não pode ser evocado de forma descomplicada ou simplória. O risco estaria na possibilidade de cada pesquisador, em particular, lhe atribuir um significado que seja conveniente aos seus estudos.

De acordo com Allen (2000), pode-se afirmar que a intertextualidade tem suas origens na linguística do século XX, principalmente na obra do linguista suíço Ferdinand de Saussure²⁴ que, em sua ênfase sobre as características sistemáticas de línguas, estabelece uma natureza

²³ Os termos originais são, respectivamente, *underdetermined* e *overdetermined*. Por “subdeterminados” e “supra determinados”, tradução nossa, entendemos que o autor se refere a esses termos, respectivamente, como tendo pouca essência e/ou significado e, ao mesmo tempo, grande expressão, representação ou impacto.

²⁴ Publicada no Brasil, SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

relacional de significados e, portanto, de textos. Por outro lado, prossegue, a intertextualidade também emerge de teorias de outros pesquisadores, que estariam mais preocupados do que Saussure, com a existência da linguagem dentro de situações sociais específicas. Seria o caso do teórico literário russo Bakhtin, cuja contribuição mostrou-se fundamental, tanto na literatura como na linguagem, e da tentativa de Julia Kristeva para combinar as teorias da linguagem e literatura de Saussure e Bakhtin, produzindo a primeira articulação da teoria intertextual, no final dos anos 1960.

Piovezani (2008) destaca que no Curso de Linguística Geral, Saussure anuncia a necessidade do advento de uma “semiologia”, que só vem a obter uma definição mais consistente após duas décadas e meia, ainda assim, relativa. Se as tendências enunciativas, textuais, sociolinguísticas, pragmáticas e discursivas, diante das duas faces de Saussure, a do “pai fundador”, que amorosamente possibilitou a concepção da disciplina, e a do “pai censor”, que odiosamente interdito seu pleno desenvolvimento, tenderam a enfatizar as interdições e as exclusões saussurianas, a despeito do reconhecimento de suas conquistas científicas, a semiótica e a semiologia parecem ter realçado a fundação e a sua filiação a ela, embora tenham proposto diversas ampliações.

Para Santaella (s.d.):

É fato notório que, na sua origem, a semiótica europeia, então chamada de semiologia, brotou dentro da obra de um linguista, F. de Saussure, inegável pai do estruturalismo linguístico. Contudo, deveria ser notório também que Saussure (1971) apenas mencionou a necessidade do aparecimento de uma ciência com a amplitude da semiologia, sem que a ela tenha dispensado mais do que um ou dois parágrafos de sua obra. Desse modo, se a semiologia foi identificada à linguística estrutural, esta façanha não se deve a Saussure, mas a Roland Barthes. Em 1964, nos seus *Eléments de sémiologie*, Barthes expandiu os conceitos da linguística saussuriana para uma aplicação em vários outros sistemas semiológicos distintos da linguagem articulada.

O destaque atribuído à semiologia, deriva-se, em parte, de que ela confronta a questão de como as imagens constroem significados em nossa mente. Não se trata de algo simplesmente descritivo, como a interpretação de determinada composição; nem guarda relações de dependência com estimativas de importância quantitativas, como a análise de conteúdo, em algum nível o faz. Ao contrário, a semiologia oferece um conjunto bastante completo de ferramentas analíticas para se tomar uma imagem como objeto e traçar suas relações com sistemas mais amplos de significado (ROSE, 2002).

Como comentamos no capítulo 2, a cultura humana é permeada de sinais e signos, cada um dos deles remetendo a algo diferente, e a pessoas preocupam-se com o com o sentido desses sinais. No compreender de Rose (2002), a semiologia é capaz de fazer isso com certa

precisão. A análise de conteúdo é dita ser uma ciência, porque é quantitativa, replicável e possível de validação. Contudo, não são estes os argumentos que os defensores da semiologia utilizam para defendê-la como uma ciência, eles dependem de uma definição de ciência que contraste o conhecimento científico com a ideologia. A ideologia, seria assim, um tipo de conhecimento construído para a legitimação de relações desiguais de poder social, enquanto que a ciência, se caracteriza como o conhecimento que revela essas desigualdades. Podemos concluir com essa afirmação, que a semiologia não é neutra, pois se fosse, não existiria a necessidade de os semiologistas estabelecerem contrastes com a ideologia.

Para Short (2013), as fotografias são utilizadas para as mais diversas finalidades, em diferentes contextos, seja como prova, intencionalidade (genérica ou objetiva) de registro do fotógrafo, como processo e técnica, estudos estéticos e tradições artísticas, estudos antropológicos e sociais, incluindo etnias, classes sociais, gêneros, etc. Para a autora, portanto, a “[...] semiótica não é o único método de decodificar, desconstruir, interpretar ler ou responder a fotografias”. SHORT (2013, p. 122). Contudo, dedica um capítulo de seu livro aos fundamentos semióticos.

Principia, a autora, por diferenciar os modelos semióticos de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce²⁵, desenvolvidos em épocas próximas. Saussure utilizou um modelo didático, ou dicotômico, enquanto Peirce, criou um modelo triádico ou tripartite. O de Saussure é composto de um *Significante* (a forma que o signo assume) e *Significado* (o conceito que ele representa). O de Peirce, por um *Representamen* (a forma que o signo assume, não necessariamente material); *Interpretante* (não o intérprete, mas o sentido do signo) e *Objeto* (aquilo a que o signo se refere).

Retomando a história da intertextualidade, os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade não aparecem no conjunto na obra de Bakhtin, com uma exceção para “intertextual”, citado uma única vez, conforme (FIORIN, p. 162), atribuindo essa ausência a problemas de tradução, uma vez que as obras em português foram feitas a partir das versões francês, realizadas por Julia Kristeva, que introduziu Bakhtin na França. O ideal, obviamente, é que as traduções tivessem sido feitas a partir dos originais

²⁵ De acordo com o projeto “minute Semeiotic”, “Peirce nunca escreveu um tratado de semiótica. As ideias de sua teoria dos signos precisaram ser coletadas de algumas dezenas de artigos publicados, mas principalmente de manuscritos e anotações em cadernos e de cartas que trocou ao longo de quase meio século. A compilação dos textos coletados de tempos e fontes tão diversas mostra uma teoria em constante evolução”. Disponível em <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=38&lang=br>>. O “minute Semeiotic” se define como “[...] um projeto de pesquisa que visa a elaboração de uma descrição completa das classes de signos e sua relação mútua, discutindo sua relevância para a teoria e a epistemologia da comunicação”. Acesso: 12 dez. 2014.

russos. Por outro lado, reconhece, se deve a Kristeva o fato de termos como dialogismo, terem alcançado notoriedade na pesquisa linguística e literária.

“Dialogismo, para Bakhtin, é um elemento constitutivo de toda a linguagem”, afirma (ALLEN, 2000, p. 27). A ênfase dada por Bakhtin para alteridade, bem como polifonia²⁶, dialogismo e outros conceitos que resultam no reconhecimento de que a linguagem não é a nossa, que não há sujeito humano único que poderia ser o objeto de investigação psicológica, que nenhuma interpretação é sempre completa, porque cada palavra é uma resposta às palavras anteriores e provoca mais respostas. (ALLEN, 2000).

Se compreendido como uma das formas composicionais do discurso (monológico ou dialógico), o dialogismo encontrar-se-ia dentro de uma concepção estreita. Portanto, toda réplica seria monológica, reduzida ao extremo, e concomitantemente, o monólogo seria uma réplica de um grande diálogo de comunicação verbal, em um dado contexto. BAKHTIN (1997, p. 345), afirma: “Quando não há palavras, não há língua, não pode haver relação dialógica. Esta pode estabelecer-se apenas entre as coisas ou entre as categorias lógicas (conceitos, juízos, etc.).

Bakhtin (1997, p. 346) oferece o seguinte exemplo:

“Fome, frio!” — matéria do enunciado de um único e mesmo sujeito falante. “Fome!”, “Frio!”- — matéria de dois enunciados dialogicamente relacionados e produzidos por dois sujeitos distintos; surge uma relação dialógica, que não existia anteriormente. É o mesmo caso de duas orações desenvolvidas [...]. Quando consideramos um enunciado com o intuito de análise linguística, abstraímos a sua natureza dialógica, consideramo-lo dentro do sistema da língua (a título de realização da língua) e não no grande diálogo da comunicação verbal”.

Quando dois enunciados são justapostos no plano do sentido, desde que não como objetos ou exemplo linguísticos, se estabelece uma comunicação verbal e dialógica, contudo, de forma não intencional. Tal fato ocorre, por exemplo, quando da reunião de vários e diferentes enunciados provindos de diferentes cientistas e pensadores, de várias épocas, sobre um dado problema. A relação dialógica pressupõe uma língua, mas é inexistente nesse sistema, demandando da especificidade da relação dialógica, um estudo especial. O dialogismo ocorreria, então, mediante uma abordagem não linguística, determinante de uma transformação que torne os enunciados em uma “visão do mundo”, um “ponto de vista”, uma “voz social”, etc. BAKHTIN (1997).

Julia Kristeva se dedicou aos estudos sobre Bakhtin durante o período de transição do estruturalismo ao pós-estruturalismo, na gestação da teoria literária e cultural moderna. Tal

²⁶ Polifonia, para Bakhtin, é um discurso a duas vozes, ou seja, todos os enunciados dependem ou se interligam entre si, na forma de concorrentes e conflitantes vozes. (ALLEN, 2000, p. 27)

transição é, muitas vezes caracterizada como aquela em que as afirmações de objetividade, o rigor científico, a estabilidade metodológica e outros termos são substituídos por uma ênfase na incerteza, indeterminação, incomunicabilidade, a subjetividade, desejo, prazer e diversão. O termo intertextualidade surge, então, nas falas e escritos dos teóricos pós-estruturalistas e críticos, em sua tentativa de interromper noções de significado estável e interpretação objetiva. (ALLEN, 2000).

A respeito de Bakhtin, assim expressou Kristeva (2005, p. 60):

[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura.

Por ambivalência, a autora entende uma interseção da história da sociedade no texto e do texto na história; o que para o escritor, seria indiferente. O texto, continua se baseando em Bakhtin, e não pode ser apreendido apenas pela linguística, pois a narrativa provém de duas vias, enquanto escritura procedida pela leitura de um corpus literário anterior, e réplica desse texto. Sob essa ótica, Kristeva (2005) afirma que Bakhtin pleiteou a necessidade de uma ciência denominada por ele de translinguística. Essa teria como ponto de partida o dialogismo da linguagem, possibilitando a compreensão das relações intertextuais, nomeadas de valor social ou, mensagem moral da literatura. Samoyault (2008, p. 14, grifos do autor) explica com mais detalhes o que seria essa ciência:

O contexto epistemológico dos anos 60 vê nascer uma quantidade de instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica. Os termos *estrutura*, *estruturalismo*, *significância*, as expressões *produção textual* ou *prática textual*, visam ao mesmo tempo criar uma “ciência” do literário e tornar o campo autônomo, dissociando-o dos domínios aos quais ele se ligava outrora (história, sociologia, psicologia...). Trata-se de considerar o texto independentemente de seu contexto, de maneira imanente, proibindo-se qualquer referência ao conteúdo os às determinações exteriores.

O citado “campo autônomo” e a “independência do texto” é o que veio caracterizar essa “ciência” como translinguística, conquanto permeável a qualquer disciplina, ao mesmo tempo que proclama sua independência, dando origem ao que muitas vezes é considerada e referenciada como transversal.

A intertextualidade, em seu início, provocou a rejeição de parte de teóricos da literatura, principalmente por causa de suas derivações poéticas que se ligou à retomada de enunciados literários, na citação, na alusão, no desvio e outras formas de manifestação, ainda que mantida uma face, caracterizando-a como instrumento linguístico assentado em múltiplas

definições anteriores (SAMOYAULT, 2008). Tal fato é compreendido como uma bipartição de seu sentido original, mas é justamente no viés poético, que exercemos a opção de adotá-la como método.

Esse conjunto de abordagens, derivado do significado poético em um espaço textual múltiplo, no qual este se remete a outros significados discursivos, de modo a se tornarem legíveis é o que Kristeva (2005, p. 185) define como “espaço intertextual”:

Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. Nessa perspectiva, claro é que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação uns com os outros.

Para Samoyault (2008), **as duas componentes essenciais da intertextualidade são a transformação e a relação** (grifo nosso). Nesse estágio, se refere a três níveis de memória da literatura que não se revestem ou se deixam, como uma peça qualquer, serem floreadas ou sombreadas inteiramente entre si: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor. As diferentes variações poéticas, seriam, portanto, resultado de jogos variados da memória, com múltiplas interpretações. A intertextualidade, para a autora, constitui-se em um princípio maior do espaço literário, que só encontra seu sentido e seu emprego crítico, quando combinada a outras perspectivas. Trata-se de uma teoria ampla, mas que se transforma, dessa maneira, em **método** (grifo nosso).

Em um estágio posterior, Samoyault (2008) aponta Genette (1982) como responsável por resgatar o conceito de intertextualidade de uma concepção mais geral para outra, mais restrita, com isso, causando certa confusão, uma vez que desloca o termo da linguística para a poética. Trata-se, entretanto, de um trabalho taxativo em termos de sua compreensão e descrição da intertextualidade, nas relações que todos os textos estabelecem com outros textos. Para tanto, a autora é peremptória, afirmando que:

A partir dessa obra, os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas (Genette). (Samoyault, 2008, p. 28).²⁷

²⁷ Uma observação importante deve ser feita a obra de Genette (1982). Optamos por trabalhar uma versão, composta de extratos traduzidos, em períodos intercalados, de 2003 a 2009, durante três estudos especiais oferecidos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG – Pós-Lit., da obra original “GENETTE, Gérard. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil, 1982”. Justificamos a opção pela versão portuguesa, datada de 2010, sob vários aspectos. O primeiro é que ela cobre parte significativa da obra original. O segundo, é que se comparada à análise desenvolvida por Samoyault (2008, p. 28-34), todas as

A obra de Genette (2010) já é intertextual a partir de seu título: “Palimpsestos: a literatura de segunda mão”, sendo o próprio autor a explicar seu significado. Optamos pela citação original, uma vez que uma reinterpretação poderia macular a perfeita explicação, descrita pelo autor:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, s.p.).

Transtextualidade, ou transcendência textual do texto, é o objeto principal do estudo de Genette (2010) que o define, de maneira ampla, em suas palavras, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. No sentido de evitar qualquer confusão já de início, é importante ressaltar que se trata de um termo que abrange, inicialmente, cinco relações “transtextuais”, dos quais o primeiro é a intertextualidade, criado e explorado por Julia Kristeva²⁸, que o autor considera como sendo seu paradigma terminológico. Este e os demais, comentados a seguir, estão colocados em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade, na concepção original Genette (2010).

O autor define a intertextualidade como “[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”, confessando ser uma definição propositadamente restritiva.

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro [...]. (Genette, 2010, s.p., grifo do autor).

observações e citações dessa autora não só estão presentes, como foram muito além na obra em português, que foi traduzida e revisada, ainda que não em seu todo. Terceiro, não houve novas edições que indicassem revisões de conteúdo da obra original de 1982 e, finalmente, que nossa leitura do francês se encontra em nível intermediário, implicando em riscos quanto à compreensão e tradução. Uma última consideração é a ausência de número de páginas na versão, suprida raras vezes, com referências à obra original.

²⁸ Refere-se à obra em francês da autora, em nosso caso, à versão em português KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 2. ed.

“Paratexto” é o segundo tipo presente na obra literária, constituindo-se do título, subtítulo, prefácios e posfácios, notas de rodapé, capa, ilustrações, etc., ou seja, um conjunto de elementos marginais, mas de algum modo ligados ao texto, propriamente, tendo por característica, ser menos explícito e mais distante. Tais elementos, embora exerçam uma influência sobre o leitor, podem não ser muito acessíveis ou interessantes para outros, menos eruditos. Como exemplo, cita a obra *Ulisses*, de Joyce²⁹:

Sabe-se que, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisseia*: “Sereias”, “Nautica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação “fundamental”. (Ibidem, 2010, s.p.).

O terceiro tipo de transcendência textual, o autor denomina de metatextualidade, um tipo de relação, ou “comentário”, “[...] que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*³⁰, evoca, alusiva e silenciosamente, O sobrinho de Rameau³¹”. (Ibidem, 2010, s.p.).

O quarto tipo de “Transtextualidade” chama-se hipertextualidade, compreendida pela relação que um texto B, com um texto anterior, A. Esta derivação

[...] pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo”. (Ibidem, 2010, s.p.).

O quinto tipo é denominado de “arquitertualidade”, sendo o mais implícito e abstrato. Manifesta-se no próprio título, por exemplo, de maneira “paratextual”, ostentando seu próprio gênero, como *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*³² ou “infratitular”, com termos como *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa, cujo caráter é puramente taxonômico. Genette (2010) não vê motivos para que o texto caracterize seu próprio gênero,

²⁹ Uma edição brasileira é: JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

³⁰ Uma edição brasileira é: HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

³¹ Uma edição brasileira é: DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. São Paulo: Hedra, 2007.

³² O autor se refere à obra francesa *O Romance da rosa*, de autoria de Guilherme de Lorris e Jean de Meun, escrita no século XIII. De acordo com a Biblioteca Digital Mundial, trata-se de um poema alegórico (que significa romance). “A obra é ao mesmo tempo uma canção cortês, uma história de iniciação e um jogo literário empregando ilusões metafóricas e outros recursos literários”. Disponível em < <http://www.wdl.org/pt/item/593/>>. Consulta em 15 jan. 2015.

cabendo essa tarefa ao leitor, ao crítico, ao público. Uma obra intitulada ou “infratitulada” de tragédia, pode não ser uma tragédia, um drama não precisa ser um drama, quem vai atestar seu gênero é o texto, e este, por sua vez, orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra.

Ao limitar a definição de intertextualidade, Genette (2010) tem o mérito de reduzir suas ambiguidades, ao contrário de concepções extensivas que davam maior importância ao componente transformacional da intertextualidade, fazendo dela uma noção mais concreta, descrevendo práticas antigas e modernas da literatura independente de uma concepção histórica da produção textual. Samoyault (2008).

A intertextualidade, quer seja uma prática, ou um termo focal de debates e discussões (às vezes, dessas mesmas práticas), não se limitou ao contexto das artes literárias. Antes, tomou rumos para outras áreas, como o cinema, pintura, música, arquitetura, fotografia e se faz presente, praticamente, em toda cultura e produção artística. Porém, o uso adequado da intertextualidade necessita, ainda que resultado dessa associação com base no senso comum entre literatura e texto, que se recorde das primeiras articulações do termo “intertextual”, calcado na teoria e no desenvolvimento das noções de Saussure, relativas à semiologia, no sentido de tornar esses diferentes tipos de arte compreensíveis. Portanto, é plausível admitir a existência de “línguas” de cinema, pintura ou arquitetura. Configuram-se como linguagens, com a ressalva de que, em sua produção, estão envolvidos complexos padrões de codificação, recodificação, alusão, eco, em uma transposição de sistemas anteriores e seus códigos. (ALLEN, 2000).

A aplicação da intertextualidade pode conduzir, ou melhor, conduz, a um repensar da fotografia, muitas vezes descrita como uma pura representação ou recorte de determinada realidade. As decisões quanto à organização de um conjunto de fotografias, sua ordenação, sequenciamento, disposição, etc., que envolve esse tipo de manipulação imagética, afeta radicalmente a recepção e percepção por parte do observador ou leitor, podendo induzi-lo, inclusive, a imaginar ser uma simples aleatoriedade, ou devaneio do autor. A associação de textos a imagens individuais ou coletivas, impressas ou não, cria determinados tipos de relações que podem divergir, em parte ou totalmente, do *design* e intenção originais do autor. (ALLEN, 2000).

O autor afirma que, artistas fotográficos recentes e críticos têm argumentado que o significado da imagem fotográfica depende da sua implementação, de seu reconhecimento, de convenções e de códigos estabelecidos pelos seus observadores. Cita a artista plástica e

fotógrafa Cindy Sherman³³ por empregar estilos reconhecíveis e intertextos visuais específicos de pintura, fotografia e cinema para retratar a sua própria imagem³⁴. Tal prática, para Allen (2000), não só deixa claro a natureza intertextual da imagem fotográfica, mas serve também, para fazer pontos sobre a construção da identidade feminina dentro rede da cultura de códigos visuais disponíveis. A Fig. 5 mostra a pintura original de Michelangelo Merisi, conhecido por Caravaggio, enquanto que a foto de Cindy Sherman (Fig. 6) se caracteriza como uma intertextualidade.

³³ “Cindy Sherman (American, b. 1954) é amplamente reconhecida como uma das artistas mais importantes e influentes na arte contemporânea. Ao longo de sua carreira, ela apresentou uma exploração sustentada, eloquente e provocadora da construção da identidade contemporânea e da natureza da representação, elaborada a partir do de imagens de filmes, TV, revistas, internet e história da arte. Trabalhando como seu próprio modelo para mais de 30 anos, Sherman capturou-se em uma variedade de formas e personas que estão às voltas divertido e perturbador, de mau gosto e afetando. Para criar suas fotografias, ela assume várias funções: de fotógrafo, modelo, maquiador, cabeleireiro, estilista, e figurino”. THE MUSEUM OF MODERN ART – MOMA. Disponível em <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1170>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

³⁴ Uma exibição de parte dos trabalhos de Cindy Sherman pode ser vista em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/0/>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

Figura 5: Caravaggio –Bacchino malato



Fonte: Galleria Borghese, Roma³⁵. Autoria: Caravaggio (1571).

Figura 6: Intertextualidade da pintura de Caravaggio (1571).



Fonte: Pulitzer Arts Foundation³⁶. Autoria: Cindy Sherman (1990).

De acordo com Tacca (2007), quem incorporou a fotografia como plena expressão artística foram as vanguardas modernas: o cubismo, o surrealismo, o construtivismo soviético e a Bauhaus, percebendo-se nesse processo, as primeiras intertextualidades e hibridismos na imagem fotográfica na arte moderna. Para o autor, essa efervescência criativa exerce influência até os dias atuais, enfatizando a importância de se prestar atenção a essas experiências, pois, foi

³⁵ Disponível em: <http://galleriaborghese.beniculturali.it/index.php?it/111/caravaggio-bacchino-malato>. Acesso em: 18 dez. 2014.

³⁶ Disponível em < <http://portrait.pulitzerarts.org/cube-gallery/sherman/>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

a partir delas que a fotografia deixou uma condição periférica e passou a ser um elemento de interação com esses movimentos.

Pode-se localizar aqui, efetivamente, o que se chama, hoje, de intertextualidade. O processo de hibridização tomou uma mão dupla e a fotografia procurou sua afirmação como um processo isolado ou dependente de uma estética dada, como no caso do pictorialismo e da fotografia de paisagem. Neste sentido, foi por meio das fotomontagens que se têm as primeiras condições de superposição de significados na fotografia, construindo narrativas internas de forte apelo estético e político para a época. (TACCA, 2007, p. 118).

Tomamos como alusão temporal a pós-modernidade que, por estar alicerçada a elementos intangíveis não atingidos por seu predecessor, o modernismo, veio sem a pretensão de ficar, mas tem ficado. É a história do homem que recebeu de herança todas as tecnologias jamais imaginadas, não sabe o que fazer com elas e perdeu todas as referências concretas que tinha. Teve a ideia de ir em busca de seus amigos, mas a própria ideia lhe deu a certeza de que eles estavam perdidos e fragmentados como ele. É o Willy Loman³⁷ do século XX, que vivenciou, acreditou e sonhou mais de três décadas nos valores modernistas, especialmente estadunidenses, de estabilidade social, econômica e de consumo, até que, às vésperas de sua aposentadoria, descobre que “Tudo que é sólido se desmancha no ar”³⁸.

Nessa nova sociedade, denominada de pós-modernidade, novas visões de outros pós, o pós-estruturalismo, por exemplo, abriu-se espaço para novas manifestações, especialmente textuais e visuais, denominadas, muitas vezes como “cultural turn”, como citamos na introdução. É o caso de outras relações de intertextualidades da fotografia com manifestações artísticas e culturais. Dentre elas, destaca-se: “o cinema e, também, literatura [nosso caso], artes plásticas, comunicação de massas (com foco em fotojornalismo), *roman photo*³⁹, histórias em quadrinhos e internet”. (TACCA, 2008, p. 35).

De acordo com Zani (2003, p. 2)

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem [...].

³⁷ Personagem principal da peça de teatro *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, escrita em 1949, com forte crítica ao chamado “sonho americano”.

³⁸ Alusão à obra de BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 1982.

³⁹ História de amor popular, contada através de fotos, textos e falas curtas. Fotonovela, como conhecida no Brasil.

A análise de duas ou mais dessas possíveis intertextualidades, no momento atual, abrange um vasto campo de pesquisa, que demanda um devido recorte, atenção e criatividade, para que, mesmo antigos elementos, como fotografias do passado, sejam reavaliados e traduzidos para novos conceitos e contextos. Em resumo, estabeleceu-se oportunidades para releituras, dentro da acepção de uma ciência menos rígida, porém, não menos científica.

Compreendendo a poética moderna como o fazer das obras literárias, especialmente as narrativas e a poesia, incluindo regras de composição, definição de valores, modelos literários e comparações entre textos literários, introduzimos mais uma, modelos literários e linguagem fotográfica, uma das muitas formas de estudo da intertextualidade. Em termos simples, procuramos analisar as relações entre a fotografia e gêneros literários como o conto e a poesia, ou mesmo um romance, além de citações, na criação de uma metodologia de pesquisa aplicável a coleções fotográficas dentro da CI.

Nos capítulos 5, 6, 7 e 8 são explorados e discutidos exemplos de intertextualidade relacionando especificamente fotografia e literatura. Ainda que alguns desses exemplos tenham recebidos outros nomes, como biografema e fotopoema, não deixam de ser uma relação estabelecida entre dois elementos, duas linguagens, a fotográfica e a literária, cujo caráter é indiscutivelmente intertextual.

4. Narrativas e suas estruturas

Praticar o *storytelling* é praticar a narração. E “Narrar é intercambiar diferenças” afirma Benjamin (1987b, p. 198). Avaliando as narrativas escritas, considera que “[...] as melhores são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (*Ibidem*, p. 198).

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade - é ela uma forma artesanal de comunicação. Ela não deseja transmitir o “puro” em si, a informação como um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (*Ibidem*, p. 205).

Walter Benjamin oferece outras vestimentas para a narrativa tradicional. Ela é um meio de comunicação oral que encontrou espaço nas pessoas mais simples, ao mesmo tempo em que seu conteúdo é enriquecido pelo narrador. À época que o autor se refere, não existiam regras para as histórias orais, muito menos escolas para formar *storytellers*. A experiência, a prática repetida muitas vezes, traduz-se na capacidade de interagir com o ouvinte ou com a plateia, e

assim, ir dando curso à história através de manifestações às vezes muito simples e sutis, como um pequeno gesto, uma mudança na respiração e até mesmo um olhar... sem perder a capacidade de percepção do todo. Em decorrência, partes e detalhes da história podem ser abreviados ou estendidos, o tom de voz alterado, expressões faciais, postura, etc. É dessa forma que o narrador imprime sua marca, de modo profundo, uma busca no seu mais interno, na elaboração de sua própria arte.

Benjamin (1987b) percebe que a arte de narrar, cuja principal fonte é a experiência que passa de pessoa para pessoa, está ameaçada. A primeira justificativa seria a guerra, cujas experiências foram tão terríveis, que não proporcionou aos homens experiências comunicáveis, e eles ficaram mais emudecidos. Um segundo motivo seria o romance, que não tem suas raízes na narrativa oral nem a alimenta, e se difundiu com o surgimento da imprensa, sinônimos da burguesia. O romance, segundo o autor, se diferencia da narrativa porque trabalha com o “sentido da vida” provocando o leitor a pensar sobre ele, enquanto que essa última lida com a sabedoria.

O conselho tecido na substância viva da vida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade está em extinção” (BENJAMIN, 1987b, p. 200-201).

E a consolidação da imprensa, juntamente com a burguesia e o capitalismo, configura o fenômeno da informação, que deve se despir de qualquer mistério ou magia para ser compreensível e plausível, tornando-se incompatível com o espírito da narrativa que carrega em si, algum tipo de saber.

Afirma o autor:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (*Ibidem*, p. 203).

Se tudo é explicado, a narrativa perde seu encanto: ela se antagoniza com um mundo repleto de informações previamente digeridas, de consumo rápido.

Gómez (2005) em seu artigo sobre as novas formas de geração, acumulação e distribuição da informação, entende que Benjamin (1987b), em sua obra, remete à ideia das cadeias de tradição. “A reminiscência, artesã da narração, fornece um mesmo fio para tecer as malhas da vida e do trabalho, atrelando o útil e a palavra” (GOMÉZ, 2005, s.p.). Essas foram

substituídas por modelos homogeneizadores de integração e de coordenação da ação, impostos pela sociedade moderna, representadas por cadeias de transferência de informação⁴⁰. Dessa forma a testemunha foi substituída pelo documento e pela prova; a experiência, pela experimentação; o ancião e o viajante, pelas bibliotecas, os arquivos, os jornais, o rádio, a telecomunicação; a comunidade de interlocução da narrativa, pela solidão do homem da informação.

A autora confirma as previsões de Benjamin sob a ótica de um sistema articulado e controlador dos modelos. E, antes mesmo que esses modelos estejam totalmente consolidados, já tomam outras formas, enquanto o incansável desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação gera mudanças e inovações, como se fossem narrativas de um mundo fictício.

Há, contudo, a noção de sobrevivência, que é o desejo de parte da sociedade se voltar para as artes em suas mais diferentes formas de expressão, e para a natureza (ciência), apreciada como a própria extensão e significado de nossas vidas (filosofia). Persiste na “solidão do homem da informação” o desejo de resgate de seus valores e de sua essência social, que passou de geração a geração, e que pode ser recuperada no fio que ainda o liga às suas cadeias de tradição.

A citação de Barthes (2011, p. 19) expõe a existência de uma variedade surpreendente de gêneros de narrativa, seus suportes e modos de representação que, de alguma forma, atingem as diferentes experiências do ser humano:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*⁴¹, na conversação.

Não o suficiente, Barthes (2011, p. 19) complementa os caminhos das narrativas:

[...] sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história

⁴⁰ Para mais informações consultar GÓMEZ, M. A informação: dos estoques às redes. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, Brasil, 24, abr. 1995. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/533/485>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁴¹ *Fait divers* é um termo introduzido por Roland Barthes, no livro *Essais Critiques* (1964), que significa fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices. Ver DEJAVITE, Fábila A. O poder do *fait divers* no jornalismo: humor, espetáculo e emoção. **INTERCOM 2001**. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Campo Grande (MS), 2001. Disponível em <<http://jornalismo.ufma.br/licristina/files/2014/01/jornalismo-e-entretenimento.pdf>>. Acesso: em 13 jul. 2014.

da humanidade; não há parte alguma do povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por pessoas de culturas diferentes, e mesmo opostas [...] a narrativa está aí, como a vida.

Barthes (2011) levanta, em seguida, uma série de questões relacionadas à diversidade e variedade das narrativas. Vai percorrendo um caminho sobre possíveis abordagens, com breves “interrupções” para ir colocando novas questões sobre a tentativa de analisá-las, até chegar à conclusão que se deve construir um modelo teórico que forneça seus primeiros termos e primeiros princípios por meio da linguística. O mundo das narrativas mostra-se tão imenso que o modelo teórico parece uma aeronave especialmente preparada para entrar em um universo em expansão. É uma viagem desafiadora, uma ficção de uma ficção, para extrair dela a realidade de uma teoria, a estrutura de um *corpus* metafórico.

Tradição e tecnologias podem conviver. Uma preocupação é que as tecnologias têm proporcionado e sustentado o desenvolvimento de uma sociedade altamente consumista, binária e etérea. Não se trata de neoludismo, mas de uma reciclagem da preocupação de Benjamin (1987b, p. 203), uma vez que as tecnologias são capazes tanto de promover como de destruir. Por outro lado, é possível uma convivência tolerante. A arte milenar das narrativas, com seus espíritos e magias, é cada vez mais aplicada na construção de mundos virtuais, outras histórias a contar, novas histórias para novos ouvintes.

O estudo de narrativas retomou sua importância pela percepção que o contar de histórias desempenha na conformação dos fenômenos sociais, já tendo sido objeto de estudos ou pesquisas por teóricos culturais e literários, linguistas, filósofos, psicólogos e antropólogos. Para construir a narrativa as pessoas lembram-se do passado, trabalham os acontecimentos, e colocam as experiências em certa ordem. O planejamento de uma narrativa é semelhante às ações humanas dotadas de algum objetivo, incluindo preparação, planejamento e análise dos resultados, porém, traduzidas com maior riqueza. (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2008).

Para esses autores, a narração de histórias é relativamente simples. Estando a narrativa estruturada, os personagens vão surgindo e se comportando de acordo com as situações. No contar de histórias há duas dimensões: a cronológica, que se refere aos episódios sequenciados da narrativa, e a não cronológica, construída a partir de vários acontecimentos que, ao formarem um todo, compõem o enredo. A narrativa não seria, assim, apenas uma listagem de acontecimentos, mas uma tentativa de ligar acontecimentos menores (pequenas histórias dentro da história maior) de forma a dar-lhes sentido. O enredo é responsável pela compreensão dos acontecimentos, dos personagens, das descrições, dos objetivos e das relações, constituindo a história e a estrutura da narrativa.

A responsabilidade do enredo é abrangente, determinando o início e fim da história - levando à consciência das pessoas a continuidade da vida real - de que tudo também tem um fim - a inclusão ou não de certos acontecimentos, decidindo o que deve e o não que deve ser dito. Na narrativa, assim estruturada, o sentido não está no fim, ele permeia a história como um todo, exigindo a compreensão dos eventos cronológicos (a história contada) e os não cronológicos (o enredo) (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2008).

Para Lamarque (2005) todas as narrativas têm algo em comum: o ato de relatar e de dar forma aos eventos. O autor prossegue afirmando que uma descrição ou um conjunto de descrições não forma uma narrativa, a descrição deve ser de eventos, e esses têm uma dimensão temporal. Portanto, a narrativa tem que ter uma estrutura para conectar esses eventos, e isso é feito sob a perspectiva do narrador.

A narrativa *per se* é uma característica formal de um texto. É indiferente o assunto tratado ou os objetivos discursivos. Narrativas podem divertir ou instruir, filosofar ou teologizar. Algumas obras filosóficas, mas não todas, são em forma de narrativa: o Discurso [do método] de Descartes é, A Ética de Spinoza não é. (LAMARQUE, 2005, p. 134, tradução nossa).

Uma narrativa só pode existir a partir de cinco elementos, sobre o qual se estrutura: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. O enredo é o conjunto de fatos ou acontecimentos que são ordenados para compor a história, tendo como elemento estruturador o conflito. Este último é um acontecimento que chama e prende a atenção do leitor. Pode ser um conflito entre personagens e entre personagens e o ambiente, que gerem um ponto de atenção, ou conflitos morais, religiosos, psicológicos, financeiros, etc. (GANCHO, 2002).

Outro ponto fundamental do enredo é a verossimilhança, considerada a essência do texto de ficção. Verossimilhança na narrativa não significa que a história seja real, mas tem que ser verossímil, parecida com o real nas ações que compõem o enredo, ou seja, mesmo sendo histórias inventadas, devem passar credibilidade para o leitor (GANCHO, 2002).

Os personagens são seres que pertencem à história, necessitam efetivamente participar dela agindo ou falando, e dessa forma, se tornam, em parte, responsáveis pelo desempenho do enredo. Os principais tipos de personagens são:

- a) Protagonista: personagem principal;
- b) Antagonista: personagem que se opõe ao protagonista;
- c) Secundários: menos importantes, têm uma participação menor no enredo.

O tempo é nosso terceiro elemento. Relembrando Jovchelovitch e Bauer (2008), eles dividiram o tempo em eventos cronológicos (referente à narrativa como uma sequência de

episódios) e não cronológicos (o enredo). Gancho (2002), por sua vez, divide o tempo em cronológico e psicológico. O cronológico é o que transcorre na ordem natural dos fatos, é o enredo linear. O tempo psicológico é o que transcorre pela vontade ou imaginação do narrador, alterando a ordem natural dos acontecimentos.

Essa percepção de duas dimensões, uma cronológica e outra não, também é reconhecida por Todorov (2011), mas de forma diferente. Ao falar sobre o tempo na narrativa ele afirma haver uma dessemelhança entre a temporalidade da história e do discurso. Ele denomina o tempo do discurso como linear, e o da história, pluridimensional. “Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro, uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta” (TODOROV, 2011, p. 242).

O quarto elemento é o ambiente, que inclui o espaço (aberto ou fechado, rural ou urbano, etc.). O ambiente é o espaço dotado das características em que vivem os personagens: socioeconômicas, morais, psicológicas, etc. Além disso, o ambiente também implica em um “clima” que envolve os personagens, podendo ser calmo, agitado, macabro, formal, extravagante, entre outros, pelos quais os personagens ou parte deles, pode passar durante o decorrer da história. Gancho (2002) lembra ainda que, o ambiente, de modo geral, está associado à época em que se passa a história.

O quinto e último elemento é o narrador, o estruturador da história, que a análise literária normalmente utiliza dois termos para designar sua função: *foco narrativo* e *ponto de vista* (do narrador ou da narração). Esses dois tipos são identificados pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular) e descritos a seguir por Gancho (2002, p. 27-28).

1. Terceira pessoa: é o narrador que está fora dos fatos narrados, portanto seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. O narrador em terceira pessoa é conhecido também pelo nome de *narrador observador*, e suas características principais são:
Onisciência: o narrador sabe tudo sobre a história;
Onipresença: o narrador está presente em todos os lugares da história.
2. Primeira pessoa ou *narrador personagem*: é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente.

No parecer dessas autoras: “gênero épico é o gênero narrativo ou de ficção que se estrutura sobre uma história” (GANCHO, p. 6). “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas” (LEITE, 1989, p. 7).

Esse assunto também é tratado por Peter Lamarque, em seu artigo *Narrative and invention: the limits of the fictionality narrative in culture*⁴²:

Acima de tudo, a narrativa *per se* é indiferente à verdade e à referência. O aparecimento de uma frase ou um nome em uma narrativa não tem implicações para a verdade da sentença ou a denotação do nome. Narrativas podem ser sobre pessoas reais ou personagens fictícios, e seu conteúdo descritivo pode ser verdadeiro ou falso. (LAMARQUE, 2005, p. 134, tradução nossa).

A relação entre a narrativa e ficcionalidade é complexa porque se pode confundir os conceitos, supor, por exemplo, que quando se está falando sobre narrativa está se falando necessariamente sobre ficção. Isso acontece no caso de se concentrar exclusivamente nas características de uma narrativa que um texto envolve, deixando de lado questões sobre seu referencial (LAMARQUE, 2005, p. 135).

O autor prossegue argumentando que em âmbito mais profundo, não é possível distinguir narrativas ficcionais com base no que foi “construído”, “inventado” ou “produto da imaginação”. Afinal de contas, afirma ele, vimos que toda narrativa envolve elaboração ou estruturação e é difícil negar um papel de destaque para a imaginação nas narrativas de ciência, história ou filosofia. (LAMARQUE, 2005, p. 135).

Na opinião de Gotlib (2006, p. 12):

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois, relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: re (outra vez), mais (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes, é trazido, outra vez, por alguém que foi testemunha ou teve notícia do acontecido. O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. [...]. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe, é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo.

Optamos, tendo em vista nossos objetivos, que a narrativa seja compreendida como uma obra de ficção, mas que nada impeça de ter elementos reais, que sejam ou não identificados pelo leitor.

Gotlib (2006) diz que determinados recursos criativos podem ser utilizados na passagem do conto oral para o escrito. Mas qualquer mudança que venha a acontecer no registro dos contos orais, por menor que seja, interfere no conjunto da narrativa. E alerta:

⁴² Narrativa e invenção: os limites da ficcionalidade narrativa na cultura (tradução livre).

[...] esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a arte do conto, do conto literário. Por isso, nem todo contador de histórias é um contista. (GOTLIB, 2006, p. 13).

O próximo tópico apresenta uma discussão sobre a narrativa e posições do narrador, por Silviano Santiago. O que vemos e olhamos, de acordo com a posição do narrador, é tão importante para a narrativa quanto a fotografia, o que irá se materializar em termos de intertextualidade.

4.1 Do narrador à imagem pós-moderna, por Silviano Santiago

A sociedade pós-capitalista trouxe ou criou novos tipos de narradores, entre eles o narrador pós-moderno, definido e caracterizado pelo escritor Silviano Santiago, tendo como base os contos de Edilberto Coutinho⁴³. O narrador de Santiago (2002) não se opõe ao narrador tradicional de Benjamin que citamos aqui, mas o provoca e amplia seu espaço. Para tanto, inicia seu texto com uma questão intencionalmente apontada: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Apontada para onde? Para o narrador de Benjamin, claro, porque este repassa as experiências que viveu, não as que viu. É a oportunidade do autor para entrar com a questão da autenticidade, perguntando, no caso de um suposto incêndio, se é autêntica a narração de uma das vítimas e a de uma pessoa que apenas assistiu o drama.

A partir da autenticidade, Santiago (2002) formula sua primeira hipótese: “O narrador pós-moderno é aquele que quer **tirar a si da ação narrada** em uma atitude semelhante a um repórter ou um espectador” (*Ibidem*, p. 45, grifo nosso), lembrando que o narrador tradicional **tira a narração de dentro de si**. Ao trabalhar com esse narrador pós-moderno, **que olha para se informar**, a ficção de Edilberto Coutinho daria um passo a mais no processo de *rechaço* e *distanciamento* do narrador clássico de Benjamin.

Santiago (2002) entende que Benjamin caracteriza três estágios evolutivos do narrador, iniciando com o clássico, o único valorizado por Benjamin, e que pode dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. O segundo é o narrador do romance, que não tem suas raízes na narrativa oral nem a alimenta, e o terceiro é o narrador jornalista,

⁴³ José Edilberto Coutinho (1933 - 1995). Contista, ensaísta, jornalista e professor universitário. Mais informações em Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4451/Edilberto-Coutinho>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

que só pode narrar a informação. Uma vez que não está presente na experiência, narra o que aconteceu com os outros.

O narrador clássico tem “senso prático” para ensinar algo, pode dar conselhos que, tecidos na experiência da vida, têm o nome de sabedoria. É a partir dessa afirmação que Santiago (2002) elabora sua segunda hipótese: o narrador pós-moderno transmite sua “sabedoria” em função da observação de outros, porque a ação que narra não foi vivenciada por ele. Assim, ele é um ficcionista puro, pois tem que dar autenticidade a algo que não viveu, ou seja, a questão da verossimilhança, sabendo que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Nesse ponto, Santiago (2002) traz uma nova visão do texto de Benjamin, que não veria como decadência, a perda do caráter utilitário e a subtração do conselho e da sabedoria na narrativa tradicional. O jogo de Benjamin seria colocar essa perda e subtração como um contraste, para exaltar a beleza da narrativa clássica e sua perenidade, ou seja, valorizar o pleno a partir da constatação do que nele se esvai.

Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico – e de dar conta do que apareceu como problemático ontem –, o narrador do romance –, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno. (SANTIAGO, 2002, p. 47).

Apoiando-se em dois contos de Edilberto Coutinho, o autor se propõe a defender suas hipóteses e a compreender a extensão dos problemas propostos visando uma discussão e tipificação do narrador pós-moderno. O primeiro é “Sangue na praça”, no qual um jovem jornalista brasileiro (que é o narrador), e sua companheira, encontram-se com Ernest Hemingway em uma *plaza de toros*, na Espanha, e o primeiro se põe a entrevistar o romancista americano. Ao final, Santiago (2002) indaga se é uma reportagem ou um conto, ao que ele mesmo responde afirmando ser os dois, certamente. Esclarece então, que Edilberto desprestigia o romance a favor de uma atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto.

No segundo conto, “Azeitona e vinho”, que também se passa na Espanha, um velho e experiente homem do povoado (que é o narrador), sentado em uma bodega e tomando vinho, olha para um jovem toureiro. Seu olhar é jornalístico, e à medida que se embেbede, vai tecendo possíveis acontecimentos para a vida do outro, ou seja, o que deveria acontecer com um jovem toureiro inexperiente, depositando nele todas as expectativas do povoado. O narrador tinha tudo para ser um narrador clássico, alude o autor, mas o estilo de Edilberto permanece, e o narrador mantém uma atitude jornalística.

Santiago (2002) se questiona a propósito dos dois narradores dos contos: por que cada um deles não narrou *sua* própria experiência de vida? Explica, então, que o que está em jogo nos contos de Edilberto não é a trama, nem a caracterização e desenvolvimento dos personagens, mas o mistério que cerca a figura do narrador pós-moderno. Este se subtrai à ação narrada e acaba criando um espaço para a ficção dramatizar o personagem observado, que muitas vezes fica desprovido de palavras. Ao fazer isso o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Nenhum dos dois pode relatar sua própria experiência na ficção e, ao mesmo tempo, são observadores da experiência alheia. O resultado é que “Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (SANTIAGO, 2002, p. 51).

No segundo conto, o velho bebe vinho e observa o jovem toureiro. O narrador não se importa com a retribuição do olhar, porque não visa lucro, o lucro é o prazer de olhar. É um pacto entre o narrador e o personagem, ambos mudos. Para Santiago (2002) não existe mais a troca de conselhos, de experiências entre gerações. O velho, o mais experiente não tem mais conselhos a dar. A “sabedoria” ainda existe, mas ela não está com o narrador, e sim com o observado, está na ação do jovem que não consegue mais narrar. O autor constata que a “ação pós-moderna é jovem, exclusiva e privada da palavra, - por isso tudo, é que não pode ser dada como do narrado” (*Ibidem*, p. 53). De que valem as glórias da narrativa de um velho diante do ardor da experiência do mais jovem?

O narrador pós-moderno, segundo o autor, está com o orgulho ferido por ter a palavra num mundo que pouco se importa com ela, e que o que narrar como percurso de vida tem pouca utilidade. A literatura pós-moderna existe tanto para falar da pobreza da experiência, como da pobreza da comunicação. O que realmente vale agora é o olhar: “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”. (*Ibidem*, p. 60). A palavra na pós-modernidade só existe para testemunhar a experiência do olhar, conclui Santiago (2002).

A escrita de Santiago (2002) favorece à sensação de ser um texto quase jurídico, a provar a existência da pós-modernidade e de seu narrador. Ainda que literário, ele parece querer dizer: observem, o mundo mudou, há mais coisas em jogo que não estão sendo vistas ou percebidas. Seu discurso também tende à irreversibilidade, é contundente, não há retorno. O narrador clássico de Benjamin pegou o que lhe restava e foi-se, caminhando por uma estrada de terra. E nós não temos outra saída a não ser viver o presente.

Apenas na última página, poderia até ser nas últimas palavras, como o final de vários contos, o autor nos oferece um espaço para respirar: é possível fazer a narrativa apenas como espectador. É a “redenção da palavra na época da imagem”.

5. Intertextualidade e fotografia na prática: o Projeto Imaginando

Alinhado ao nosso objetivo de criar e trabalhar textos (um ou mais gêneros literários) que estabelecessem relações de intertextualidade com algumas das fotografias de Formiga, retirando das imagens ou de fragmentos delas, uma de suas tantas histórias com o potencial de formar um único objeto (hibridismo), realizamos, previamente, uma pesquisa, de modo a retratar algumas dessas experiências já realizadas.

Os principais objetos dessa pesquisa prático-teórica, foram o *storytelling* e as narrativas; o romance de José Eduardo Agualusa, intitulado “O vendedor de passados”; “Alguns aspectos do conto”, ensaio do escritor argentino Júlio Cortázar, bem como seus contos “As babas do diabo” e “A aventura de um fotógrafo”, do escritor italiano Ítalo Calvino, além de conceitos e exemplos de biografema e fotografema, e fotopoema.

Antes, contudo, tivemos a oportunidade de vivenciar uma prática, parcialmente intertextual, durante o decurso do doutorado, que foi o Projeto Imaginando, tema principal da disciplina “Tópicos Especiais em Organização da Informação”, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, e ministrada pelo Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez e pela Profa. Dra. Antonia Salvador Benitez, da Universidad Complutense de Madrid, no segundo semestre de 2012.

O Projeto Imaginando teve seus momentos de simbolismos e subjetividades, não uma ciência exata, não a utilização dos mais sofisticados equipamentos fotográficos, não a medição de luzes com fotômetros precisos, balanço de branco, refletores, não nada disso. Seu ponto central calçou-se, principalmente, em termos de uma ciência social, fundamentada na produção, interpretação e discussão científica de imagens. O projeto comportou, também, elementos lúdicos, que nos atraiu para uma espécie de vórtice transformador (intertextual), que estimulou a imaginação, humanizou teorias e se aproximou de uma ciência da vida, pois rompeu, apesar do rigor dos instrutores, alguns limites disciplinares, fundamentais e necessários em todo processo de aprendizagem.

Ao longo do projeto, foram propostos oito conceitos: 001 – Arquivo; 002 – Coleção; 003 – Contexto; 004 – Conteúdo; 005 – Titularidade; 006 – Organicidade; 007 – Normalização; 008 – Original. Para cada um deles, os alunos deveriam realizar ou buscar fotografias de autoria própria para serem discutidas à luz dos conceitos. Nenhuma definição ou informação desses conceitos foi passada previamente pelos instrutores, como também, nenhuma pesquisa bibliográfica foi realizada pelos alunos antes de definirem as fotografias a serem exibidas e

debatidas. Só então, face o confronto das fotos com os conceitos, estes foram amplamente discutidos e refletidos.

Antes de prosseguir na experiência desse projeto, gostaria de me valer da crítica ao modelo educacional, de autoria de Wiener⁴⁴ (1970, p.131, grifo nosso) que, a meu ver, se alinha à proposta do Projeto Imaginando:

Em vista dessa grande quantidade de aprendizes semi-experientes (sic) que estão sendo postos no mercado, o problema de dar-lhes algum material plausível para trabalharem assumiu importância capital. Teoricamente, cumpriria a eles encontrar seu próprio material, mas a grande empresa comercial que é a moderna educação avançada não pode funcionar com essa pressão relativamente baixa. Destarte, **os primeiros estágios do trabalho criador, nas Artes como na Ciência, que deveriam, a bem dizer, ser governados por um intenso desejo, da parte dos estudantes, de criar algo e comunicá-lo ao mundo em geral**, estão hoje sujeitos, em vez disso, às exigências formais de descobrir teses de doutoramento ou outros meios similares de aprendizagem.

A primeira e sempre constante observação dos instrutores foi de que as fotos deveriam induzir ao termo proposto, ou em outras palavras, as fotos não precisam dizer por si, não necessitávamos seguir o dito popular de que “uma fotografia vale por mil palavras”. Talvez fique mais claro afirmar que as fotos deveriam, ao mesmo tempo, ter a maior aderência possível aos conceitos, e, principalmente, não serem uma evidência óbvia dos mesmos, caracterizando uma intertextualidade, ainda que essa não tenha sido objeto de discussão.

Evidente que nessa observação sentimos uma transversalidade, não exatamente entre ciência e arte, uma vez que a estética não foi demandada, mas entre imagem e conceito, na criação de ciência pelo pensar, pelo aprendizado na ação individual e reflexão coletiva. Necessário dizer que isso elevou exponencialmente o nível de dificuldade na produção e/ou escolha de imagens. Por outro lado, as imagens com pouca aderência, embora pareça contraditório a princípio, foram as que, no meu entender, mais contribuíram para a assimilação dos conceitos, durante os debates.

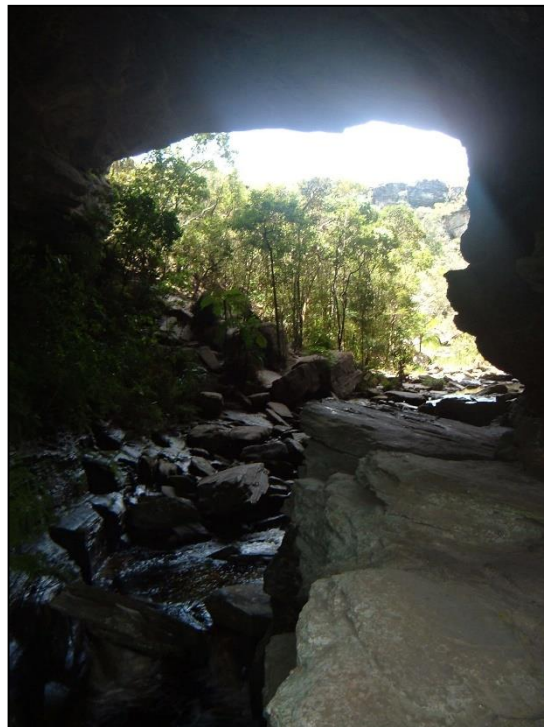
Isso se coaduna com o princípio da dúvida, base de toda ciência que se diz verdadeira. A história tem muitos exemplos de conclusões apressadas, “verdades” construídas, plágios e outros tipos de fraudes caracterizados como “má conduta”⁴⁵. Obviamente, isso não se aplicou

⁴⁴ Título do original: The human use of human beings. Publicado pelo autor em 1950 e revisto pelo mesmo em 1954.

⁴⁵ Sobre esse assunto, ver artigo de SWAZEY, Judith at all. Ethical Problems in Academic Research: A survey of doctoral candidates and faculty raises important questions about the ethical environment of graduate education and research. Artigo publicado originalmente na revista American Scientist de Novembro-Dezembro de 1993. Disponível em <<http://www.americanscientist.org/issues/issue.aspx?id=934&y=0&no&content=true&page=1&css=p>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

ao projeto em questão, mas das dúvidas e dos erros (sem desprezar os acertos) é que foi possível construir conhecimentos e, sob a sensação de “intenso desejo”, como citado por Wiener (1970). Exemplo primeiro, foi a foto que escolhemos para o conceito 001 – Arquivo. A imagem a seguir (Fig. 7), mostra uma passagem subterrânea, um túnel, esculpido pelas águas no Parque Estadual de Ibitipoca (MG).


Figura 7: Passagem subterrânea. P.E. Ibitipoca (MG)



Fonte: NASCIMENTO, Nivaldo J. (2011)

Todas as fotografias deveriam ser acompanhadas de uma ficha documental contendo várias informações. A Fig. 8 apresenta umas dessas fichas, a título de exemplo:

Figura 8: Ficha documental do Projeto Imaginando

UcM-UhB [2012-2013]		[IMAGINANDO: PROYECTO DE INNOVACIÓN DOCENTE]
		
		Identificador (nº del concepto+ iniciales de autor+nombre del concepto+nº de foto, si hay) 01NJN-ARQUIVO-002
IDENTIFICACIÓN		
Autor (Apellidos, nombres) Nascimento, Nivaldo José do		
Título (Elegido por el autor) <i>Túnel natural esculpido pelas águas</i>		
Fecha (de la creación de la foto) 18/02/2011	Ciudad/Local (de creación de la foto) Parque Estadual de Ibitipoca (MG)	
DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO		
Resumen del contenido (Elementos visuales y temáticos) Túnel escavado pelas águas, rochas, sombras, luz natural, vegetação		
Pie de foto informativo (texto breve y conciso sobre el contenido de la imagen) Túnel escavado pelas águas devido à composição solúvel das rochas que apresentam grande composição de material arenítico, sujeitas à uma maior corrosão. Saída do túnel apresentando grande incidência de luz e formação vegetal.		
Pie de foto literario (texto de 4-6 líneas explicativas de la imagen y creativo) A imagem reflete uma experiência individual do autor que vê uma correlação entre os antigos arquivos que ficavam em locais isolados, de acesso restrito e em ambientes pouco organizados. Remete à ideia, também, de pouca luminosidade, seja pela necessidade de preservação dos documentos ou por fatores tecnológicos da época. Finalmente, me recorda que os conhecimentos primitivos, antes da escrita, eram documentados em pinturas nas paredes de cavernas.		
BUSCADORES DE CONTENIDO		
Descriptores onomásticos (Personas: apellidos, nombres, apodos) Túnel, Parque Estadual de Ibitipoca		
Descriptores institucionales (personas físicas, sectores) Parque Estadual do Ibitipoca.		
Descriptores geográficos (lugares, ciudades, países, accidentes geográficos, etc) É um parque florestal localizado no município de Lima Duarte, no estado de Minas Gerais, no Brasil. Com uma área de 1 488 hectares, está situado a três quilômetros do distrito de Conceição do Ibitipoca.		
Descriptores cronológicos (día, mes, año, siglo) 04/07/1973 – Data de criação oficial do Parque Estadual do Ibitipoca.		

O que cabe destacar é a legenda⁴⁶ abaixo, sobre essa primeira fotografia, apresentada durante o decorrer da disciplina:

A imagem reflete uma experiência individual do autor que vê uma correlação entre os antigos arquivos que ficavam em locais isolados, de acesso restrito e em ambientes pouco organizados. Remete à ideia, também, de pouca luminosidade, seja pela necessidade de preservação dos documentos ou por fatores tecnológicos da época. Finalmente, me recorda que os conhecimentos primitivos, antes da escrita, eram documentados em pinturas nas paredes de cavernas.

É principalmente a legenda que vai caracterizar a intertextualidade, na medida em que estabelece uma relação transformadora (“transtextual”) com a imagem. Contudo, outros atributos presentes na ficha documental, podem ser, de uma forma ou de outra, elementos intertextuais, uma vez que conformam, em conjunto, uma interpretação subjetivada do autor, que poderia ser totalmente diferente se descrita por um outro, influenciando, dessa forma a apreciação e compreensão do leitor.

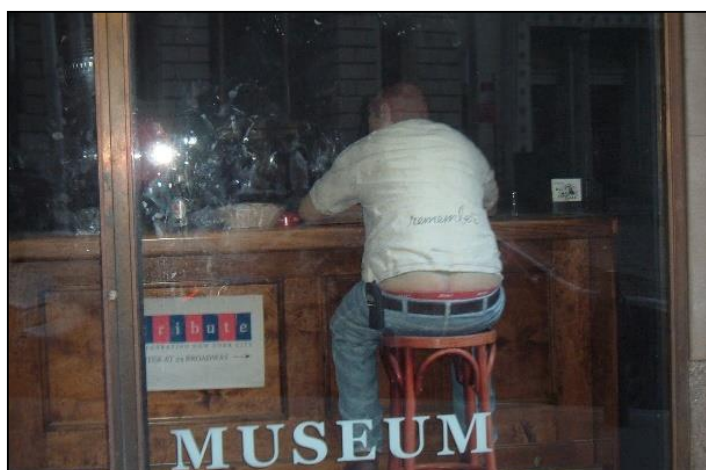
Durante as discussões com os instrutores, bem como demais alunos foi que percebemos, não apenas uma forte subjetivação e ignorância de nosso conceito de “Arquivo”, como a falta de aderência à definição científica do termo. Não o bastante, a simples leitura do Pé de Foto Literário denuncia minha forçosa tentativa de provar aderência onde se vê apenas descolamento. Por pressuposto, todo aluno seriamente engajado em uma disciplina procura acertar, e o erro, em um primeiro momento, pode ser motivo de frustração. Mas foi justamente na reconstrução cognitiva e na correta aprendizagem de conceitos por meio da prática, que o projeto demonstrou seu potencial.

Mais que isso, foi na inversão dos aportes didático-pedagógicos acadêmicos tradicionais, onde, normalmente se oferece o conceito e após se cobra sua compreensão através de provas, testes ou outros instrumentos, que o Projeto Imaginando vivenciado, se mostrou inovador. Retomando Wiener (1970, p. 131), é necessário ressaltar suas palavras “Teoricamente, cumpriria a eles [aos alunos] encontrar seu próprio material [...]”, é foi isso o que foi realizado.

⁴⁶ Legenda é uma das versões em português para o espanhol “Pie de foto literário”.

A imagem a seguir (Fig. 9), ao contrário da anterior, foi considerada como aderente ao conceito 003 – Contexto. Segue-se a descrição do conteúdo da imagem (Pie de foto informativo), e a respectiva legenda.

Figura 9: Bar Museum, Nova Iorque, NY, EUA



Fonte: NASCIMENTO, Niraldo J. (2005)

Descrição do conteúdo da imagem: “Homem obeso, sentado de costas em um balcão, fotografado através de uma porta de vidro onde se lê a palavra museu em inglês (museum)”.

Legenda:

A imagem é, na realidade, uma transformação de contexto. O que o conteúdo transmite é que o homem estaria sentado em um balcão de um museu. Em seu contexto verdadeiro, trata-se de um bar, cujo termo “bar”, foi, propositadamente, suprimido da imagem.

A fotografia também demonstra, como discutido anteriormente, não apenas o contexto, mas também o recorte, uma forma de manipulação, descrito na legenda.

A disciplina utilizou-se, de certa forma, da conhecida metodologia de projetos, também denominada projetos de trabalho, metodologia de aprendizagem por projetos, pedagogia de projetos, etc. Mas foi conduzida de forma inovadora, com os conceitos sendo construídos por meio da discussão e debate de fotografias, instrumento e elemento de forte poder e conteúdo informacional.

Em um mundo em que a imagem vem sendo cada vez mais banalizada, pelo fácil acesso aos recursos de produção, especial e principalmente máquinas e outros aparelhos

digitais, disseminada e reproduzida nas mais variadas e crescentes mídias e redes eletrônicas, teve-se a oportunidade de um duplo resgate.

O primeiro, de revalorização da própria fotografia enquanto documento informacional. O segundo, de espaço de produção, seleção, utilização e divulgação desse documento como recurso de aprendizagem, no qual os participantes tiveram a oportunidade de questionarem seus próprios saberes, suas condutas enquanto acadêmicos, pesquisadores e, necessariamente, seres pensantes e atuantes de uma sociedade em crescente complexidade. Sociedade essa, cada vez mais carente de ações em todas as áreas em que o conhecimento científico se apresenta como transformador, não pela imposição de saberes, alguns duvidosos, mas no diálogo que aproxima a universidade da comunidade onde se insere.

6. A intertextualidade fotográfica nas narrativas, no romance e no conto

Se um grupo de pessoas fosse indagado a fazer uma escolha sobre o que a narrativa se assemelha mais, se à fotografia ou ao cinema, é provável que a resposta da maioria fosse ao cinema. Supondo empiricamente esse resultado, a explicação seria de que a tendência natural das pessoas, é associar as imagens do filme ao enredo, a unir o tempo cronológico do filme ao tempo cronológico da narrativa. Essa é uma visão que consideramos linear, porque considera apenas o tempo cronológico, que nada mais é que o tempo contado no relógio, para a narrativa e o cinema, além de considerar as cenas do filme iguais ao enredo, o que nem sempre é verdade.

Na citação que fizemos de Todorov (2011, p. 242) sobre sua concepção de tempo, ele termina com a seguinte frase: “[...] uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta”. Nossa compreensão foi de que a linha reta é o discurso, que representa o tempo cronológico, e a figura complexa como sendo a história pluridimensional. Pluridimensional (em oposição ao conceito geométrico de uma linha reta), porque corresponde às ações decorrentes da história para as quais não existem dimensões temporais.

Quanto à fotografia, dizem ser um momento “congelado” no tempo. A fotografia, também, tem mais de um tempo. O primeiro é o de sua produção, o ato fotográfico, que não deve ser confundido com o tempo de produção de um cenário, preparação dos modelos, etc. Referimo-nos ao tempo técnico, o da tomada no disparo do obturador, que corresponde à sua velocidade e ao tempo em que o diafragma, mecanismo que se abre e fecha para passagem de luz, ficará aberto. Existem outros tempos, como o de leitura, observação da fotografia, o da descrição detalhada por um especialista, e outros, como o tempo do imaginário.

Uma fotografia pode ser traduzida em uma linguagem e, também, possui outros atributos semelhantes à narrativa, além do tempo, como espaço, personagens, ambiente e, inclusive, tema. O que vai nos dizer isso tudo é o imaginário, ou seja, todas as projeções mentais que fazemos e sentimentos que temos a partir do momento em que começamos a olhar uma imagem. Incluímos sentimentos, pois estão intimamente ligados ao imaginário, mesmo que inconscientemente. Podemos olhar uma imagem e termos uma sensação agradável de paz, por exemplo. Já uma outra, pode nos gerar um sentimento de medo e nos afastamos dela, às vezes, sem saber o que determinou esse sentimento. E uma terceira, pode nos trazer vontades e desejos não realizados, nos colocando em devaneios, por algum tempo.

Um dos pioneiros a fazer uma ligação entre a imagem e a literatura foi Honoré de Balzac (1799-1850), um dos mais renomados romancistas do mundo, que nos permite fazer uma análise entre a produção pictórica e sua transposição para o texto literário. O surgimento

dos movimentos Realista e Naturalista no século XIX, que se preocupavam com o homem moderno e as questões relacionadas à modernidade, representou um rompimento com o individualismo e excesso de subjetivismo do Romantismo, movimento do século anterior. Os artistas passaram a utilizar o cotidiano como tema, representando e criando personagens como trabalhadores, camponeses e pessoas comuns. Abandonaram as poses graciosas, cores impressionantes e temas clássicos como os mitológicos, religiosos, históricos, etc. A literatura acompanhou, criando uma discussão entre a posição romântica da “arte pela arte” em contraposição à posição realista/naturalista de “arte social”. Os maiores representantes desses momentos no século XIX, foram Stendhal e Balzac (CAVALCANTE, 2010, p. 80).

O conto, “A obra-prima ignorada”, de Balzac, foi publicado pela primeira vez em 1831 e posteriormente, integrado ao conjunto da obra “Comédia humana”. Ele narra a história de um pintor fictício, Frenhofer, cuja grande obra seria pintar um retrato de mulher perfeito, que manifestasse todo o encanto do corpo feminino. Para tanto, investiu seus últimos dez anos de vida nesse projeto, mas os esforços foram em vão. O que o pintor almejava, era um modelo ideal de beleza, e que sua obra atingisse a perfeição da estatuária grega, e que a tela, remetesse à ideia de tridimensionalidade. Não logrando êxito em seus esforços o pintor destruiu a imagem, restando na tela apenas borrões de tinta que não remetiam a qualquer representação. Quando a obra foi vista por seus colegas pintores, Porbus e Poussin, eles identificaram a ponta de um pé descalço saindo daquele caos de cores. Tratava-se de um fragmento do que seria a imagem da mulher sob aqueles borrões. Decepcionado com a reação de seus amigos pintores, Frenhofer queimou a obra e se matou. (CAVALCANTE, 2010, p. 83).

Cavalcante (2010) afirma que Balzac misturou personagens reais com outros de ficção: Frenhofer é ficcional, enquanto Porbus, Poussin e Mabuse são reais, por uma questão de verossimilhança. O conto, segundo a autora, promove uma discussão constante da pintura e da personalidade do artista, dividida entre louco e gênio. E, também, mostra uma peculiaridade de Balzac, que trata, futuristicamente, a pintura abstrata na história.

6.1 Storytelling

O interesse sobre *storytelling* (também denominado de contação, em português) se deu em função da forma que, como narrativa, ele instiga e exerce influência sobre o imaginário das pessoas, tirando-as de uma atitude passiva e levando-as a pensar e a ajudar na construção da própria história que ouvem ou estão lendo.

Essa natureza que lhe permite tocar a emoção das pessoas pode ser combinada com outra forma de expressão que é a fotografia, uma vez que esta, também, invoca o imaginário na composição de uma história, ainda que demande uma decodificação.

Na realidade, fotografia e história passam a andar lado a lado na composição de fragmentos que depois são unidos a outros fragmentos constituídos da mesma forma, compondo uma história maior. O resultado é que pela história criada, as fotografias ganham sentido e possíveis vínculos entre si, independentemente de a história ser verdadeira ou não, ou uma mistura do real com a ficção.

Optamos por manter o termo *storytelling*, embora muito associado à ideia de narrativa ou conto (analisados a seguir), para preservar determinadas características que lhe são peculiares. O *storytelling*, já conhecido e utilizado em língua portuguesa como um neologismo, inclusive na área acadêmica, permitiu, na sua informalidade, esse tipo de tratamento.

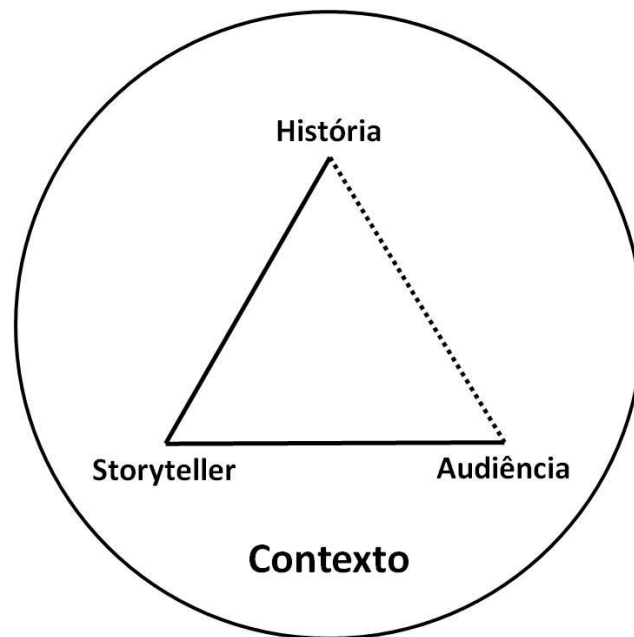
Storytelling é uma forma antiga e valiosa de comunicação humana, sendo considerada, praticamente, como a única ferramenta efetiva, antes da escrita, que os indivíduos utilizavam para trocar suas experiências e conhecimentos com os membros de suas comunidades. Esse fator foi demasiado importante para a evolução da humanidade, uma vez que os conhecimentos eram repassados de gerações a gerações, propiciando sua perenidade e aperfeiçoamento, antes do surgimento de técnicas que permitissem o seu registro de modo mais eficiente.

Os primeiros relatos sobre *storytelling* datam de 4000 a.C. A arte de narrar histórias também foi utilizada pelos romanos, bem como pelos ciganos que, em sua existência nômade levaram as narrativas para diferentes locais do mundo. Na Idade Média as histórias eram relatadas por trovadores, que, geralmente, eram muito bem recebidos nas cortes como uma forma de unir as pessoas, criando um senso de comunidade e interpretações compartilhadas. Durante esse período, acompanhou a evolução histórica e o desenvolvimento tecnológico da humanidade. Com o surgimento da prensa no século XV, muitas histórias passaram a ser impressas e disseminadas por vários países (ABRAHAMSON, 1998).

O *storytelling* clássico caracteriza-se como uma arte interativa de usar palavras e ações para revelar os elementos e imagens de uma história, incentivando a imaginação do ouvinte. Lipman (1999) afirma que, para compreender um *storytelling* clássico (oral), é necessário observar seus maiores componentes. O primeiro é a transferência do imaginário: a linguagem oral e outras imagens. O segundo é o contexto do evento, ou seja, o ambiente físico e social

aonde vai se desenrolar o acontecimento. E os últimos três formam um triângulo representacional, apresentado na Fig. 10: o *storyteller*⁴⁷, a história e a audiência.

Figura 10: O triângulo do *storytelling*



Fonte: NASCIMENTO, Niraldo J. Adaptado de Lipman (1999, p. 18).

Com base na Fig 10, o *storyteller* tem um relacionamento com a audiência, que pode ser a primeira ou, a possibilidade de que já se conheçam há mais tempo. No papel que desempenha, está implícito um relacionamento com a história, que envolve sua compreensão, sua experiência emocional pessoal, a memória e o imaginário. Esses relacionamentos envolvem o *storyteller* diretamente, pela sua capacidade de criar um vínculo com a história e a audiência, enquanto que, sobre o relacionamento representado pela linha pontilhada, o *storyteller* praticamente não tem nenhum poder de influência.

Essa é uma característica importante do *storytelling*, pois além do talento e do domínio de técnicas, o *storyteller* é obrigado a estar presente e fora da história, de modo a perceber o comportamento da plateia, e ter humildade e consciência de que só pode interagir no relacionamento “audiência-história” indiretamente. Para tanto é necessário ser persistente, claro, sagaz e carinhoso (LIPMAN, 1999).

⁴⁷ *Storyteller* é o indivíduo que conta a história, o narrador.

O *storytelling* guarda forte relação com a memória e a informação, uma vez que forma uma espécie de tríade: memória – informação – história. Nesse sentido, a narrativa envolve uma interação de mão dupla entre o narrador e um ou mais ouvintes. As respostas dos ouvintes influenciam o contar da história, gerando uma interação e cooperação sinérgica dos esforços do narrador e da audiência. Haven (2007, p. 7, tradução nossa) confirma essa forte ligação entre memória, informações e história. De acordo com o autor:

Os elementos que definem a estrutura da história criam contexto e relevância. Pesquisas mostram claramente que a memória e o ato de lembrar são altamente dependentes da existência dessas duas medidas fundamentais. Informações na forma de história (e as informações contidas dentro de histórias) são mais fáceis de serem lembradas e recuperadas. Informações não apresentadas em forma de história sofrem degradação e perda de memória durante o processo de recuperação.

A informação passa a ser relativizada por um encantamento, que surpreende os espectadores, porque agora são capazes de compreender o que antes poderia estar sem brilho, estrelas apagadas sem atração, ou porque simplesmente não eram capazes de ver. O conhecimento, reconhecem os educadores em geral, é um ato de curiosidade, de busca de significado e de sentido. Esse é dos motivos pelos quais o *storytelling*, ao ser resgatado, passou a ser mais utilizado em escolas de todos os níveis⁴⁸, outras instituições e organizações.

Com todo esse potencial histórico, formas e presença, o *storytelling* não passou despercebido pelas tecnologias de informação e comunicação disponíveis a partir de fins do século XX, que promoveram sua disseminação mundial e ofereceram as condições técnicas para que fosse associado a outras áreas de pesquisa como educação, saúde, gestão em organizações, publicidade, entretenimento (jogos com base em histórias), etc. Isso demandou uma “profissionalização” da área, principalmente de publicidade e entretenimento, exigindo recursos sofisticados e profissionais habilitados e com experiência, desde o desenvolvimento de roteiros, até sua implementação técnica em mídias eletrônicas.

Contudo, apesar dos esforços, tivemos dificuldade em localizar uma bibliografia ampla e consistente sobre *storytelling*, que não orientada especialmente para a publicidade

⁴⁸ Vide REIS *et al.* Oralidade, mediações e *digital storytelling*: potencialidades e a afirmação das narrativas do sujeito. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. GT 3 – Mediação, Circulação e Uso da Informação. 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador, Bahia <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3--190.pdf>> Acesso em: 24 jul. 2014.

(marcas), Gestão do Conhecimento⁴⁹ e entretenimento suportado por mídias digitais⁵⁰. Na tentativa de superar essa barreira, convidamos dois especialistas, Bruno Scartozzoni⁵¹ e Fernando Palácios⁵², a comentarem sobre *storytelling* e fotografia, ambos da área de comunicação e publicidade. A contribuição Scartozzoni (2013a; 2013b) foi uma entrevista, via e-mail, dividida em duas partes, e a de Palácios (2013), por meio de um vídeo exclusivo, gravado em Singapura. Há que se reconhecer a disponibilidade e empenho na contribuição dos profissionais citados, uma vez que suas pesquisas e trabalho estão mais orientados para vídeos, do que para a fotografia.

Scartozzoni (2013a) principia a entrevista dizendo que

Palavras como "narrativa", "storytelling" e "história" vem sendo utilizadas à exaustão nos últimos tempos, independentemente da área. Inevitavelmente isso faz com que seus significados comecem a se perder e, na prática, as pessoas começam a utilizá-la para qualquer coisa.

Indagado sobre como analisa a utilização do *storytelling* em outras áreas de pesquisa, como por exemplo, a chamada “história oficial” a partir de fotografias, Scartozzoni (2013^a, s.p.) afirmou que “Certa vez, Ernest Hemingway escreveu um conto usando apenas seis palavras: *For sale: Baby shoes, never worn*”. Em uma tradução livre para português: “Vende-se: sapatos de bebê, sem uso”. Tomando esse fato como base, pergunta onde estaria o personagem, o conflito e o clímax. Pondera, contudo, que às vezes, não é necessário explicitar todos esses elementos. O conto citado, exige que o leitor imagine toda a história, contemplando tudo o que aconteceu antes e depois, criando imagens mentais, incluindo os personagens envolvidos e as emoções que cercaram aqueles fatos. “Na prática, a história está na cabeça de quem lê”, afirma

⁴⁹ Ver, por exemplo, Brown, John Seely. et al. **Storytelling in organizations: why storytelling is transforming 21st century organizations and management**. Burlington, MA: Elsevier, 1995.

⁵⁰ Vide MILLER. Carolyn H. **Digital Storytelling: a creator's guide to interactive entertainment**. Burlington, MA: Elsevier, 1994.

⁵¹ Bruno Scartozzoni é um profissional multidisciplinar de planejamento e estratégia de comunicação com mais de 10 anos de experiência, atendendo clientes como Nokia, Nestlé, Sony, AmBev e Sebrae, em passagens pelo Banco de Eventos, Aktuell e Talk Interactive. Graduado e pós-graduado em Administração Pública e Administração de Empresas, pela FGV. Foi um dos fundadores da Storytellers, primeira agência brasileira especializada em criar histórias para marcas. É professor de storytelling e transmídia da ESPM SP e da ECA-USP, colaborador do Update or Die e editor do blog Caldinias. (Informações de junho de 2013).

⁵² Fernando Palácios é um dos fundadores do primeiro escritório de Storytelling no Brasil, a Storytellers Brand 'n' Fiction que tem como principais cases: a peça de Teatro "Filhas do Dodô" para J. Macêdo e "O Mistério das Cidades Perdidas" para Mini-Schin que superou 2 milhões de leitores na internet. Criou o primeiro curso universitário de Transmídia Storytelling ministrado na ESPM. Responsável pelo storieswelike.blogspot.com, primeiro blog sobre o assunto. Como planner participou de projetos como Nokia Trends, Camarote da Brahma, Skol Beats e o lançamento do portfólio de cervejas premium da AMBEV. É formado na USP. Em seu próximo projeto irá narrar sua busca pelas Maravilhas da Humanidade enquanto escreve uma obra de ficção a partir de um aparelho celular. (Informações de junho de 2013).

Scartozzoni (2013^a, s.p.), citando que, “[...] mesmo em um livro de 1.000 páginas ou em um filme de 4 horas há lacunas que serão preenchidas por quem lê ou assiste [...]”.

Analogamente, defende que se é possível escrever um conto com seis palavras e deixar que o leitor imagine o resto, também é perfeitamente possível contar uma história por meio de uma ou mais imagens. No *storytelling*, as narrativas geralmente estão ligadas à ficção, mas não necessariamente. O desafio seria, a partir da coleta de fatos reais, estruturar uma narrativa dirigida que tenha ao menos um personagem superando obstáculos para alcançar um objetivo. Em sua opinião, isso é essencial, uma vez que o *storytelling* nada mais seria que uma técnica de transmissão de conhecimento por meio da emoção. E para gerar emoção é preciso de um ponto de vista humano.

O entrevistado diz que quando pensa em "histórias oficiais" contadas a partir de imagens, se recorda de duas fotos famosas. Uma delas é a do estudante chinês tentando parar um tanque sozinho, de forma pacífica, na Praça da Paz Celestial (Fig. 11), e a outra é da menina nua, fugindo da bomba de napalm no Vietnã (Fig. 12). No seu entender, são imagens extremamente ricas de significados e histórias, porque trazem personagens, conflitos e muitas emoções.

Figura 11: O rebelde desconhecido



Fonte: História Digital⁵³. Autor: Jeff Widener (1989).

⁵³ História Digital. 15 fotos históricas marcantes do séc. XX. Disponível em <<http://www.historiadigital.org/curiosidades/15-fotos-historicas-marcantes-do-seculo-xx/>>. Acesso em: 15 set. 2014.

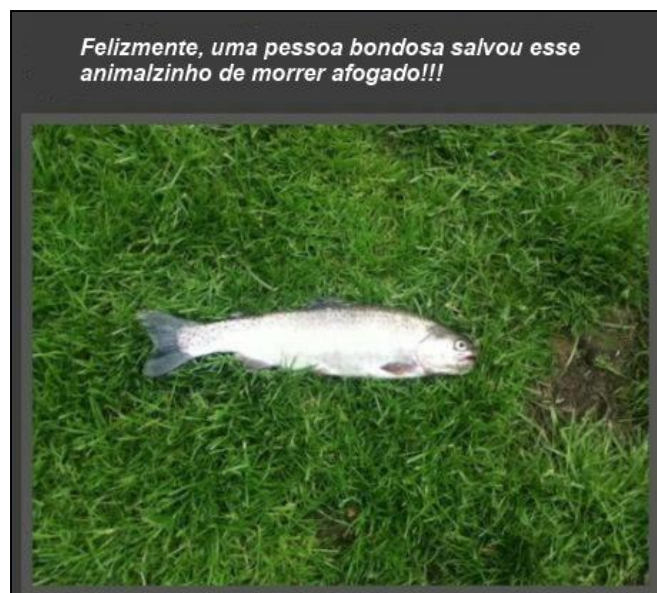
Figura 12: A foto que chocou o mundo



Fonte: BBC Brazil (2000)⁵⁴. Autor: Nick Ut (1972).

Em nossa opinião, muitas aplicações do *storytelling* não deixam de se configurar em intertextualidades. Ilustrando essa parte da entrevista, Scartozzoni (2013a) enviou uma foto, cuja intertextualidade é inequivocamente irônica, reproduzida a seguir, na Fig. 13.

Figura 13: Exemplo de intertextualidade



Fonte: Scartozzoni (2013a)

⁵⁴ BBC Brasil. Disponível em < http://www.bbc.com/portuguese/esp_viet_04.htm>. Acesso em: 15 set. 2014.

Contar uma história a partir de uma imagem, segundo Scartozzoni (2013a), é mais ou menos como fazer um miniconto, ou seja, os elementos como os personagens envolvidos e as emoções que cercaram os fatos não precisam, necessariamente estar explícitos, mas devem estar lá de alguma forma, ou seja, a fotografia deve dar os insumos para a imaginação de quem está olhando para ela.

Na segunda parte da entrevista, Scartozzoni (2013b) defende que uma questão recorrente nas narrativas é sobre o que é ou não ficção. Na língua portuguesa temos apenas um termo para nos referirmos a narrativas, sejam fictícias ou reais: história. De acordo com Galli (2014, s.p.), mestre em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), “[...] a reforma ortográfica de 1943 propõe acabar com a distinção gráfica ao adotar a forma única ‘história’ para as duas situações: realidade ou ficção. E é nesse conceito que encontramos registros nos dicionários mais usados no Brasil”. Trata-se de uma polêmica, já que, de acordo com a autora, escritores como Mia Couto, Guimarães Rosa e outros, preferem utilizar os dois termos. Na língua inglesa encontramos as duas formas: *story* se referindo a histórias fictícias e *history* para designar a história oficial, o que traz sentido aos exemplos de Scartozzoni (2013b). Por outro lado, reconhecemos o fato dos dois termos já estarem enraizados na cultura brasileira.

Para tanto, oferece dois exemplos, sendo o primeiro, relativo à 2ª Guerra Mundial, contada de dois modos diferentes:

- No ano tal a Alemanha elegeu um novo presidente, Adolf Hitler, que tinha um projeto expansionista para o país. Pouco tempo depois a Alemanha começou a invadir e anexar países vizinhos. etc.

- Era uma vez um cara chamado Adolf Hitler. Um artista de não muito sucesso que se envolveu em política e, depois de ser preso, acabou seduzindo o povo alemão com seu discurso radical. Pouco tempo depois ele torna presidente da Alemanha e começa a construir um aparato militar que, mais para frente, daria início a anexações e conquistas dos países vizinhos. etc.

A primeira é *HISTORY*, a segunda é *STORY*. SCARTOZZONI (2013b, s.p.).

O segundo, descreve Scartozzoni (2013b, s.p.):

"A estação de trem foi construída em 1967" – *history*.

"Eu cheguei aqui em 1967, quando a estação de trem tinha acabado de inaugurar, e lembro que era bonita sabe? Fiquei de boca aberta ao vê-la pela primeira vez" – *story*. O primeiro geralmente é o depoimento técnico. O *press release* que a empresa manda. Sem emoção. Sem envolvimento. O segundo é um depoimento que parte de um ponto de vista. Emocional. Potencialmente envolvente. Portanto, com maiores chances de conquistar a atenção das pessoas.

Para Palácios (2013), o termo *storytelling* contempla duas partes, o “*story*” e o “*telling*”, que envolvem momentos distintos de criação e produção. O “*story*” diz respeito a

todo o procedimento de produção de conhecimento e substância, a parte intangível do texto que é construída diferentemente, na mente de cada pessoa. Já o “*telling*”, é a narrativa em si, como um livro ou um filme. Em outras palavras, primeiro vem a emoção vivenciada pessoalmente, ou por outrem que, em seguida, é expressada de alguma forma.

Em relação à fotografia, ela não deixaria de ser também uma narrativa, uma outra forma de contar histórias. Para tanto, no cinema, existe a função de “Diretor de Fotografia”, uma vez que a mesma é parte da expressão e interpretação de um filme. No caso de uma exposição de fotos, uma exposição em uma galeria, e até mesmo em uma sequência de fotos enviada a uma pessoa, haveria, embutida, a intenção de narrar uma história, ou, em outra hipótese, que mesmo individualmente, cada fotografia traz em si, uma história subjacente na imagem. (PALÁCIOS, 2013).

Em seu projeto sobre descrever sua busca pelas Maravilhas da Humanidade, viajando por diversos países do mundo, (*Ibidem*, 2013), afirma ser ele mesmo o personagem principal e narrador das histórias vivenciadas, bem como, o fotógrafo. Destaca, nesse ponto, dois aspectos da composição fotográfica, como potencial fonte de histórias: a imagem de um ou mais “personagens” (pessoas fotografadas) e o contexto em que estão inseridas, além de artefatos que podem se transformar em signos ou símbolos importantes da narrativa. Tal fato seria transformador na fotografia, deixando de ser apenas a captação de imagens de cunho turístico, cujo significado pode ter pouca relevância, ou seja, a fotografia deveria ir além da estética, comportando outros elementos que se traduzam em alguma forma de sensação ou emoção.

A título de conclusão desse tópico, o *storytelling* tradicional pode até trazer elementos intertextuais presentes na fala dos narradores, porém, nosso foco centrou-se em sua evolução, demonstrando seu potencial literário, nas intertextualidades com a fotografia.

6.2 O vendedor de passados

Eulálio, esse é o nome que José Eduardo Agualusa⁵⁵, escritor angolano, dá ao narrador de seu romance, uma lagartixa. O livro chama-se “O vendedor de passados”, e o consideramos um bom caminho para discutir intertextualidades, e mais especificamente, essa pesquisa. Osga é o termo que os angolanos utilizam para se referir a uma espécie de lagartixa doméstica, semelhante às que ocorrem dentro de casas no Brasil. Fontes informais e o próprio livro

⁵⁵ Quem tiver interesse em conhecer mais sobre o autor e suas obras há uma entrevista em vídeo: Programa Roda Viva, exibido em 4 de julho de 2011, vídeo-digital. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/jose-eduardo-agualusa-2>> Acesso em: 09 set. 2014.

afirmam que essa osga, na realidade uma osga-tigre (por ser listrada), comum no norte da África, é capaz de emitir um som muito parecido com o riso humano. Outra característica, é que muitas pessoas têm receio do animal por considerá-lo nojento em função de sua aparência e pele, e muitos as eliminam dos lugares onde moram.

Agualusa (2011) em seu romance “O vendedor de passados” trata da perda de identidade dos indivíduos, na Guerra Civil de Angola. Tal fato, ainda que de forma literária, retrata uma realidade. Augustoni e Viana (2010) entendem que a questão identitária do sujeito se situa em um tempo e em um espaço marcado pela descolonização tardia, afirmando:

No século XX, países da África ainda se encontravam sob a égide de nações ocidentais, mormente europeias. Vitimizado por grandes equívocos no trato, nos conceitos e no referencial quanto ao que seria África e quem ou como seriam as gentes africanas, o continente, durante séculos, foi visto como um bloco único composto de gente bárbara, designada de forma simplista como “africano” ou “negro”, signos identitários que na contemporaneidade são reconhecidamente insuficientes para dar conta da diversidade étnica, cultural e racial dos povos e nações africanas.

As guerras pró-independência, como aconteceu em países como Angola, por exemplo, também se revelaram importantes na construção das identidades dos povos de África, não centradas na visão eurocêntrica, mas em suas próprias culturas, apontando a necessidade, após décadas de jugo colonial, do próprio sujeito reconhecer e legitimar a si próprio. (AUGUSTONI; VIANA, 2010, p. 189).

O personagem principal do romance chama-se Félix Ventura, residindo em sua própria casa, em Luanda. Seu trabalho é a origem e o estabelecimento de todas as relações que envolvem o drama que se desenrola, ele é um vendedor de passados, um genealogista ficcional e profissional, embora esse ofício seja ilícito. Sua clientela vinha da nova burguesia angolana, empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas⁵⁶, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado.

Faltava a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as *fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo*. Os empresários, os ministros, gostariam de ter como tias aquelas senhoras, prosseguiu, apontando os retratos nas paredes – velhas donas de panos, legítimas bessanganas⁵⁷ –, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo. (AGUALUSA, 2011, p. 20, grifo nosso).

⁵⁶ Praticantes da camanga: tráfico ilícito de diamantes. Dicionário de dialectos angolanos. Disponível em <http://aaapffeuil.no.sapo.pt/Docs/docs_DicAngolano.htm> Consulta em 15 ago. 2014.

⁵⁷ Mulher luandense que se veste de forma tradicional, com panos. Disponível em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa <<http://www.priberam.pt/dlpo/bessangana>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

Félix também utilizava fotografias como prova dos ancestrais do novo passado de seus clientes, em outros termos, ele fazia uma ressignificação das imagens com o objetivo de convencer terceiros. A questão recai, portanto, sobre a veracidade da informação e, quando as pessoas não têm dados suficientes para refutar uma imagem, normalmente vão aceitá-la como verdadeira. Esse é um viés psicológico que Félix explora, para dar credibilidade ao passado de uma pessoa. Outro, seria criar novos documentos de identificação como passaporte, por exemplo. Nesse caso, tratar-se-ia de uma mudança de identidade, fato ao qual o personagem é desafiado a fazer em determinado momento. Recebida a proposta, responde de forma amenizada e poética: “– Não! –, consegui dizer. – Isso eu não faço. *Fabrico sonhos*, não sou um falsário...” (AGUALUSA, 2011, p. 20, grifo nosso). Esse é o conceito que Félix criou para seu trabalho, *fabricante de sonhos* é seu *persona*, sua ficção, necessária para não entrar em choque com valores tradicionais, embora no íntimo, no mais distante que possa colocar de si mesmo, sabe que é um trabalho ilícito.

Em nenhum momento o livro afirma ou insinua que as fotos sejam adulteradas, aliás, não há nenhuma referência que induza ao leitor a pensar que o trabalho de construção do passado é realizado pessoalmente e totalmente por ele, exceto a concepção. No mínimo, ele cria as histórias, os personagens, as relações de parentesco, etc.

Continuando a discussão sobre a veracidade de fotografias, Félix tenta vender uma falsa imagem para uma mulher que conhece na inauguração de uma mostra de pintura, Ângela Lúcia, uma fotógrafa. Eulálio, a osga, narra o encontro, explicando preconceitos que albinos sofrem, exceto por essa mulher:

Creio – mas isto é mera suposição – que se apaixonou por ela assim que trocaram as primeiras palavras, porque a vida inteira o preparara para se entregar à primeira mulher que, vendo-o, não recuasse horrorizada. Quando digo recuar, entendam-me, não é, para ser tomado de forma literal. Ao serem apresentadas a Félix Ventura há mulheres que recuam realmente, dão um curto passo atrás, ao mesmo tempo que lhe estendem a mão. A maior parte, porém, recua em espírito, isto é, estendem-lhe a mão (ou o rosto), dizem, “muito prazer”, e a seguir desviam os olhos e lançam algum comentário frouxo sobre o estado do tempo. Ângela Lúcia estendeu-lhe o rosto, ele beijou-a, ela beijou-o, e depois disse:

– É a primeira vez que beijo um albino.
(AGUALUSA, 2011, p. 99).

Em uma tarde em que Félix traz Ângela Lúcia à sua casa pela primeira vez, ela olha o ambiente, acerca-se dos livros e discos, ri muito da austeridade de um belo retrato a óleo de Frederick Douglass⁵⁸, e pergunta:

– E este muadiê⁵⁹, o que faz aqui?

– É um dos meus bisavôs –, respondeu-lhe o albino. – O meu bisavô Frederico, – pai do meu avô paterno.

O homem enriquecera no século XIX vendendo escravos para o Brasil. Após o fim do tráfico comprara uma fazenda no Rio de Janeiro e ali vivera longos e felizes anos. Regressara a Angola, já muito velho, trazendo consigo duas filhas, gêmeas idênticas, ainda moças. As más línguas não tardaram em tecer suspeitas sobre a improvável paternidade. O velho desmentiu-as, alegremente, emprenhando uma criada; fê-lo dessa vez com tal talento que dela nasceu um menino com uns olhos em tudo iguais aos do progenitor. Dava até medo olhar. O retrato ali exposto fora obra de um pintor francês. Ângela Lúcia perguntou se podia fotografar o retrato. A seguir pediu licença para o fotografar a ele, ao meu amigo, sentado no grande cadeirão de verga que o bisavô escravocrata trouxera do Brasil. A última luz da tarde morria docemente na parede atrás. (AGUALUSA, 2011, p. 46).

Não por acaso, Frederick Douglass fugiu da escravatura aos vinte anos fazendo-se passar por um marinheiro. Por outro lado, a história criada por Félix não durou muito, já que certo dia Ângela Lúcia afirmou:

– O teu avô, aquele ali, o do retrato, é muito parecido com o Frederick Douglass.

Félix olhou-a derrotado:

– Ah, reconheceste-o? O que queres? Chama-se a isto deformação profissional. Crio enredos por ofício. Efabulo tanto, ao longo do dia, e com tal entusiasmo, que por vezes chego à noite perdido no labirinto das minhas próprias fantasias. Sim, é Frederick Douglass, comprei esse retrato numa feira de rua, em Nova Iorque. Mas quem trouxe para aqui o cadeirão onde agora estás sentada foi de facto um dos meus bisavôs, ou melhor, o avô do meu pai adoptivo. Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que tenho por vezes recordações falsas – todos temos, não é assim? Os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verídica. (AGUALUSA, 2011, p. 97)

A respeito da obra em si, algumas questões são esclarecidas. Félix é um negro albino abastado que se veste muito bem e tem uma vida tranquila. Agualusa (2009, s.p.), entrevistado pelo Novo Jornal, responde à seguinte pergunta: “Em Vendedor de passados o facto de Félix Ventura ser albino é propositado?”

⁵⁸ Frederick Douglass (1818-1895) foi Conselheiro de confiança de Abraham Lincoln e reconhecido internacionalmente como um abolicionista intransigente, trabalhador incansável pela justiça e pela igualdade de oportunidades, e um defensor incansável dos direitos das mulheres. Mais informações em <http://www.frederickdouglass.org/douglass_bio.html>. Acesso em 15 ago. 2014.

⁵⁹ Muadiê. Senhor ou patrão, na terminologia colonial. Dicionário de dialectos angolanos. Disponível em <http://aaapfeul.no.sapo.pt/Docs/docs_DicAngolano.htm> Acesso em: 15 ago. 2014.

Naturalmente. Em todos os meus livros dedico uma grande atenção às pessoas que, por algum motivo, são marginalizadas pela sociedade (...) Os albinos são perseguidos em muitos países africanos por motivos absurdos. Em Angola, felizmente, a situação não é tão grave. Ainda assim, é difícil ser albino em Angola, da mesma forma que é muito difícil ser um deficiente motor, ser cego, ser estrangeiro. Nos dias que correm (2009), por exemplo, é difícil ser congolês. Os trabalhadores congolezes, os trabalhadores honestos, que estão a ser perseguidos pelo único facto de serem congolezes, também têm a minha simpatia.

Sobre a escolha de uma osga como narradora, e as homenagens feitas, explica o autor:

Este livro é uma homenagem a Jorge Luís Borges, o escritor, em conjunto com Eça [de Queiroz], que mais me marcou. A osga é uma reencarnação de Borges, que, pessoalmente era uma personagem antipática - e esta é uma pequena vingança. Quando a osga recorda o passado, conta fragmentos biográficos do próprio escritor. Gosto de osgas, o que, geralmente, é considerado estranho. Lembram-me a minha infância e as férias em Benguela num velho casarão. Como precisava de um narrador que fosse um pequeno deus, onnipresente e omnisciente, que soubesse tudo o que e passava naquela casa... (AGUALUSA, 2007, s.p.).

O *Vendedor de Passados* é uma reflexão sobre a construção da memória e seus equívocos. A obra, lançada dois anos após o fim da guerra civil em Angola (2002), tem também um cunho político. Não apenas por esse livro, mas pelo conjunto de sua produção, Agualusa foi cobrado em uma entrevista, de não participar efetivamente de movimentos sociais ou políticos⁶⁰.

Nascimento (2012, p. 5) afirma que

Há certa dificuldade em classificar os textos de Agualusa como sendo apenas fruto de sua criatividade ou não, visto que é recorrente em seus romances e contos um hibridismo de gêneros literários passando por biografias, romances epistolares, romances históricos e crônicas. A inserção de elementos históricos – fatos e personagens – pode ser compreendida como uma imagem espelhada da narrativa oficial do lugar de onde o autor fala, aqui especificamente, de Angola.

Não vamos explorar essa questão crítica do escritor, por considerá-la alheia a nossos objetivos. O que verdadeiramente despertou nosso interesse, foi a questão da identidade. Misto de realidade e ficção, ou pura ficção, o romance, além de abordar a fotografia na construção individual e cultural dos indivíduos, foi o mote para uma analogia da coleção de fotos “sem passado”, de Formiga (MG). Obviamente, toda fotografia tem um passado, algum motivo que

⁶⁰ Para mais detalhes, consultar NASCIMENTO, Denise. A. As falsas verdades ou a História construída em: “O Vendedor de Passados”, de José Eduardo Agualusa. **Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades** – GT Africanidades e Brasilidade em Literatura. Vitória: UFES, 26 a 29 de Junho de 2012.

levou o retratista a registrar um determinado momento, mas este acabou se perdendo com o tempo, ou encontra-se “adormecido” nas memórias não revisitadas das pessoas.

6.3 Fotografia do Cronópio

O escritor argentino Júlio Cortázar (1914-1984), no ensaio “Alguns aspectos do conto”, constante de seu livro “Valise de Cronópio, faz críticas e discorre sobre a qualidade dos contos, especialmente os contos breves, que são uma forma de narrativa e, também, estabelece uma analogia com a fotografia e o cinema. Para Gotlib (2006, p. 66)

O conto excepcional, para Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, não é o conto que traz o extraordinário anormal, como os contos de Poe; nem o conto que traz o extraordinário fantástico, como os contos do próprio Cortázar. O conto excepcional é o conto muito bom. Excepcional é a marca de qualidade literária que torna alguns contos inesquecíveis para quem os lê.

Afirma Cortázar (2006) que, para se compreender o caráter peculiar do conto é comum compará-lo com o romance e, nesse sentido o autor faz a comparação com a fotografia e o cinema, respectivamente. Ele caracteriza o filme como sendo de uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que “[...] uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

O autor considera um paradoxo, fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai, definirem sua arte como a de realizar um recorte de um fragmento da realidade, com limites estabelecidos, mas de tal forma que esse recorte se desdobre para uma realidade muito mais ampla, como se fosse uma explosão, que transcende, espiritualmente, o campo abrangido pela câmera.

Já o cinema, assim como o romance, capta a realidade mais ampla em suas diversas formas, por meio de um acúmulo do desenvolvimento de elementos parciais, sem permitir que o clímax da obra seja tirado. O paralelo que existe entre o contista e o fotógrafo é que ambos têm que escolher e delimitar o objeto com o qual vão trabalhar, no caso, um acontecimento ou uma imagem. Além disso, esses elementos devem ser portadores de *significado*, devem valer por si mesmos, isto é, não depender de outros e que “sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”. (CORTÁZAR, 2006, p. 152, grifo nosso).

O escritor de contos tem que trabalhar em profundidade porque não tem tempo, desde a primeira página para discorrer sobre elementos desnecessários ou decorativos. O tempo e o espaço no conto devem ser submetidos a alta pressão espiritual, de outra forma não se criará a *abertura* citada anteriormente. Cortázar (2006) cita três aspectos fundamentais que vão imprimir a qualidade de um conto ser excelente: *significação, intensidade e tensão*.

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Para o escritor argentino, o elemento significativo do conto está no tema, que pode ser cotidiano ou trivial, mas que permita ir além dele mesmo, propondo uma ruptura do cotidiano e se convertendo, por exemplo, em um resumo fabuloso da condição humana ou na representação do *status* de uma sociedade. Para que adquira sentido, a *significação* tem que estar relacionada com a *intensidade* e a *tensão*. Se a primeira se relaciona ao tema, as duas últimas se referem ao tratamento literário ou técnica literária. O autor relaciona o tema com o escritor e espera deste algum compromisso com a realidade histórica, uma abertura que permita a transição do pequeno para o grande, do individual para a essência da condição humana.

Há alguma relação entre o tema e o escritor, uma aliança misteriosa e complexa, nas palavras do autor, uma vez que o tema pode ser significativo para um determinado escritor e não o ser para outro. Para Cortázar (2006) o conto se inicia no antes, onde temos um escritor e sua carga de valores humanos e literários com desejo de fazer uma obra; depois é o tratamento literário dado ao tema pelo contista, que aplicando sua técnica e estilo, dá forma e sustentação ao conto, de modo a projetá-lo e fazer com que ele exceda o que ele mesmo é: um conto.

Cortázar (2006) relaciona a intensidade no conto à eliminação de todos os elementos supérfluos – ideias, situações intermediárias, recheios, fases de transição - que fariam sentido, ou até seriam exigidos em um romance. O conto deve convergir essencialmente para o drama. “[...] a intensidade da ação como a tensão interna da narrativa são o produto que antes chamei do ofício do escritor [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 158).

Retomando a analogia do conto com a fotografia, Cortázar (2006), constrói uma imagem dentro de outra imagem, que surge após a citada *explosão espiritual*. Não é uma imagem que aparece aos poucos, como se desdobrássemos um lençol, ou que vai se revelando lentamente, como o dia, que sai da escuridão. Isso porque as explosões, nos dois casos, são resultado da *intensidade* e *tensão*, uma imposta pelo fotógrafo e a outra pelo contista. Espirituais, porque estamos no território das metáforas, e do fantástico, do autor. Não em termos de fotografia, mas

em relação à imagem, o quadro borrado do pintor Frenhofer, de Balzac, se aproxima de um exemplo de intensidade e tensão.

Também citamos o termo *abertura*, que se refere ao modo de atuar no espectador ou no leitor, algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Nessa outra metáfora, abertura é um termo técnico, que se refere à abertura do diafragma para controlar a entrada de luz, em uma máquina fotográfica.

Se até aqui tratou de analogias e metáforas, o autor também escreveu contos, em que a própria fotografia, faz parte da trama, conforme relata Alves (2009, p. 62):

Em ambos os contos [“Apocalipsis de Solentiname”⁶¹ e “Las babas del diablo”⁶²], ganham destaque as metáforas relacionadas à câmera fotográfica, ao olhar, ao foco narrativo, metáforas que também podem ser encontradas em dois textos de cunho ensaístico: “Algunos aspectos del cuento”⁶³, de 1962, e “Ventanas a lo insólito”⁶⁴, de 1978.

“Algunos aspectos del cuento” é o ensaio que estamos discutindo, intitulado “Alguns aspectos do conto” em português. Os demais têm sua referência nas notas de rodapé (números 61, 62 e 64), com as respectivas obras de que fazem parte.

“Las babas del diablo” ou “As babas do diabo”, foi publicado em 1959 e transposto para as telas do cinema por Michelangelo Antonioni em 1968, com o título de “*Blow up*”⁶⁵ (ALVES, 2009). Sobre os contos do autor, Ortega (2011, p.407, tradução nossa) se refere ao mundo fantástico criado por ele: “Este relato de Cortázar deve ser considerado, como a maioria de seus contos, como uma síntese dialética entre o real e o irreal (ou possível), entre a imanência do discurso e a transitividade do texto”.

No conto, o narrador está em dúvida em qual pessoa escrever, se a primeira ou a segunda, ou a terceira do plural, não importa, porque já está morto. Datilografa em uma máquina Remington e conjectura que, se sáísse para tomar um chope a máquina de escrever continuaria trabalhando por ele, e o que seria melhor, confabularia com sua máquina fotográfica, Contax 1.1.2. O protagonista e narrador é Roberto Michel, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas em Paris. Um sol inesperado no mês de novembro lhe dá vontade de

⁶¹ CORTÁZAR, J. Apocalipsis de Solentiname. In: **Cuentos completos 2**. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

⁶² CORTÁZAR, J. Las babas del diablo. In: **Cuentos completos 1**. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

⁶³ CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del cuento. In: _____. **Obra crítica 2**. Madrid: Alfaguara, 1994.

⁶⁴ CORTÁZAR, J. Ventanas a lo insólito. In: **Papeles inesperados**. 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

⁶⁵ Blow up foi lançado no Brasil com o título “Depois daquele beijo”.

andar por aí, de ver coisas, de tirar fotos. Eram apenas dez da manhã, e calculou que lá pelas onze haveria boa luz, a melhor possível no outono. Para passar o tempo, segue até a ilha Saint-Louis e anda pelo Quai d'Anjou. Prossegue pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde existe uma pracinha. Não havia mais nada que um casal. Encostou-se no parapeito e reparou que o casal parecia muito mais um menino com a mãe, embora percebesse que era, realmente, um casal. O rapazinho estava nervoso, metendo as mãos nos bolsos, passando os dedos pelos cabelos, era possível perceber o medo em cada um de seus gestos. Imaginava que a mulher tentava seduzi-lo para uma primeira experiência, e ficou conjeturando como seria a vida do garoto, onde morava, o que estudava, coisas assim. De repente percebe a presença de um homem de chapéu cinza que estava dentro de um automóvel, que poderia estar lendo um jornal, dormindo ou, também, observando o casal. Michel decide tirar uma foto disfarçada da mulher e do garoto, pois imagina que ela deseja seduzi-lo, que será a mulher responsável por sua iniciação, e o faz com um belo enquadramento, que deixa o automóvel de fora.

O casal percebe a fotografia e o garoto aproveita o momento atônico da mulher para fugir correndo. Ela exige que Michel lhe entregue o filme da máquina, mas ele afirma estar fotografando em lugar público e não o faz. O homem de chapéu estava ali, olhando para eles. Só então, o fotógrafo desconfiou que ele desempenhava algum papel na trama que acontecia, e vai-se embora. Michel só revelou as fotos vários dias depois, e apenas lhe interessava a foto do casal. O negativo ficou muito bom, e ele faz várias ampliações, até quase o tamanho de um pôster, fixando-a em uma parede, de modo que pudesse olhá-la, frente a frente, da escrivania que trabalhava, como se fosse ele a objetiva.

Michel acreditava ter feito uma boa ação fotografando a cena, pois dessa forma, o garoto pode fugir. Um dia, meio a uma tradução, Michel interrompe para observar mais uma vez a imagem. Essa passa a se movimentar, desvelando detalhes, e dando continuidade ao que ele não havia observado no dia da foto. O homem do automóvel aparece, e Michel entende que está para acontecer algo terrível. Mas ele é apenas a própria objetiva da máquina, que vê os acontecimentos e não pode fazer nada (CORTÁZAR, 1994).

O conto caminha para o final, mas nosso interesse é discutir a criação do escritor, quer seja, o conto e a fotografia que nasce dentro dele. Antes de comentar essa prenhez icônica, cabe destacar comentários, algumas metáforas criativas e instigantes, conselhos e comentários do autor, que não foram descritos no resumo que fizemos, ou foram parcialmente descritos.

A primeira, é a possibilidade de diálogo entre a máquina de escrever e a câmera fotográfica. As ferramentas de trabalho e de lazer libertariam o tradutor para o lazer, tomar um chope, enquanto confabulariam entre si, descrevendo, inclusive, o próprio conto para o

narrador, que está com dificuldades de fazê-lo. “[...] e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 59). Diríamos que, apenas essa suposição poderia ser o início ou a continuidade de um novo conto, mas o formidável está no encontro de dois aparelhos, metaforicamente possuidores de experiências fenomenais a serem trocadas, como Benjamin postula nas narrativas tradicionais.

O filósofo Flusser (1985, p. 30), reduz ideologicamente os fotógrafos, afirmando que “[...] os compradores de aparelhos fotográficos são funcionários do aparelho da indústria fotográfica” enquanto, ao mesmo tempo, personifica o aparelho, dotando-o, inclusive de memória:

Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Álbuns são memórias “privadas” apenas no sentido de serem memórias de aparelho. (FLUSSER, 1985, p. 30).

Assim, potencialmente, a máquina datilográfica poderia descrever ou decodificar, transformar em linguagem, não apenas o que a câmera fotográfica registrou, mas também tudo o que “viu”, por onde passou. Porém, o próprio Michel não acreditou na própria história que cogitou, privando-se das revelações do imaginário:

“[...] de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado”. (CORTÁZAR, 1994, p. 59).

O autor, agora, parece dar um conselho às pessoas, por meio do personagem Michel:

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros. (CORTÁZAR, 1994, p. 61).

Michel faz uma reprimenda ao que possivelmente conhecemos como *paparazzi*, e recomenda que quem anda com uma câmera deve estar atento para não perder instantes do real, curtos e belos. Que seja por acaso, verossimilhança ou outro motivo, Cortázar aproveita sua narrativa para dar conselhos, típico do narrador tradicional, como citou Benjamin.

Não se trata de estar tocando a mentira como qualquer repórter, e agarrar a estúpida silhueta do personagem que sai do número 10 de Downing Street, mas seja como for quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento, de não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, tranças ao vento,

de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite. (CORTÁZAR, 1994, p. 61-62)

O momento em que Michel se prepara para tirar a foto é significativo em termos de uma discussão fotográfica, primeiro em relação à preparação: “Com um diafragma 16, com um enquadramento onde não entrasse o horrível automóvel preto, mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiado cinzento...” (*Ibidem*, p. 66). Tecnicamente a abertura está coerente para um dia de sol e, sendo muito pequena como é o caso, a profundidade de campo seria reduzida, sendo provável que todos os elementos saíssem focados na foto, tanto o que estivesse antes, como o que estivesse atrás do casal. Michel não deseja que o automóvel apareça na foto, e o denomina de horrível, levando o leitor a indagar-se se é por causa do homem que está dentro dele observando a cena. Ele o troca por uma árvore, para preencher o espaço. Isso significa que antes da foto existir, ela já foi mentalmente delimitada, com a luz ajustada e “desenhada” pelo enquadramento, conforme Machado (1984).

O segundo ponto significativo e polêmico, acontece quando Michel descreve como pretende fazer a fotografia:

Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial. (*Ibidem*, p.66).

Alves (2009, p. 75), afirma que Cortázar confessou não ter o dom de fotografar, mas as três últimas citações que fizemos demonstram que ele tem domínio do assunto, pelo menos o suficiente para uma fala técnica e correta de seu personagem. Na verdade, Cortázar extrapola a técnica, colocando em questão temas importantes do ato fotográfico, como a do fotógrafo enquanto mediador (enquadramento, diafragma, velocidade e outros aspectos técnicos), e o da imagem que secciona o tempo.

Comparando a fotografia com a pintura, Bazin (1991) afirma que a primeira libertou o pintor do complexo de semelhança, e que sua originalidade em relação à pintura é a sua *objetividade* essencial. Bazin (1991) praticamente ignora ou anula o papel do fotógrafo, dizendo que, quando um conjunto de lentes (que designa como olho fotográfico) substitui o olho humano, temos a *objetiva*, reforçando o papel da *objetividade* da fotografia. Após essa intervenção cirúrgica imaginária, que Bazin (1991, p. 22) supõe ontológica, ele defende:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se impõe. Pela primeira vez, uma imagem exterior do mundo se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, seguindo um rigoroso determinismo. A

personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sob a presença do homem: unicamente na fotografia e fruímos da sua ausência.

Esse autor não é o único a pensar assim, como o já citado Flusser (1985, p. 30), formando uma corrente que se refere à fotografia como possuidora de uma gênese mecânica e automática. Esse posicionamento, lembra a metáfora com Michel ao final do conto: “... ele agora é a própria objetiva da máquina que apenas vê os acontecimentos e não pode fazer nada” (CORTÁZAR, 1994).

Na frase “[...] a vida que o movimento mede com um compasso [...]” o termo compasso vem do latim *cumpassare*, de *cum*, “com”, mais *passare*, de *passus*, “passo”, que significava *medir* com passos regulares. *Compasso da vida* é um termo em português equivalente a dizer no *ritmo da vida*, que se refere a tempo. Também na música *compasso* é uma medição de ritmo, de tempo. Portanto, como fotógrafo, Michel tinha que captar o *gesto revelador*, fotografando de uma forma tão precisa de modo a seccionar o tempo, mas não o compasso. Além da foto, a revelação que Michel espera captar, é de algum momento íntimo ou insidioso do casal, em uma imperceptível e exata fração de tempo.

As definições de tempo na fotografia não são muitas, visto que o “[...] recorte temporal parece resultar num ato de anulação. Em outras palavras, enquanto as formas de representação do espaço precisam ser desvendadas, o tempo é esquecido, pois é supostamente aquilo que se perde na fotografia [...]” (ENTLER, 2004, p. 3). Mas, sabendo que ele existe, não se pode simplesmente ignorá-lo, o que faz o autor, propondo uma noção de tempo: “Carregamos conosco o conhecimento sobre a natureza da fotografia e daquilo que é fotografado, e isso basta para permitir o resgate de uma noção do tempo” (ENTLER, 2004, p. 8). A foto de Michel torna-se complexa, pois precisa coincidir o tempo do referente (o fotografado) com o tempo da máquina. Esse é um dos motivos pelos quais os fotógrafos passaram a disparar várias vezes para captar um objeto em movimento, como se o próprio aparelho soubesse o tempo exato de “congelar” a imagem. Michel não tem essa saída, já que várias fotos denunciariam sua presença, embora ele tenha sido descoberto da mesma forma.

Por ter sido planejada (enquadrada) e seccionada de forma tão perfeita, ela está impregnada de tensão e intensidade, levando a Michel a olhá-la tantas vezes, interrompendo seu trabalho. Até que ela explode, e em outro plano temporal, que não o mesmo do fotógrafo, lhe impõe o que não havia visto.

Porém, o aspecto mais relevante é que o conto circunda e envolve a fotografia (não como aparelho) e essa, como criadora de imagens, cresce cada vez mais se alimentando do próprio conto, oprimindo Michel, e levando-o aos limites da razão.

No ensaio “Alguns aspectos do conto” discutimos *significado, intensidade e tensão*, que se aplicam tanto ao conto como à fotografia, ou seja, os dois elementos foram vistos em separado, mas unidos por uma analogia. Nem o conto nasce da fotografia, nem a fotografia nasce do conto, mas essa possibilidade, unilateral ou recíproca, não é negada, bem como o significado em ambos, que não precisa ser o mesmo.

6.4 A aventura de um fotógrafo

A escolha desse conto de Calvino (1992) deveu-se à riqueza de questões colocadas por esse autor em relação à fotografia, que foram e continuam sendo objeto de pesquisas e discussões entre muitos filósofos e especialistas do assunto.

Antonino Paraggi trabalhava com serviços administrativos, e passou a se sentir isolado de seus amigos, cujos diálogos recorrentes, eram sobre fotografia. Ele gostava de conversas mais filosóficas, e tinha prazer em explicar até os fatos mais distantes de sua experiência. A cada dia aumentava o número de adeptos das objetivas, e Antonino cada vez mais isolado. Mas havia um segundo motivo para esse distanciamento: muitos amigos seus estavam se casando, constituindo família, e ele permanecia solteiro.

Quase sempre a diversão do grupo de amigos era passar o fim de semana nas montanhas ou no mar. Com o tempo os amigos foram levando esposas, filhos, parentes, babás e naquele monte de famílias e pessoas, Antonino era o único solteiro. Como parecia estar sempre disponível, desacompanhado, cada vez mais era solicitado a fazer fotos para outras pessoas, em sua maioria famílias, em que todos desejavam aparecer. Não poderia recusar a fazer tais gentilezas. No início, meio desajeitado, com os braços tensos e impondo muita força no disparador, saía cortando cabeças, ou capturando mastros de veleiros ao invés das pessoas.

Com o tempo, encontramos Antonino Paraggi já familiarizado com a técnica e a “arte” da fotografia e, tecendo teorias para os amigos:

— ...Porque, uma vez que você começou — perorava —, não há nenhuma razão para parar. O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo. (CALVINO, 1992, p. 54).

Nesse ponto, Paraggi ainda se apoia na teoria do “espelho”, da objetividade, caracterizando a fotografia como um reflexo do real, como um critério de verdade. Para ele,

não há distinção entre a imagem e a realidade, e o tempo que separa as duas é curtíssimo, como mesmo afirma.

[...] “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo, à loucura. (*Ibidem*, p.54)

Parece que o personagem começa a preparar uma armadilha existencial para si próprio, uma vez que a escolha é entre ficar louco ou estúpido. Antes disso, fotografar já se tornou inexorável. “Fotografar é preciso, viver não é preciso”, é essa a incongruência que passa a mover Paraggi. Ele afirma que se fosse fotografar, perderia até a razão, pois a coerência é tirar pelo menos uma foto por minuto quando se está acordado, objetivando constituir um diário fiel de nossas jornadas, sem que se exclua algo. É o constante recortar do tempo para que, ao fragmentar a realidade, isso permita sua apropriação.

Certo dia, na praia conheceu duas garotas, Bice e Lydia, que pediram para que ele tirasse fotos delas, enquanto brincavam no mar. Antonino fez várias fotos, conversou durante longo tempo com as garotas, e ficaram amigos.

Seus pensamentos o levaram a decidir que gostaria de fazer retratos de pose, como no século XIX. O fotógrafo do conto emite sua opinião, muito reveladora sobre, as fotos posadas:

No modo como nossos avós posavam, na convenção segundo a qual se dispunham os grupos, havia um significado social, um costume, um gosto, uma cultura. Uma fotografia oficial ou matrimonial ou familiar ou escolar dava o sentido do quanto cada papel ou instituição tinha em si de sério e importante, mas também de falso e forçado, de autoritário, hierárquico. Este é o ponto: tornar explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário... (CALVINO, 1992, p. 57)

Confessou para as amigas o desejo de ter uma daquelas velhas máquinas de sanfona, montada num tripé. Saíram procurando por antiquários e mercados, e Antonino acabou comprando não apenas a máquina, mas muitas chapas, refletores e outros acessórios, instalando-os em sua casa. Convidou as garotas para voltarem no dia seguinte, no intuito de posarem para ele. Depois de ver tudo montado, Lydia achou o clima meio estranho, sinistro.

O fato é que apenas Bice compareceu, com um vestido moderno. Antonino tentou de todas as formas, mas não conseguia obter nada que lembrasse o século XIX. Até que descobriu o motivo... era o vestido. Depois de várias tentativas conseguiu capturar a buscada essência do século XIX, mesmo que para isso tenha colocado Bice nua e com uma raquete na mão a fazer

poses, com a concordância dela. O resultado dessa sessão foi mais do que fotografias, acabaram se apaixonando e casando.

Munido de novos equipamentos, Paraggi iniciou uma caçada implacável de imagens de Bice tirando fotos seguidamente, inclusive à noite, com *flash*. Seu laboratório ficou repleto de películas e provas de contato, das quais uma única imagem surgia: Bice, em todas as posições, ângulos e trejeitos. Os amigos o questionam: “– Mas que obsessão é essa por Bice? Não pode fotografar outra coisa”?

– Não se trata simplesmente de Bice – respondia. É uma questão de método. Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. *A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis.*

Com o tempo Bice foi sentindo que isso era cada vez mais insuportável e o largou. Antonino entrou em depressão, passando a fotografar vazios, a ausência de Bice. Tirava fotos de fotos de jornais, filosofava sobre os repórteres fotográficos... até que um dia encontrou o que ele afirmou ser, talvez, a verdadeira fotografia total, aquela que o faria parar de fotografar.

Antonino teve a ideia de fotografar os objetos do extra-quadro, aquilo que nunca aparecia nas fotos, e passava horas disparando o obturador para cada um desses objetos, observando as mudanças de luz e sombras. Depois foram imagens de jornais espalhados, amontoadas e amarrotadas pelo chão, com inveja dos repórteres fotográficos... multidões, festas, lágrimas, sangue derramado, cerimônias, em confessado antagonismo com os fotógrafos dominicais.

Em sua última tentativa, se pôs a rasgar as fotos que tinha acumulado, não importando se com ou sem Bice, negativos, folhas de contato, tudo foi perfurado, retalhado e os pedaços – *o resto* – empilhados sobre jornais. E pensou: “Talvez a fotografia total seja um monte de fragmentos de imagens privadas sobre o fundo amarrotado dos massacres e das corações”. (CALVINO, 1992, p. 64).

A obsessão de Paraggi está inserida no conceito de que nada pode ser perdido porque “é como se não tivesse existido”. O problema é que o personagem inverte as coisas, pois a fotografia como passado é a imagem do que já está perdido e nunca mais retornará. E a necessidade de se “esgotar todas as imagens possíveis” surge da ilusão de se apropriar, seja da pessoa, seja de um objeto, impossível porque já se tornou invisível, desapareceu.

Até o seu próprio olhar poderia profanar a imagem absoluta que criou para Bice, como dentro de uma redoma de cristal sagrada que, mesmo transparente, a tornava invisível e

intocável, para que posteriormente, nas fotografias ela denunciasse o prazer de seu *voyeurismo* e de sua clandestinidade oculta dentro dos aparelhos, da câmera escura.

A respeito de fotos posadas, Machado (1984, p. 51) afirma que “Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá, sempre trai a ideia que nós fazemos de nós mesmos, e que queremos fazer passar adiante: por essa razão, diante de uma câmera, sempre posamos”. Isso é verdade, contudo, não pode ser generalizado: muitas pessoas gostam e se sujeitam a fotos instantâneas justamente porque elas transmitem mais “naturalidade” e, portanto, mais “realidade”. A origem da pose se deve à fraca sensibilidade das chapas fotográficas do século XIX, que exigiam que a indivíduo fotografado ficasse imóvel longos períodos de tempo, para não “borrar” a fotografia. Contudo, o autor enfatiza que a pose petrificada e ficcional permitiu aos observadores mais atentos a desconfiar e rejeitar aquelas imagens como documento absoluto da verdade.

Em uma entrevista para Sheila Leirner⁶⁶ em 1999, o filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007), também poeta e fotógrafo, falou sobre o conto:

Mas você sabia que existe um texto fundamental de Ítalo Calvino sobre a fotografia que ninguém conhece, que se chama "A aventura de um fotógrafo" e que está num livro que se chama "Aventuras"? Extraordinário! Nem é preciso mais escrever sobre a fotografia pois tudo está lá. São dez páginas onde ele conta a história de alguém em seu processo de se tornar um fotógrafo. Esse personagem fotografa obsessivamente a sua amante em todas as posições, ela se cansa, o abandona, e ele começa a fotografar todos os objetos que estão lá no mesmo espaço. Contenta-se em fotografar eternamente tudo, e a história termina num delírio...

Baudrillard, por força de expressão, afirma que no conto “está tudo lá” sobre fotografia. Obviamente que as discussões propostas por Calvino (1992) são pertinentes e interessantes, mas não contemplam tudo.

O conto tem início com o narrador comentando que na primavera os habitantes das cidades saem e se fotografam. Leitores atentos podem notar que o primeiro parágrafo já traz questões filosóficas e complexas, plenamente disfarçadas no estilo de uma escrita poética. “Em seguida, vem a ansiedade de esperar por alguns dias até que as fotos sejam reveladas. Apenas depois de verem as fotos, é que parecem tomar posse tangível do dia passado, o riacho, o menino com o baldinho, [...] aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se

⁶⁶ <http://sheila.leirner.pagesperso-orange.fr/Site%20Entrevistas/Jean%20Baudrillard%201999.htm> Acesso em: 14 ago. 2014. Sheila Leirner é uma jornalista, escritora e crítica de arte brasileira.

afogar na sombra incerta da lembrança” (CALVINO, 1992, p. 51). São indagações *existenciais* que a fotografia traz a quem se dispõe a pensar sobre ela.

Há muitas formas pelas quais o tempo pode ser pensado em uma fotografia. O curtíssimo tempo do disparo ou o tempo para se observar uma fotografia, por exemplo. No caso do conto só é possível se apropriar do passado por uma noção de tempo, e pela representação da imagem. O passado tem início no momento que as fotos passam a existir para as pessoas, portanto, toda fotografia tem um tempo passado que não pode ser medido, apenas estimado. Contudo, isso é suficiente, como citamos Entler (2004), no conto anterior. E, para a maioria das pessoas, o importante é a fotografia como prova do que fizeram, aquilo que permite recuperar o passado, mesmo que todas as outras coisas tenham se perdido ou se afogado.

Prosseguindo na análise do conto, Calvino (1992, p. 52-53) permanece na mesma linha que denominamos de *existencial*, construindo uma trama pertinente a um pensador da pós-modernidade, além de certa ironia nas palavras:

[...] a paixão pela objetiva nasce de modo natural e quase fisiológico como efeito secundário da paternidade. Um dos primeiros instintos dos pais, depois de por um filho no mundo, é o de fotografá-lo; e dada a rapidez do crescimento torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano; e toda a perfeição que aos olhos do pai um filho de três anos pode ter atingido não é suficiente para impedir que suceda a ela, destruindo-a, a nova perfeição dos quatro, só respeitando o álbum fotográfico como lugar onde todas essas perfeições fugazes se salvam e se justapõem, cada uma aspirando a um absoluto próprio incomparável.

Esse processo descrito por Calvino (1992) está relacionado ao que Aumont (1993, p. 103) vai denominar de “ilusão na representação”, alertando que a “ilusão não é a finalidade da imagem, mas, esta a tem de certo modo, como horizonte virtual [...]”, e que se resume a uma pergunta: “em que medida a representação visa ser confundida com o que representa?”⁶⁷.

‘ O primeiro passo é conceituar representação: “[...] é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (*Ibidem*, p. 103). Dessa forma, os pais necessitam tirar fotos frequentes dos filhos, para manter a representação atualizada.

Alguns fatores que caracterizam a pós-modernidade estão ligados aos avanços tecnológicos e às mídias, à fragmentação de identidades, a perda de referência de objetos reais e simbólicos, e a manipulação do vazio, que provoca um fenômeno em que as pessoas começaram a preferir a cópia ao original, o simulacro ao real, a imagem da criança, à criança

⁶⁷ Pensadores pós-modernos também utilizam o termo “crise de representação”.

(LYOTARD, 1988; BAUDRILLARD, 1991). Isso não é raro de acontecer: os pais ficam admirando a foto, mostrando para parentes e amigos, enquanto a criança está ali, presente ao lado deles, um ser humano. É o que Aumont (1993, p. 113) denomina ilusão.

A fotogracidade, conceito desenvolvido por François Soulages (2005), em artigo do mesmo nome, afirma, entre outras coisas, que a fotografia é uma articulação com a perda e o resto. Perda do objeto nas circunstâncias únicas no ato fotográfico e como resto, as imagens ainda potenciais no negativo. Uma perda irrecuperável que a fotografia irá nos mostrar e nos fazer imaginar.

Tais conceitos se aproximam muito do personagem de Calvino (1992).

[...] se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos [...] é porque eles estão perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. (SOULAGES, 2005, p. 17).

Paraggi ainda faz mais uma confissão, nas palavras do narrador:

Mas não dizia o que realmente importava para ele: colher Bice no caminho quando ela não sabia que estava sendo vista por ele, tê-la sob o disparo de objetivas escondidas, *fotografá-la não só sem ser visto, mas sem vê-la, surpreendê-la como era na ausência de seu olhar, de qualquer olhar. [...] Era uma Bice invisível que queria possuir, uma Bice absolutamente sozinha, uma Bice cuja presença pressupunha a ausência dele e de todos os outros.* (CALVINO, 1992, p. 62, grifos nossos).

Paraggi tenta a redenção do resto, mas tem que admitir a perda de tudo. Soulages (2005, p. 24) explica a forma que se dá esse processo:

O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que precisam acreditar em milagres; na verdade ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? Às vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos, aquilo graças ao qual o artista poderá trabalhar: a fotografia ou a arte de acomodar os restos. Perdas infinitas, restos infinitos...

A compulsão de fotografar, de transgredir os limites do possível conduziu Paraggi a uma ilusão que o levou a crer em um esgotamento das imagens, enquanto o que se esgota é o real, o fotografável que deixará de existir em um momento indeterminado. “Perdas infinitas, restos infinitos...”.

7. Biografema e fotografema

Biografema é um neologismo criado por Roland Barthes para expressar a forma que gostaria que sua biografia fosse escrita. Posteriormente o termo ampliou sua abrangência e sentido, aproximando-se de uma “metodologia” que poderia ser aplicada à biografia de qualquer pessoa, e ganhando espaço na área acadêmica.

É importante não confundir biografema com fotobiografia, sendo esta última redigida dentro de uma estrutura formal, normalmente caracterizada pela linearidade. Às vezes, ela tem início, ou retorna a um período bem anterior ao nascimento do biografado, de modo a capturar informações que podem ter sido decisivas em sua personalidade, condições econômicas, sociais, psicológicas, etc.

Podemos afirmar que a fotobiografia, junção dos termos [fotografia + biografia] se aproxima do conceito de uma biografia com fotos, diferenciando-se, principalmente, pelas fotos que, quase obrigatoriamente, acompanham o texto. Fotobiografia é um neologismo, não existindo, portanto, uma definição oficial ou legítima, podendo ser imputada a uma biografia com fotos, independentemente de sua disposição em relação ao texto. Finalmente, a fotobiografia se concentra nos fatos mais significativos da pessoa, em busca de uma totalidade, enquanto que uma das essências do biografema, é a fragmentação de fatos cotidianos, embora não exclusivamente.

O biografema é definido por Barthes (1984, p. 51) em contiguidade a um comentário sobre fotografia:

Isso a fotografia pode me dizer muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber, fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

Essencialmente, Barthes (*Ibidem*, p.51) faz uma comparação direta com a fotografia que oferece um infra-saber, parcialidades e gosto pelo saber de certos traços de outros. A seguir, outra citação que estreita um pouco mais o conceito de biografema:

[...] se eu fosse um escritor, e morto, como eu adoraria que minha vida se reduzisse a poucos detalhes, pelos cuidados de algum biógrafo amigável e individual, a algumas preferências, algumas inflexões, digamos: biografemas cuja distinção e mobilidade pode ir além de qualquer destino e vir tocar, como átomos epicuristas, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão; [...]. (BARTHES, 1989, p. 9, tradução nossa).

Sendo uma noção ou ideia, comporta praticamente, total liberdade de realização e interpretação. O autor pode intervir com seus próprios textos e imagens, inclusive as realizadas por ele mesmo, para compor o biografema de quem ele desejar. O que parece ainda “amarrado”, é a necessidade prévia da morte colocada por Barthes, muito provavelmente uma analogia proposital, ou não, com a biografia. Como esta última despreendeu-se há alguns anos da morte do biografado, é possível que aconteça o mesmo com o biografema. A fotografia, dentro do conceito de biografema, não seria mais que fragmento, um signo da biografia como os demais, porém, um componente importante a que Barthes se refere.

Lira (2006, p. 567), também discorre sobre a questão biografemática:

A análise biografemática, tal como a vejo, é uma práxis receptiva, que não privilegia nenhum método de abordagem textual. Não é um retorno ao método biográfico: vê o autor de dentro para fora e não de fora para dentro de sua obra. Se bem que o biografema, afinal, não é um método, é uma intenção, não se baseia em fatos, mas em versões, não se compõe de dados, mas de dúvidas.

O problema, ou talvez a solução, é que Barthes fez uma descrição muito resumida de biografema, que pode ser um conceito, uma ideia ou uma noção, assim defendida por Lira (2006, p.558 e 567):

Essa noção de biografema, que Barthes, muito a seu jeito, idealizou mas não desenvolveu, é apenas isto: uma vaga noção, uma ideia fugaz, um tímido conceito, não uma firme certeza ou uma definição acabada: um *modus operandi* para o crítico “amigável e desvolto” que se propõe a resgatar a possibilidade de tratar o texto em suas dimensões interna e externa.

O conceito ou ideia fica mais claro com as definições de Kossovitch (1987, p. 58, grifo nosso):

Diferentemente da delimitação biográfica representativa, o biografema acena de modo aleatório elementos quaisquer de *um sistema de escritura (grafema)*, deslocando, assim, o verossímil, a que o próprio pitoresco pertence, com a flutuação produtiva da significância. [...]. O grafema produz significância na disseminação, posto que não encena origem, de que seria o sinal. O biografema não deriva de significado (como a biografia), mas, significância, *faz com que os sentidos flutuem na escritura ou nas imagens* (fotografia, pintura, fita, etc.); quando recupera algum significado, este é pulsional, pois as intensidades vêm com o arbítrio do factício, em que inclui o gosto [...].

Posto pela autora, os elementos do biografema enquanto componentes de um sistema de escritura (grafema), fazem com que os sentidos flutuem de forma totalmente livre na produção de significância, e eventualmente, mas não necessariamente, de significado. Nesse conceito de fragmento, a fotografia emerge com a denominação de fotografema – de pouco uso

– mas sua participação se distingue por não ser um elemento discursivo, embora tão importante quanto esse.

O biografema seria então fragmentos de uma vida reunidos, mas sem o intuito de compor algo completo; “coisas” que estariam a dispersar pelo espaço, tocando, estabelecendo relações. Costa (2010, s.p., resumo) pensa a noção de biografema como uma estratégia para se escrever a vida menos sufocante que a biografia, abrindo novas possibilidades de comunicação e de se viver a vida, selecionando e valorizando seus signos. Propõe, então, um método de pesquisa biografemática, alertando que esse método “não pode ser determinado *a priori* embora aponte para algumas direções” (COSTA, 2010, p. 119-126). E complementa:

A noção de fotografema foi composta a partir da conjunção das ideias de Roland Barthes acerca de biografema e de punctum⁶⁸. O fotografema (da forma como utilizo nesse texto) é um registro fotográfico acompanhado de um breve anúncio que não busca a explicação ou fechamento do sentido⁶⁹. O fotografema age na provocação entre dois corpos (escritura e imagem) colocados em dispersão, *na tentativa de trazer (ou inventar) o drama do ato icônico[...]*. (COSTA, 2010, p. 140, grifo nosso).

Citamos outro escrito de Costa (2010, p. 140), a respeito do fotografema, que para ele existiria “[...] na tentativa de trazer (ou inventar) o drama do ato icônico [...]” compreendido como a relação que a imagem vai ter com o texto na tensão de sua existência, em outras palavras, um drama que pode até ser inventado para justificar a fotografia (fotografema). Assim, se um determinado falecido é potencialmente candidato a um biografema, e, por acaso, era assíduo frequentador de um determinado restaurante em vida, entendemos que uma fotografia desse local seja um fotografema na composição do biografema do falecido, aceito se pertinente com os fragmentos de texto. A Fig. 14 mostra um fotografema de Henry Miller.

Figura 14: Fotografema de Henry Miller

⁶⁸ Resumidamente, o *punctum* seria algo que punge, mortifica, fere presente em muitas fotografias como uma pequena mancha, um pequeno corte (não literais), mas que chamam a atenção de uma maneira muito forte (pungente) do observador. (BARTHES, 1984).

⁶⁹ O autor incluiu no trabalho, dez fotografemas realizados por ele mesmo. Consultar as páginas de 170 a 180 em COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica**: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/27673>>. Acesso em: 20 mai. 2014.



Fonte: Costa (2010, p. 171)

E o aceite mencionado não tem por destino dar sentido ao biografema, mas significância, cujo valor só será acessível para quem conheceu essa predileção do falecido. E essa predileção, embora um fato banal a princípio, deve ser tão forte para o autor de modo a incluí-lo. Fatos banais podem ser dispensados, conquanto a sua importância, à custa de diluição do biografema (Lira, 2006).

8. Fotopoema

Embora já tenhamos discutido sobre fotografia e literatura, acreditamos nas inúmeras possibilidades de encontros e reencontros, como abordaremos aqui, com fotopoema, conceito relativamente recente (e também um neologismo), que anima propostas novas e criativas de construção de representações e textos dialógicos.

A fotografia é um meio de representação e difusão de expressões artísticas, postula Coello (2014), e dessa forma, servindo de suporte, testemunha e divulgação de objetos artísticos, tem possibilitado e ampliado o conhecimento destas. Ela permite que sejam feitas diferentes leituras transmitindo às pessoas o que as interessa, focando nos detalhes que desejam atribuir valor.

De outro ponto de vista, a fotografia deixa de ser uma representação, e passa a ser uma visão da realidade semelhante à contemplação de um quadro, através do qual o pintor compartilha sua obra e emoções. Nessa acepção, pode-se dizer atualmente, que na fotografia, se valoriza mais o conceito que a própria obra, fato que amplia a liberdade para experimentar novas propostas, “novas técnicas de expressão, que a inudem de literatura, de diálogo com o observador e, de distintas interpretações do que está sendo representado”. (COELLO, 2014, p. 136, tradução nossa).

Logo depois do surgimento do daguerreótipo, autores de livros de viagem, de relatos sobre guerras e textos literários passaram a utilizar a fotografia para ilustrar e completar as obras. Autores apreciaram essa forma, que nasceu da narrativa e prosseguiu na inclusão imagem para criar uma história, bem como escritores do Realismo e do Naturalismo, para os quais, as fotografias ofereciam um maior grau de verossimilhança. (COELLO, 2014).

As intervenções sobre a fotografia retomam aos anos 60, alcançando grande expressão com um grupo criado por Arnulf Rainer⁷⁰, que acompanhou as tendências do surrealismo na pintura. Isso deu origem às experiências de Rainer com fotos em cabines, intervindo nos autorretratos com rabiscos e outras formas de expressão que rompiam com a ortodoxia estabelecida e, portanto, com as mensagens tradicionais. (*Ibidem*, 2014).

Coello (2014, p. 139, tradução nossa) afirma haver “uma grande similaridade entre escrever uma poesia e captar uma imagem uma vez que, inevitavelmente sempre carregam juntas um significado”. A poesia e a fotografia se unem durante o momento de decodificação

⁷⁰ Pintor, gravurista e fotógrafo austríaco. Para mais informações consultar <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4792>. Acesso em: 12 dez. 2014.

da mensagem, do ponto de vista do leitor ou do espectador, já que ambas só serão descobertas a partir das vivências e experiências desses receptores.

Autores, como Baudelaire e Paul Valéry, aceitaram a fotografia como arte e a interiorizaram em parte de sua obra poética. Na atualidade, essa associação tem oferecido como resultado, um novo produto artístico: o fotopoema. Coello (2014, p. 139) afirma que:

[...] são expressões artísticas que consistem em mostrar o momento em que se convida um receptor a construir uma história através de um impacto sensorial e sentimental. São fotos pensadas para oferecer essa mensagem, são imagens sintéticas e muito trabalhadas que conseguem criar um ritmo interior que comove o espectador.

São muitos os fotógrafos e poetas que produzem fotopoemas (também denominados grafopoemas), entre os quais o fotógrafo Chema Madoz, a fotógrafa e escritora Ouka Leele que entende a fotografia como uma “poesia visual, uma forma de falar sem usar palavras”, Javier Gutiérrez Palacio, que combina imagem e texto, entre outros. (*Ibidem*, p.139).

“O que veio primeiro, a fotografia ou o poema? A autora afirma que só existe uma resposta: a imagem que se constrói com ambos, sem possibilidade de ruptura, sem significado na arte, se são tomados de forma independente”. (*Ibidem*, p.139).

O artigo de Coello (2014) é relativamente curto (p. 135-140) de modo que ela fez uma abordagem mais superficial e estética do fotopoema. Para evitar polêmicas, ela parte do pressuposto de que fotografia é uma arte, que mantém uma relação íntima com outra arte, a poesia, de modo que juntas, compõem um novo objeto, um novo significado artístico.

Consideramos que, tanto a origem como a definição que a autora faz de fotopoema, é muito subjetiva, não trazendo para o leitor elementos tangíveis que permitam a ele a identificação desse objeto artístico. Este fica, então, reduzido à sua sensibilidade e outras fontes de informação. cremos, evidentemente, que Coello (2014) está se referindo a movimentos recentes que criaram essa geração de artistas a que ela se refere, uma vez que a intervenção em fotos é quase tão antiga quanto o nascimento da própria.

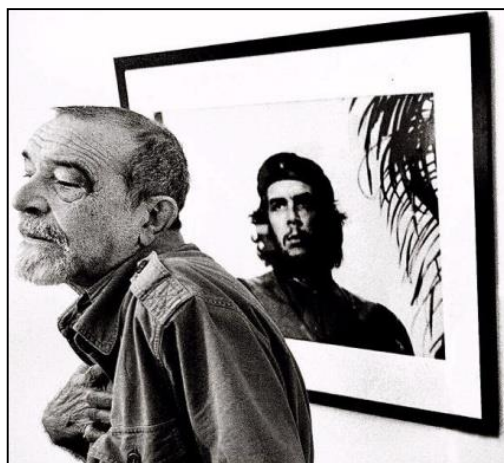
Não conseguimos encontrar as origens do termo fotopoema, e acreditamos que seja um neologismo, inclusive pela fácil construção “foto+poema”. Contudo, é certo que o objeto artístico, como Coello (2014) o denomina, surgiu há muitos anos.

Por que fotopoema e não fotopoesia? Porque o poema permite mais liberdade, não exige rimas, é escrito em versos ou mesmo em prosa. Porém, pesquisando e analisando os exemplos dados pela autora, disponíveis na Internet, acreditamos que ela desejou abarcar os três gêneros: poesia, poema e prosa. Deste modo ela pode fazer a comparação com a fotografia que, em sua liberdade recíproca, acolhe interferências como colagens, riscos e outras.

Fôssemos generalizar, um dos “fotopoemas” mais famosos do mundo seria a imagem de Che Guevara estampadas em camisetas, cartazes, livros, roupas de cama, muros, no corpo, (*tatoo poema?*) e outros suportes, com os dizeres: “*Hay que endurecer- se, pero sin perder la ternura jamás*”.

A foto que se transformou em um ícone mundial (Fig. 15), é de autoria do cubano Alfredo Korda (1928 – 2001), que foi praticamente o fotógrafo oficial de Fidel Castro por dez anos.

Figura 15: Korda, com foto de Che Guevara



Fonte: LEIGH (2007)

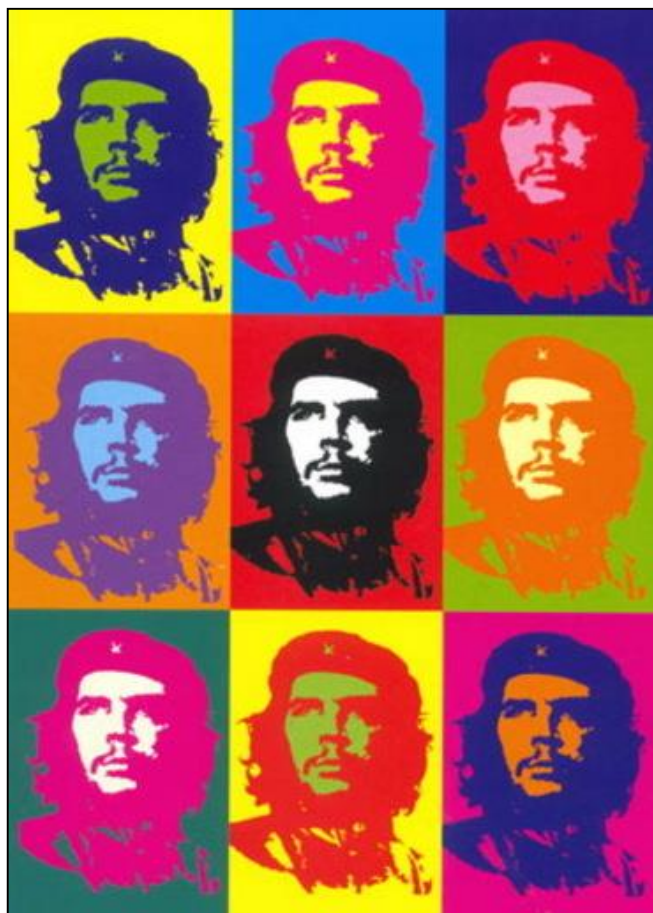
Foi tirada depois que um transportador belga explodiu no porto de Havana, matando 136 pessoas. Após o serviço memorial, Fidel Castro fez um discurso. Che Guevara apareceu no momento que Fidel estava falando, e Korda - surpreso com o olhar de Che - rapidamente capturou duas fotos, antes que ele desaparecesse do palco. Korda enviou as fotos de Fidel, Che e outras do evento, para o jornal que trabalhava. Algumas foram selecionados para serem publicadas, mas não a foto de Che, que passou a fazer parte da coleção pessoal de Korda. LEIGH (2007).

No início de 1967, de acordo com Leigh (2007), o editor italiano Gianfranco Feltrinelli estava procurando um retrato de Che, e Korda deu-lhe duas cópias de presente. Em outubro do mesmo ano, Che foi executado pelo exército boliviano. Feltrinelli imprimiu mil cartazes de Che e começou a vendê-los, ficando muito rico, porém Korda nunca recebeu qualquer recompensa

financeira de Feltrinelli, por uma foto que é considerada uma das mais reproduzidas e publicadas no mundo.

A imagem foi modificada e divulgada em diferentes mídias, sem que Korda tenha pedido valores monetários pelo direito autoral, como no caso de Andy Warhol (Fig. 16).

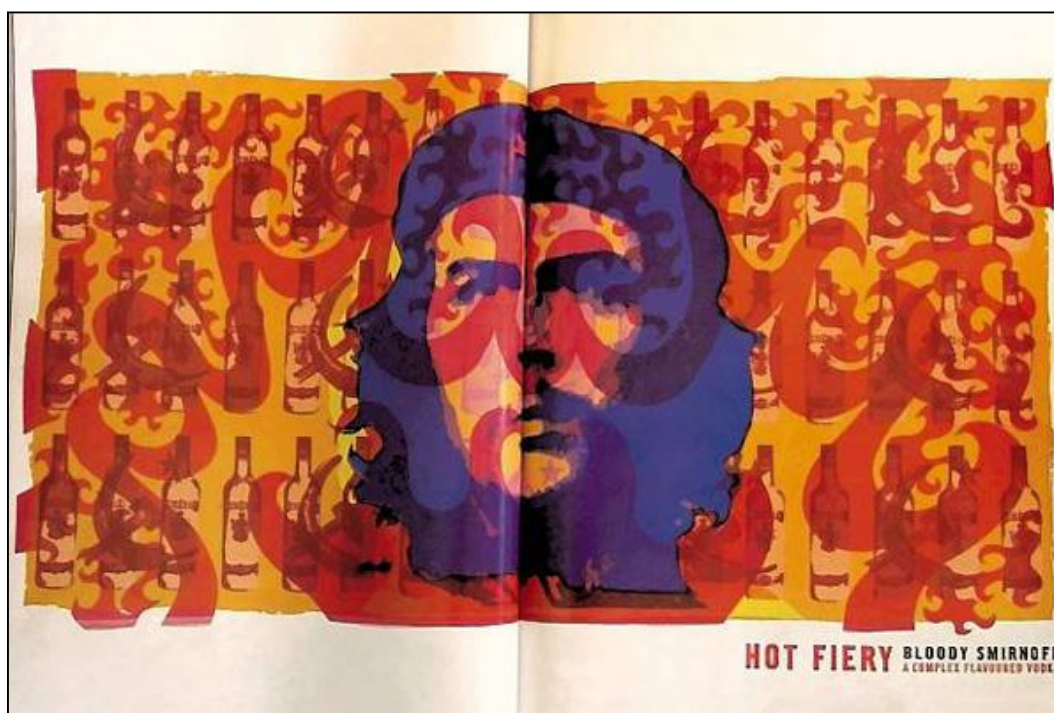
Figura 16: Che



Fonte: (MOFFAT, 2007, s.p.). A autoria da imagem: Andy Warhol (1962)

Seu argumento era de que, a imagem de Che representava seus ideais revolucionários, e quanto mais se espalhasse pelo mundo, maior a chance dos ideais de Che se tornarem conhecidos. No ano 2000, Korda tomou pela primeira vez, medidas legais. Uma empresa utilizou a foto de Che para vender vodka (Fig. 17), e Korda processou a agência de publicidade Lowe Lintas e Rex Features, por terem fornecido a fotografia. Ele comprovou os direitos autorais e ganhou, em um acordo fora dos tribunais, 50 mil dólares americanos (MOFFAT, 2007, s.p.).

Figura 17: Campanha da Smirnoff



Fonte: Pinto (2012, s.p.)

Korda era um comunista e não queria a comercialização da imagem, tendo dito aos repórteres:

“Usar a imagem de Che Guevara para vender vodca é um insulto ao seu nome e memória. Ele nunca bebeu, ele não era um bêbado, e a bebida não deve ser associada com sua memória imortal ... Como defensor dos ideais para os quais Che Guevara morreu, eu não sou avesso à reprodução por aqueles que desejam propagar sua memória e a causa da justiça social em todo o mundo”. (MOFFAT, 2007, s.p.)

As pessoas muitas vezes perguntam como ele foi capaz de tirar a fotografia, e ele admite “Esta fotografia não é o produto de conhecimento ou técnica. Foi realmente uma coincidência, pura sorte”. (*Ibidem*, 2007, s.p.).

No Brasil, temos exemplos de obras pioneiras que utilizaram a composição fotografia e poemas, discutidas nos três próximos tópicos. As duas primeiras são obras raras (“Quarenta clics em Curitiba” e “Paranoia”), difíceis de serem encontradas e, claro que na época não utilizaram o termo fotopoema, mas poderiam tê-lo feito se existisse e fosse de interesse dos artistas e produtores.

8.1 Quarenta clics em Curitiba

A primeira edição de “Quarenta clics em Curitiba⁷¹”, do poeta Paulo Leminski com fotos de Jack Pires, foi lançada em 1976, e a segunda edição, em 1990. O livro não é encadernado e as páginas não foram numeradas, “[...] o que criou a ideia de que esse mapa urbano não teria centro, periferia, começo e fim”. (MOREIRA, 2007, s.p.).

Jack Pires era paulista, especialista em fotos do cotidiano, e vinha fotografando Curitiba há algum tempo. A ideia partiu de um editor que colocou Pires em contato com Leminski, com a ideia de juntarem as fotos aos poemas. O que poderia parecer pouco artístico, uma vez que o senso comum esperaria que as fotos fossem realizadas para os poemas, ou o inverso, acabou se transformando o trabalho em uma espécie de “pesquisa”, com Leminski escolhendo junto com a esposa, Alice, os poemas que seriam pertinentes a cada foto, sem a intervenção de Pires. Nas palavras de Moreira (2007, s.p., grifo nosso):

Nesse caso, as fotografias exerciam outra função, não funcionando apenas como elementos meramente ilustrativos, mas como um fator constitutivo de seu conjunto. Logo, não são as fotos que ilustram os poemas. Ambos dialogam na construção de um terceiro texto, aquele que demonstra que a cidade é feita de imagens e palavras, e o livro é a própria cidade.

Grifamos o trecho da citação de Moreira porque é muito expressiva a singularidade e similaridade com que Coello (2014, p. 139) também o fez, quando questiona: “O que veio primeiro, a fotografia ou o poema?”. A autora afirma que só existe uma resposta: “a imagem que se constrói com ambos, sem possibilidade de ruptura [...]”.

⁷¹ LEMINSKI, Paulo. Quarenta clics em Curitiba (com fotos de Jack Pires) 2 ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1990.

A Fig. 18 mostra um dos “fotopoemas” de Paulo Leminski.

Figura 18: Fotopoema de Paulo Leminsky e Jack Pires



Fonte: Moreira (2007)

8.2 A Paranoia de Piva e Lee

A segunda obra é o livro *Paranoia*⁷², lançado em 1963, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee⁷³, que reúne respectivamente os termos citados, poesia e fotografia, ou nas palavras de Dobal (2011, p. 70) “poesia delirante e fotografia urbana ou, ainda, poesia e fotografia por um olhar de edição cinematográfica”. A autora do artigo, “Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema”, voltará a insistir outras vezes nessa característica da obra como filme, além de tecer críticas relevantes. Logo na primeira página, ela confirma essa concepção afirmando que:

Paranoia era o primeiro livro individual do poeta Roberto Piva, cuja obra seria marcada pelo espaço urbano paulista, as experiências com drogas, a presença do sagrado, o homoerotismo. Desse encontro entre o artista plástico, entre a poesia e a fotografia faz-se uma linguagem delirante, que alia imagens e palavras de tal forma a burlar os limites do que seja um e outro e *aproximar a experiência de ler um livro de algo como ver um filme menos convencional.* (*Ibidem*, p.70, grifo nosso).

A Fig. 19 mostra parte do livro.

Figura 19: Paranoia



Fonte: Instituto Moreira Salles (2000)

⁷² PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

⁷³ Cf. Dobal (2011, p. 70) Roberto Piva e Wesley Duke Lee morreram em 2010, os dois na faixa dos setenta anos de idade. O livro foi relançado em 2000 (São Paulo, Instituto Moreira Salles).

Dobal (2011) buscou referência em Eisenstein, que estudou a montagem fotográfica, tendo por base, vários recursos de diversos poemas citados por ele no texto “Palavra e Imagem”, cujo objetivo era que eles trabalhassem em dois sentidos: 1) apresentar planos [cinematográficos] e 2) combiná-los, trazendo um novo sentido. Esse novo sentido não seria apenas resultado de uma junção, mas de várias situações que indicariam, aos poucos, o princípio que permeia a obra como um todo, associações mais ricas que uma mera oferta de informações, propiciando uma excitação interior e criativa.

Essa é uma questão muito importante, levantada por Dobal (2011, p. 75), que em função da referência que tomou de Eisenstein, aproveita para fazer uma crítica generalizada das fotos:

A fotografia parece cumprir papel menos nobre no livro de Piva e Lee, pois aparentemente serve para atribuir certo realismo à linguagem delirante dos poemas de Paranoia na medida em que concretiza a existência de diversos elementos citados nos poemas.

A autora retoma a crítica mais à frente, afirmando que algumas associações em Paranoia são “[...] a tradução literal de certos termos do poema em imagens” (2011, p. 82), argumentando que por não se tratar de uma simples junção, mas de uma variedade de situações, as relações poderiam ser mais metafóricas, como ocorre em outros poemas e imagens. Eis um exemplo:

“[...] assim, quando se fala de anjos surdos tingindo seus olhos com suas lágrimas (PIVA, p. 55), vemos duas mulheres conversando e uma que enxuga os olhos; ou quando se fala de algo de novo na janela (PIVA, p. 168), vemos um close de uma mulher meio de costas que parece espiar algo distante”. (DOBAL, 2011, p.82).

Como contraexemplo, ou seja, uma metáfora bem-feita, cita o verso em que Piva “[...] se refere a Mário de Andrade e diz: ‘Não pares nunca meu querido capitão loucura/ Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores / suspensa em seu ritmo’” (PIVA, p.162). “Na foto que acompanha esse verso, vemos uma imagem confusa de mãos de homem que seguram uma mulher acrobata no ar”. (DOBAL, 2011, p.82).

A maneira mais simples de se construir a associação entre uma poesia e uma fotografia, é exatamente a narração literal ou uma indução óbvia entre os dois elementos. Dobal (2011). Quando a literalidade esmaece a cena, com a franqueza de algo que não deveria ter sido dito, uma poesia orvalhada desfila metáforas, uma fotografia desgarrada flana imagens, de modo que

duas representações, ou mais, flertam e se encaixam perfeitamente, discretas e veladas, às margens do que o fotógrafo e o poeta não souberam pensar e fazer.

Em *Paranoia*, o objetivo de Wesley Duke Lee, diferente da justaposição, que é um recurso comum para formar uma sequência de imagens, uma noção sobre o olhar de quem fotografou, seria de “quebrar a integridade do espaço, fazendo com que ele surja estilhaçado em mil pedaços que um discurso delirante tenta desesperadamente juntar”. Assim, “as fotografias de fragmentos urbanos sucedem-se costuradas num esforço de coerência a ser conquistada no folhear do livro”. (*Ibidem*, p. 81).

Dobal (2011) afirma que em *Paranoia*, o leitor tem que se lidar com o excesso de realidade, com “traduções” literais, com uma poesia denominada de “discurso delirante”, sendo, ainda, necessário realizar um esforço em busca da coerência do livro.

Ocupando ruas, becos, bares, passeios públicos e praças, mostrando situações das mais cotidianas e triviais possíveis, vividas pelo povo nas ruas, é realizado um exercício intenso de subjetividades, que revela o que o anonimato pode contar. Esse é o início de uma descrição crítica que Silva (2013) faz das fotos e dos poemas de *Paranoia*. Em sua interpretação, o trabalho fotográfico pode ser dividido em quatro grupos: crianças, casais de namorados, adultos e idosos, que compõem a paisagem curitibana, em diversas cenas. Assim, há fotos de crianças sentadas na calçada; nas ruas, no passeio público; crianças fazendo atividade de pintura; idosos sentados em bancos de praça, vendedores ambulantes, pessoas lendo os anúncios de uma banca de jornal, e trabalhadores consertando uma calçada.

Silva (2013, p. 2) destaca o trabalho do poeta a partir da origem, uma vez que já encontrando as fotos prontas,

Leminski procura dar um sentido existencial aos passantes, para isso, pequenos contextos de vida são esboçados. Nesse exercício de subjetividade o que fica em evidência é o anonimato através das reflexões filosóficas sobre tempo, morte, vida, amor, entre outras temáticas, que são delineadas num discurso meditativo, cujo procedimento formal se mantém em versos mais curtos. Por vezes, um flash de pensamento que dá num haicai. Neste discurso, há também desejos e frustrações, pequenos relatos das trivialidades da vida comum tentam responder à representação suscitada pela imagem fotográfica.

Na continuação do artigo, Silva (2013), passa a analisar os poemas e fotos individualmente, com base em alguns teóricos que refletem sobre o espaço urbano, se referindo e explorando também, outros poemas de Leminski. Concluindo, a autora entende que as propostas poéticas de Leminski transformam os lugares de trânsito em uma espécie de “laboratório móvel”, e que o diálogo estabelecido entre a fotografia e o poema, contabiliza no livro, as memórias e uma espécie de recolha da capacidade de conviver e reinventar o mundo.

O posicionamento mais crítico e severo de Dobal (2011) do que de Silva (2013), em relação à obra *Paranoia*, é possível que se fundamente na formação das duas pesquisadoras: enquanto Susana Dobal tem um forte currículo voltado para fotografias e suas teorias, além de uma vivência e experiência em texto e imagens. Rosimar Silva se concentra mais no texto, com sua formação em letras e literatura. Essa menor experiência visual impede que ela faça uma incursão mais profunda na fusão texto e fotografia, não deixando, porém, de apresentar análises elucidativas.

Na interseção dos conjuntos que estabelecem a área de intertextualidade entre fotografia e texto, os autores das publicações referenciadas e consultadas mostram uma predominância de profissionais e pesquisadores advindos das áreas de comunicação (artes visuais, belas-artes, fotografia, etc.) e letras (literatura, linguística, etc).

8.3 Susana Dobal: de crítica a artista

Susana Dobal⁷⁴ tem trabalhos apresentados em revistas e periódicos, além de várias exposições no Brasil e exterior. As fotografias aqui apresentadas, fazem parte de uma série maior, intitulada «Love Stories». Logo de início Dobal (2002, s.p.) parece afugentar qualquer possibilidade de literalidades, afirmando que “A série evita uma documentação direta da realidade e procura trabalhar a partir de imagens encontradas prontas, cujo sentido é renovado na combinação com o texto”. Pelo exposto, um dos elementos a diferir da estratégia de construção de *Paranoia*, é o número limitado de fotos que Leminski tinha à disposição.

A série de Dobal (2002) compõe um pequeno catálogo de situações amorosas, representado por cartões postais e trechos escritos, cuidadosamente colecionados, combinados e editados. A autora adverte sobre a possibilidade de as imagens passarem soltas por mãos anônimas, afirmando que, as próprias fotos sugerem que elas fazem parte de um mesmo tecido imagético, o de uma cultura compartilhada. E complementa:

Da mesma forma, as situações amorosas remetem a um confronto anônimo ou, pelo menos, disperso em fragmentos sem continuidade: não há mais um sentido único na experiência amorosa, só o que há é um catálogo de cenas em que os personagens podem oscilar entre a fusão e a angústia amorosa. Que personagens seriam esses? Provavelmente os que vagueiam em silêncio pela Internet.

⁷⁴ Professora da Universidade de Brasília, pós-doutorado em fotografia (Université Paris 8, 2009), PhD em História da Arte (City University of New York/Graduate Center, 2002), mestrado em fotografia (New York University/International Center of Photography, 1994), graduação em Jornalismo (Universidade de Brasília, 1988) e em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela (Universidade de Brasília, 1989). Participou de mais de trinta exposições. Publicou sobre cinema, fotografia e arte. Fonte: Faculdade de Comunicação (FAC), UNB.

A série «Love Stories» fez parte de uma instalação apresentada na Galeria da Casa da América Latina (CAL), em Brasília, em outubro de 2001, que consistia de fotografia e bordado, combinando texto e imagem (FIG. 20).

Figura 20: Cadeiras conversando entre si



Fonte: Dobal (2002)

A idealização de Dobal (2002) é das cadeiras conversando entre si, estabelecendo um diálogo com base em um longo pergaminho – representado pelo tecido bordado de textos relacionados a cenas amorosas – contudo, não necessariamente românticas. As paredes receberam uma série de quarenta fotografias, das quais, vinte estão disponíveis na revista *Studium*⁷⁵.

A exposição «Love Stories» foi primeiramente realizada na boate Millenium, no CONIC⁷⁶, em Brasília, em dezembro de 1999. No projeto da CAL, Dobal (2002, s.p.) acha que, um pouco da ironia dos textos bordados sobre a mesa, em meio ao *show* de *strip-tease* da programação da boate, foi perdida. Por outro lado, houve um ganho devido à solenidade da galeria, o silêncio das cadeiras vazias, e as fotos, antes ausentes. Algumas imagens da exposição podem ser vistas nas Fig. 21-24.

⁷⁵ Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/8.html>> Acesso em: 14 set. 2014.

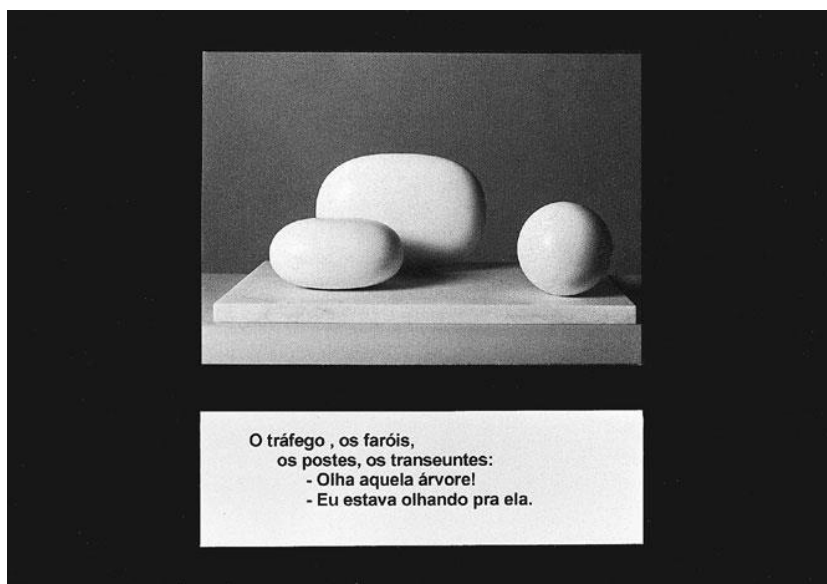
⁷⁶ CONIC é o nome da construtora que ergueu o Setor de Diversões Sul, que abriga mais de 2.000 lojas, livrarias, sebos, teatro, bares, sex-shop, boates, etc. frequentado por drogados, bêbados, escritores, poetas, intelectuais, políticos, prostitutas e outros personagens que acabaram lhe dando a fama de “cult”. Fonte: (MENEZES, 2013).

Figura 21: Love Stories



Fonte: Dobal (2002)

Figura 22: Love Stories



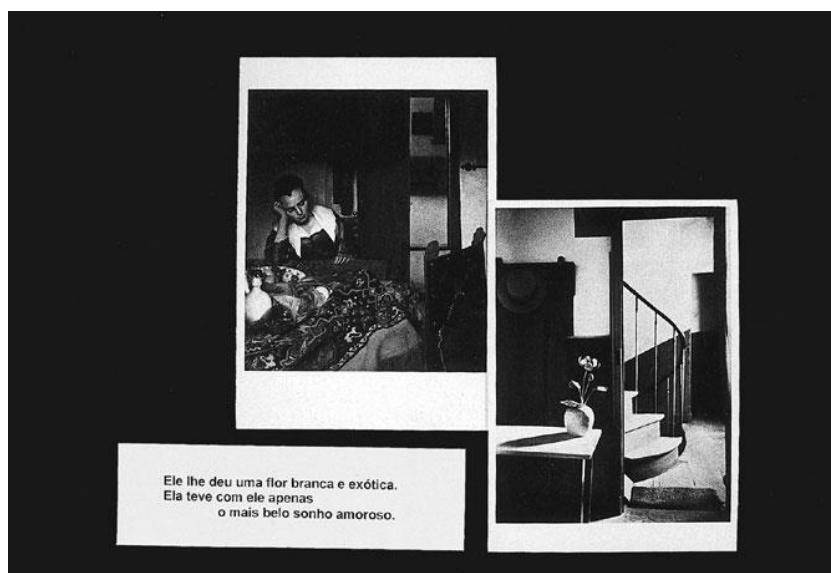
Fonte: Dobal (2002).

Figura 23: Love Stories



Fonte: Dobal (2002)

Figura 24: Love Stories



Fonte: Dobal (2002)

Examinando essas quatro obras de Dobal (2002), indiferente à sequência da série dada pela autora, pois as escolhemos aleatoriamente, também encontramos algumas literalidades, como no livro de Piva e Lee, com a diferença que são mais sutis, mais metafóricas, como a autora veio sugerir em 2011, para a obra dos artistas citados. Porém, a profundidade ou dificuldade das metáforas devem ser adequadas, na medida do possível, ao público leitor. Se uma metáfora, por demais óbvia, provoca sentimentos de apatia, desdém ou tédio, metáforas muito complexas podem conduzir ao desconfortável sentimento de ignorância, caso o leitor se responsabilize pela incapacidade de compreensão. Algumas vezes, a culpa recai sobre o artista, sendo chamado de difícil, eclético, louco, etc.

No capítulo 9, nos dedicamos a relatar a história de Formiga, de modo a estabelecer um contexto e, em seguida, no capítulo 10, apresentamos as construções realizadas, advindas do trabalho de pesquisa com a coleção de fotos.

9. História de Formiga

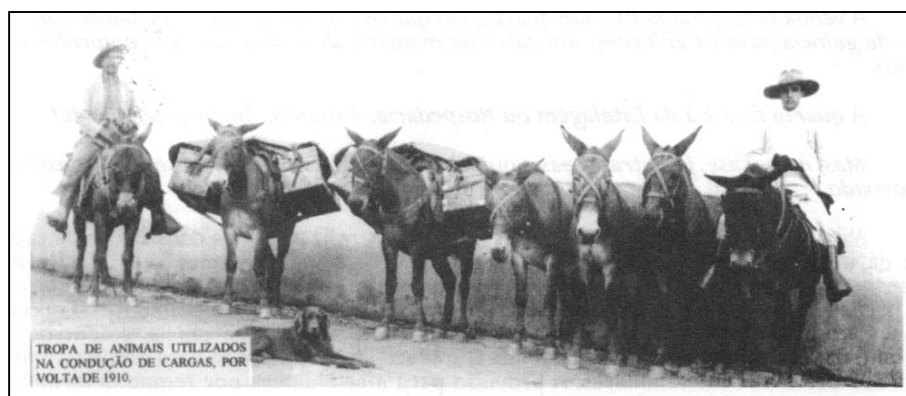
O arraial, que posteriormente daria lugar à Vila de Formiga, deve sua formação urbana originada por diferentes interesses: a exploração de ouro que se presumia existir, e o caminho para Goiás, associado aos interesses dos comerciantes, e os que detinham o controle administrativo. Estes últimos, representados por agentes da Coroa Portuguesa, impunham o direcionamento da ocupação urbana. Cuidavam da arrecadação de impostos, licenças para se exercer atividades, etc. (PAULA SOBRINHO, 2007, v.1).

O caminho de Goiás, ou Picada de Goiás, deve esse nome à descoberta de grandes mananciais de ouro no Rio Vermelho (1721-1725), nascente do Rio Araguaia, Goiás, por Bartolomeu Bueno da Silva, o conhecido Anhanguera. Tal fato chamou a atenção de aventureiros que, mesmo sob o risco de doenças e perseguição pelo fisco, se dirigiram a Goiás, especialmente mineiros e paulistas. Temendo a evasão do ouro sem pagamentos de impostos, o governo proibiu a abertura de novos caminhos de Minas para Goiás. O intento não apresentou resultados satisfatórios, uma vez que os custos da vigilância eram altos, e perturbavam a ação dos viajantes honestos. Assim, foi autorizada a abertura de uma estrada, em 1736, pela qual os viajantes honestos preferissem transitar, facilitando, também, a captura de contrabandistas que tentavam passar por outros caminhos (CORRÊA, 1955).

A picada de Goiás permitiu o êxodo da zona do centro mineiro em direção ao oeste mineiro, e a concessão de sesmarias (BORGES, J., 1992), permitiu o aparecimento de arraiais que, posteriormente, deram origem a municípios como Formiga e outras cidades da região.

Para Paula Sobrinho (2007, v.1), nos séculos XVII e XVIII, um povoado se formava em função de três fatores: o arraial aurífero (para o qual Formiga não apresentou potencial de exploração), o relacionado a um pouso e aquele nascido em torno de uma capela, concluindo “Formiga nasceu de um pouso e uma capela” (PAULA SOBRINHO, 2007, v.1, p.253). O pouso ficava ao lado do rio Formiga em um local conhecido como Largo do Ferro, que no início não passava de um lugar para acampar, dar água aos animais e descansar. A Fig. 25 mostra uma tropa de animais nesse local, embora e de certa forma, já intertextual, em função da legenda descritiva presente na imagem.

Figura 25: Tropa de animais. Formiga (MG)



Fonte: Paula Sobrinho (2007, v.1)

A capela foi uma demanda que surgiu e cresceu à medida que a população de um povoado ia aumentando, já com vários fazendeiros estabelecidos, para que um padre viesse celebrar missas e distribuir os sacramentos. Em 11 de março de 1765, foi feito o pedido de construção da Capela de São Vicente Férrer ao Bispado de Mariana (MG), cuja data marca o efetivo início da povoação do lugar. Contudo, a capela só iniciou seus trabalhos litúrgicos em 13 de abril de 1780, com a aprovação oficial do bispado. A capela deu origem à Igreja Matriz de São Vicente Férrer, santo padroeiro da cidade, construída em etapas, sendo a última em 1873, quando foram concluídas as obras. É a maior e mais antiga igreja da cidade, em estilo eclético e com vários altares trabalhados e pintados a ouro, encontrando-se no centro o altar maior com São Vicente Férrer. Havia também a Igreja do Rosário, do início do século XIX, em estilo barroco que foi demolida em 1967, sem justificativas para destruição de tal patrimônio (VIEIRA NETO, 1995, p.58).

Em seu livro, *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*, o botânico e naturalista francês, Auguste de Saint-Hilaire, em expedição pelo Brasil, relata sua passagem pelo então Arraial de Formiga, em 1819:

O arraial de Formiga está situado perto do rio que tem o seu nome, em um grande vale limitado por colinas cobertas de pastagens e bosques. As ruas dessa povoação são mal alinhadas, as casas afastadas das outras, e quase todas pequenas e mal conservadas. A Igreja está construída na extremidade de uma grande praça, sobre uma plataforma um pouco mais elevada que o resto da vila; não tem teto, é quase nua no interior, e corresponde perfeitamente ao estado miserável das casas. (SAINT-HILAIRE, 1975, p.91)

Vila Nova de Formiga foi elevada a cidade em 06 de junho de 1850, pela Lei Provincial nº. 880 (PAULA SOBRINHO, 2007, v.1, p.327). A origem do nome da cidade, que passou a se denominar apenas Formiga, é explicada pelo IBGE (2013a)

[...] Sr. Nélon C. de Sena, no Anuário 1969 (ou Anuário III), com base em tradição popular, segundo a qual alguns tropeiros que transportavam açúcar tiveram a carga atacada por formigas ao acamparam próximo a um ribeirão, logo batizado como “Ribeirão da Formiga”, nome que, se estendeu ao rancho que ali se formou. Leopoldo Correia, entretanto, em seu livro "Acheias à História do Oeste de Minas", enumerou uma série de argumentos que o levaram a concluir pela origem indígena do nome. Segundo aquele autor, em certa época foi observada na região a presença de Tapuias, e os aldeamentos de índios, em determinadas circunstâncias, denominavam-se formigas.

A iluminação pública só chegou a Formiga em 1902, por meio da contratação de serviços por terceiros, que deveriam garantir a iluminação de 6 até as 10 horas e meia da noite, por meio de 60 lampiões a querosene, durante 240 dias do ano no mínimo, sendo dispensada nas noites de luar (CORRÊA, 1955). A primeira usina hidrelétrica foi construída em 1907 na cachoeira do Rio Formiga. A iluminação era fraca, mas suficiente para substituir os lampiões a querosene (PAULA SOBRINHO, 2007, v.1).

A Fig. 26 mostra uma página do Álbum Formiguense, de 1939, na qual aparece uma das fotos mais antigas da cidade, demonstrando a preocupação em registrar historicamente o município.

Figura 26: Álbum Formiguense, p. 29

ça, que o tem feito trilhar uma reta impecável, longe de qualquer competição na Política, que ora lhe bate à porta reclamando os seus serviços.

"Será, pois, um governador justo, sem peias políticas, e que prestará ao nosso município relevantes serviços."

Poucos dias depois, um decreto do sr. Governador do Estado confirmava esta notícia: o cel. José Justino — que de longa data vinha solicitando a sua exoneração do cargo de prefeito, foi atendido; e o dr. Paulo Vieira de Brito foi nomeado seu substituto, até que o Tribunal Regional Eleitoral determinasse a data da eleição da nova câmara que o havia de tornar prefeito efetivo. E essa eleição verificou-se no dia 7 de setembro do mesmo ano, data em que Formiga voltou ao regime constitucional.

*
**

POUCO TEMPO MAIS TARDE um extraordinário acontecimento veio mudar completamente o rumo da política brasileira: o presidente Getúlio Vargas, em vista da situação excepcional em que se encontrava o país,

houve por bem dar ao Brasil uma nova Carta Constitucional, com o fito de poder manter a nação unida e forte, como é mistér que sejam, no presente, os grandes Estados.

E uma transformação radical se operou em todos os setores da política nacional. Ao nosso Estado, entretanto, pouco ou talvez nada alterou o regime de 10 de novembro: as câmaras municipais foram, é verdade, dissolvidas, bem como as estaduais e federais; mas o sr. Governador Valadares teve o seu mandato prorrogado, e renovou o do sr. Paulo Vieira de Brito no elevado cargo de prefeito de Formiga, por ato de 12 de novembro do mesmo ano (1937), cargo que S. S. vem desempenhando até este momento, com dedicação, devotamento e patriotismo.

Eis, em largos traços, a história política de Formiga, desde a sua fundação até o momento atual.

* * * * *

Tipografia Trindade
DE
Erotides Trindade
Praça S. Vicente Ferrer — Formiga
SERVIÇOS A UMA E MAIS CÔRES.
CAPRICHOS E PERFEIÇÃO.

ça, que o tem feito trilhar uma reta impecável, longe de qualquer competição na Política, que ora lhe bate à porta reclamando os seus serviços.

"Será, pois, um governador justo, sem peias políticas, e que prestará ao nosso município relevantes serviços."

Poucos dias depois, um decreto do sr. Governador do Estado confirmava esta notícia: o cel. José Justino — que de longa data vinha solicitando a sua exoneração do cargo de prefeito, foi atendido; e o dr. Paulo Vieira de Brito foi nomeado seu substituto, até que o Tribunal Regional Eleitoral determinasse a data da eleição da nova câmara que o havia de tornar prefeito efetivo. E essa eleição verificou-se no dia 7 de setembro do mesmo ano, data em que Formiga voltou ao regime constitucional.

*
**

POUCO TEMPO MAIS TARDE um extraordinário acontecimento veio mudar completamente o rumo da política brasileira: o presidente Getúlio Vargas, em vista da situação excepcional em que se encontrava o país,

houve por bem dar ao Brasil uma nova Carta Constitucional, com o fito de poder manter a nação unida e forte, como é mistér que sejam, no presente, os grandes Estados.

E uma transformação radical se operou em todos os setores da política nacional. Ao nosso Estado, entretanto, pouco ou talvez nada alterou o regime de 10 de novembro: as câmaras municipais foram, é verdade, dissolvidas, bem como as estaduais e federais; mas o sr. Governador Valadares teve o seu mandato prorrogado, e renovou o do sr. Paulo Vieira de Brito no elevado cargo de prefeito de Formiga, por ato de 12 de novembro do mesmo ano (1937), cargo que S. S. vem desempenhando até este momento, com dedicação, devotamento e patriotismo.

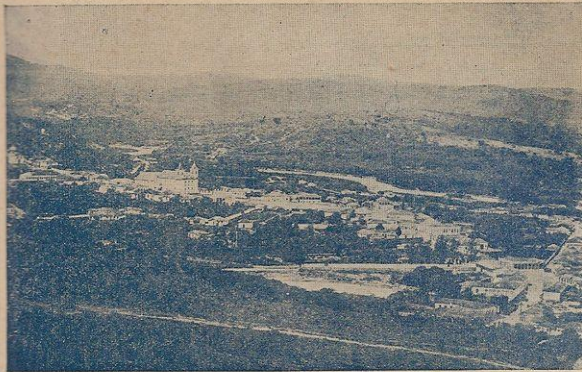
Eis, em largos traços, a história política de Formiga, desde a sua fundação até o momento atual.

* * * * *

Tipografia Trindade
DE
Erotides Trindade

Praça S. Vicente Ferrer — Formiga

SERVIÇOS A UMA E MAIS CÔRES.
CAPRICHOS E PERFEIÇÃO.



Vista parcial de Formiga.
(Fotografia tirada em 1870.)

Até fim do século XIX, tudo que fosse relacionado a transporte, comunicações e negócios era feito utilizando o transporte animal dos comerciantes, os tropeiros e seus burros. Somente no início do século XX, em 1905, o trem de ferro chegou a Formiga através da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM), o que foi considerado um símbolo do progresso (VIEIRA NETO, 1995).

Fortunato de Sousa Pereira, morador da cidade, procurou traduzir em versos a emoção que sentia, louvando as possibilidades de progresso para o município no soneto “A Pedra Fundamental” (CORRÊA, 1955, p.108-109).

Obscuro cidadão, mas amando o progresso
Da Pátria e do Torrão, em que, há muito, habito
Um hino a ti, Cidade, ao sibilar do apito
Que anunciando vem da ferrovia o ingresso.

Embora em rude verso, em estes estremeço
De alegria! Do peito, intenso um grito
De entusiasmo me escapa, ah! Porque vi escrito
Do Müller telegrama ordenado o começo.

Tudo nos correrá, nesta zona central,
As maravilhas mil! Pedra fundamental
Vai-se já assentar ligando-a a União.

Parabéns! Parabéns! É o que cumpre dar-te
Ó Formiguense povo! Indústria, Comércio e arte
E a lavoura também incrementar-se-ão.

Ainda assim, Formiga no início do século XX vivia em pleno atraso. As casas mais simples eram construídas de pau-a-pique, enquanto que nas residências dos mais abastados, utilizava-se pedra e barro, mas raramente tijolos ou pedras. Os velhos casarões, em estilo colonial do século anterior, eram uma prova que não havia mudanças nos padrões de construção das residências. Não havia infraestrutura urbana, como esgotos, e as ruas eram desalinhadas e sem calçamento. Na área de saúde havia a Santa Casa, mas com serviços ainda insuficientes (VIEIRA NETO, 1995).

A ferrovia provocou um impacto muito positivo na cidade, principalmente no comércio, e o município começou a ganhar novas casas, posteriormente pensões, e um pouco depois, agências bancárias. Os trens de ferro abasteciam o comércio, que cresceu na forma de grandes armazéns que vendiam de tudo, tecidos de luxo e até produtos importados. As mercadorias vinham do Rio de Janeiro, e Formiga acabou por tornar-se um local de repasse, uma vez que as cidades vizinhas, naquela época, ainda permaneciam dependendo dos animais como meio de transporte (VIEIRA NETO, 1995).

O final da década de 20 foi o início do desenvolvimento de outras atividades, além do comércio, em sua maioria pequenas fábricas, que se instalavam na cidade. A formação urbana também ia se transformando, dando surgimento a mais de 40 ruas bem alinhadas, praças e novos prédios urbanos. Esse crescimento da cidade continuou se consolidando até os anos 40. Contudo, uma década depois, as ferrovias começam a entrar em decadência, provocando certo impacto na economia da cidade. Era o início de um novo ciclo, marcado pela indústria automobilística e a construção de rodovias, que se acentuou, economicamente, nos anos sessenta (VIEIRA NETO, 1995).

A cidade, contudo, absorveu bem esse novo meio de transporte, já que continuava negociando suas mercadorias com os grandes centros, em especial o Rio de Janeiro. Suas indústrias sofreram expansão nos anos sessenta, ocupando uma posição de destaque no Estado de Minas Gerais, aparecendo em 8º lugar entre as cidades mais industrializadas.

No plano urbano, apesar de sua história centenária, a cidade passou por grandes transformações, principalmente a partir da década de 30 com demolições, construções e reformas que definiram um novo estilo arquitetônico, tendo a cidade perdido sua imagem rica e histórica dos séculos XVIII, XIX e XX (VIEIRA NETO, 1995)

Atualmente o município conta com uma área de 1.501,915 km² e uma população de 65.128 habitantes. (IBGE, 2013b).

10. Fotografias sem passado

O título desse capítulo é apenas uma alusão à obra de Agualusa (2001), como já discutido no tópico 6.2, reiterando que toda fotografia tem um passado, podendo esse, apenas ter-se perdido no tempo.

Se “Formiga nasceu de um pouso e de uma capela”, nada melhor que achegarmos magicamente a esse conforto para, antes de dormir, contar histórias. E dessa história, que se inicia incerta em algum ano da segunda metade do século XIX, seremos o narrador. Porém, mais do que a história da cidade, narramos histórias fragmentadas de representações imagéticas, fotografias de uma coleção, na qual algumas guardam relação entre si, sendo que outras, foram criadas por nós.

Quando passamos nossos olhos por essas fotos deserdadas, isso nos remete, por analogia, às imagens dos excluídos, dos marginais, dos segregados, dos que não fazem parte do centro, da nobreza, a massa ausente de uma suposta história oficial. Não foram convidadas para essa “festa” e nem “homenageadas”, além de terem recebido o “castigo” do abandono, da indiferença ou mesmo, de uma remota possibilidade de historicização. São fotografias sem contexto arquivístico, sem morada, “sem-teto”, sem origens, mas que continuam a piscar como os vaga-lumes, pedindo que sejam contempladas como parte de um todo que se desfez, assim como os canhões de luz faziam desaparecer os vaga-lumes de Pasolini⁷⁷.

Ainda que um conjunto, são fracionadas, organizadas de diversas formas, reproduzidas, ampliadas, recortadas e expostas, na busca de algo que justifique terem sobrevivido até aqui.

⁷⁷ Alusão à obra de DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

10.1 Medos e pontes

Dagoberto hesitou e quase parou de andar. O que aqueles moleques estavam fazendo? Parece que queriam subir um muro, um apoiando o outro pelos ombros, e o outro não alcançava a mão no topo, para içar a si próprio. Estavam agitados, apressados. Eram mais velhos que ele e não muito altos. Usavam calções velhos e sujos sobre corpos magros, também sujos. Braços e pernas finas, músculos e ossos apresentando-se sob a pele. Mas pareciam espertos e ágeis.

Seu apelido era Dago, tinha nove anos e era o mais novo dos primos. Veio com os pais do interior de São Paulo, passar férias em Formiga. Férias nada, alguns curtos e mirrados dias para brincar, e logo iam embora. No dia da ida ele ia, mas com a cara achatada no vidro traseiro do fusca, e com um nó na garganta, esse ninguém via.

- “Daaaaagoooooooo...”. Eram seus primos chamando, que já estavam do outro lado da ponte. Dago correu e se juntou a eles que se posicionavam em algo parecido com uma fila. Foi então que entendeu que o muro era o contorno uma construção redonda, era ali que ia ser a luta-livre. Ele só tinha visto na televisão, e torcia pelo Ted Boy Marino, que sempre ganhava. Bom, às vezes ele apanhava um pouco também. Será que ele ia estar lá?

Subiram a arquibancada e se sentaram na parte mais mais alta. Entraram dois lutadores, mais gordos do que fortes, um deles mascarado. Exibiam-se para a plateia, puxavam as cordas do ringue e ameaçam brigar. Foi quando um garoto parecido com um dos que estavam lá fora, desceu correndo pela arquibancada e tentou se esconder atrás de algumas pessoas. O lutador mascarado veio andando de costas, se virou de repente, correu, e em dois pulos já tinha agarrado o garoto penetra, que esperneando, tentava se soltar de todas as formas.

Não adiantou. O mascarado o pegou pelo pescoço com uma mão, e com a outra, a perna. O ergueu acima da cabeça, enquanto rugia feito bicho. O garoto chorava e gritava enquanto o lutador ia subindo a arquibancada. Dago que já estava assustado e com medo, ficou mais ainda, quando notou que o calção do garoto estava molhado. Ele tinha feito xixi, “- Mijou de medo” disse um primo. Dago não entendeu, nunca tinha feito xixi assim, na roupa.

Do alto do muro, ainda com os braços levantados e o garoto no alto, o mascarado ameaçava jogá-lo. Dago desviou o olhar, sentia pena e medo, não queria ver. Repentinamente, a plateia soltou um “aaaahhhhhh...” prolongado e todos se voltaram para frente. Foi um “aaahhh...” de lamentação. O primo de Dago disse que o lutador desceu o menino pelo muro, se debruçando e esticando o braço. Pareceu que as pessoas queriam ver o garoto ser jogado, menos Dago, que estava aliviado e preocupado: - “E se o mascarado achar que eu pulei o muro

também?”. Olhou os primos que riam e brincavam, como se nada tivesse acontecido. Sentiu-se seguro.

As lutas foram péssimas, muito diferente da televisão, parecia que os lutadores estavam fingindo. A plateia vaiou muitas vezes, mas também torceu quando houve bons golpes. Veio um rapaz loiro e magrelo, que o juiz da luta afirmou ser o irmão do Ted Boy Marino. Dago ficou decepcionado do Ted Boy ter um irmão assim e, ainda por cima, lutava muito mal. Duas horas passaram rápido. O juiz anunciou o fim do espetáculo.

Mais uma vez os primos foram na frente. Quando Dago chegou ao portão de saída, não viu nenhum deles. A rua estava cheia de pessoas, devia estar tendo uma festa na cidade. Dago rodou, rodou, mas no meio daquelas pessoas altas, era difícil ver ou achar alguém. Já que não tinha jeito, o jeito era voltar sozinho, estava escurecendo. Caminhando, parou no início da ponte. Se lembrava apenas que, depois de atravessá-la, tinha que pegar uma rua à esquerda. Quando ia à missa com a tia Almira e os primos, passavam por uma ponte diferente, mais velha e maior.

Virou à esquerda, como acreditava e deu de cara com uma turma de bêbados discutindo e gritando no meio da rua, outros tentando cantar e dois dormindo. Pior mesmo era uma tropa de burros, que praticamente fechava a passagem. Um dos bêbados caiu e não conseguia se levantar. Viu Dago e gritou: “Vem cá moleque”, com o braço esticado e a mão estendida.

Por ali não tinha como passar. Voltou correndo até a ponte e só sentiu a trombada, estava olhando para trás. Era o lutador mascarado, estava sem ela, mas Dago o reconheceu pelo corpo e pelas botas e se afastou, assustado. Tão assustado que tentava pedir desculpas e a voz não saía. O lutador perguntou: “- O que foi? Quer brigar comigo garoto?” e deu uma boa risada. Em seguida, pegou o nariz de Dago com dois dedos dobrados, apertou, balançou e saiu rindo. Aquilo doeu “- Filho da puta”, era o que ele queria gritar.

Dago correu mais um pouco, parou e encostou-se no tronco de uma árvore para recuperar o fôlego. O coração estava acelerado e as mãos tremendo. Sentiu ódio do lutador quando voltou a pensar, e também dos primos, que o largaram para trás. Precisava voltar para casa, escurecia rápido. Decidiu procurar pela igreja, porquê de lá, sabia o caminho para a casa da tia Almira. Foi caminhando, enquanto as pessoas se recolhiam e, aos poucos, fechavam as portas, transformando as ruas em desertos soturnos. Começava a fazer frio.

Andava por uma rua plana, pouco iluminada, com casas à esquerda. À direita, um barranco foi ficando alto, não tinha mais postes, a luz diminuiu e “- “Droga”, era uma rua sem saída. Com medo, procurava caminhar sempre pelo meio das ruas, assim poderia correr para um dos lados se precisasse fugir de um cachorro ou de alguém. Em menos de um minuto estava

correndo de novo, com o coração na boca. Ao passar por um portão feito de latas velhas vários cachorros latiram. Nem o *flash* de uma máquina fotográfica seria tão rápido como o pulo que ele deu, baita susto. E ainda por cima meteu o pé direito em um monte de barro. Não dava para ver a cor do sapato.

Olhava as ruas caladas e mal iluminadas, enquanto andava. Quando o medo aperta, os fantasmas aparecem, pelo menos na cabeça. Arrastando-se pelas lembranças, lá veio a da “noiva da chapada” e acomodou-se na mente, já entulhada de terror, do pobre Dago.

Seus primos tinham contado que há muitos anos, havia uma noiva muito feliz. O noivo era um rapaz, bonito, trabalhador e morava numa roça em uma casinha pequena e simples, mas muito bem cuidada. Tia Almira, limpando vagem na pia, balançava a cabeça para frente e para trás, como se estivesse afirmando ser verdade a história que os primos contavam a Dago.

A noiva, com o vestido pronto, contava nos dedos os dias que faltavam para o casamento. Em um princípio de noite, antes que terminasse de bordar o último pano de prato, feito de saco de algodão, chegou a trágica notícia: seu noivo havia morrido. Foi passar por uma cerca, o gatilho da espingarda agarrou no arame farpado e disparou. O tiro pegou na cabeça, morreu na hora.

A noiva parou de cozer e o pano caiu no chão. Os dois mensageiros da infelicidade se afastaram, para que ela e suas lágrimas, saíssem da casa. Ela olhou para o céu estrelado, respirou fundo e, antes que alguém pudesse alcançá-la, se jogou para a morte do alto da cachoeira da chapada. A mãe viúva, triste e só, se mudou para a casa de outro filho, em Bambuí, cidade próxima.

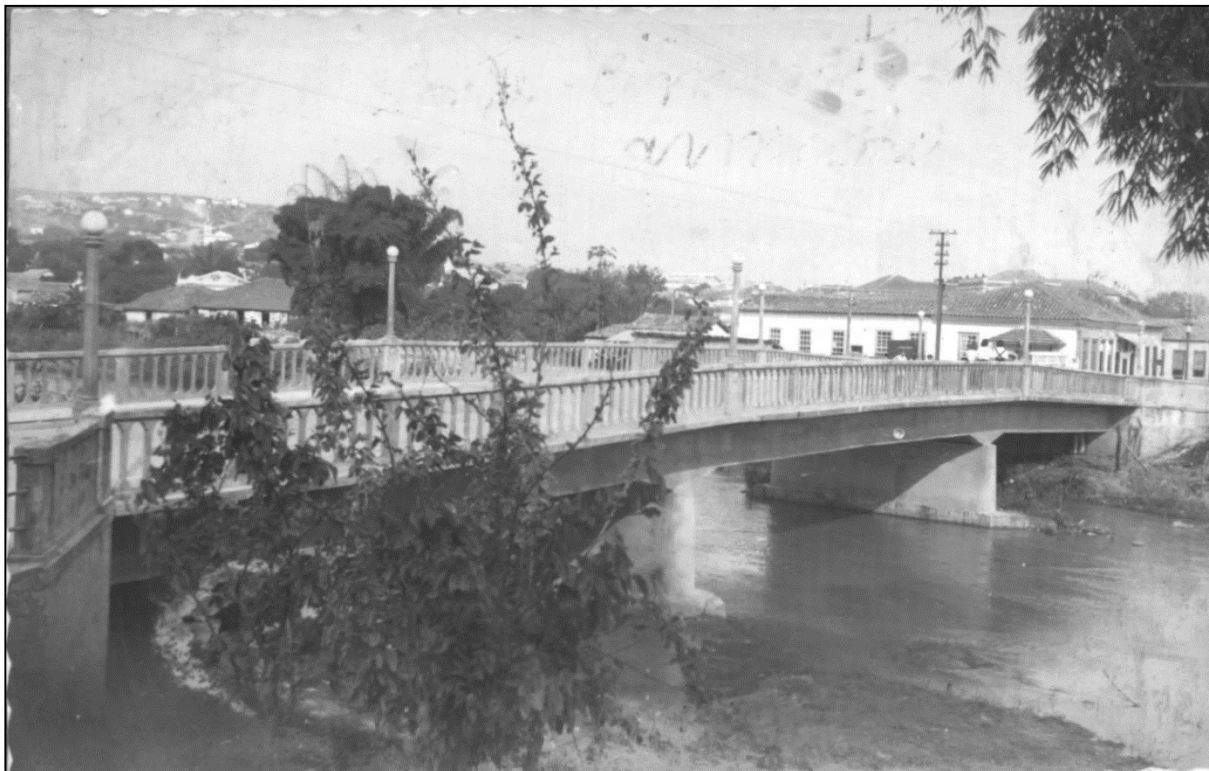
Sobrou apenas o mistério, que até hoje, aterroriza pessoas que moram perto da cachoeira, e as que passam por ali nas noites claras. Dizem escutar um choro baixo e contínuo de mulher. O casamento ia ser em uma lua cheia e nessas noites seu vestido passou a vagar pelas ruas de Formiga, sem ninguém dentro. Muita gente viu, alguns são capazes até de jurar.

Com medo desse fantasma e de outros, Dago já estava cansado de subir e descer ruas. Sentou para descansar antes de tentar a última. Exausto, arrastando perna por perna, começou a subir. De repente viu a praça da igreja, estava salvo.



A alegria de estar ali era enorme, desapareceu cansaço, sono, frio, fome e sede e se pôs a caminho da casa da tia Almira. Os passos apressados não o impediam de notar as casas mais conhecidas, o que lhe dava segurança.

Ao longe já era possível ver a antiga ponte e se apressou ainda mais.



“- Que estranho, o que era aquilo?”, pensou. Havia alguém atravessando a ponte, vindo em sua direção. Diminuiu os passos, receoso. Era uma mulher. Ela foi se aproximando e... era tia Almira!!!

Que felicidade sentiu ao correr para os braços dela. “- Não falei pra sua mãe porque ela ia ficar muito preocupada!”, disse ela. Não importava, bom mesmo era ter sua tia ali, os dois braços agarrados naquele enorme casaco de lã marrom, que ela usava no inverno. E foram andando de braços dados, até que Dago notou algo esquisito. Sua tia sempre arrastava o chinelo ou a sandália e ele não estava escutando nada.

Antes que pudesse imaginar a bronca que ia levar de sua mãe, percebeu que havia uma ponta de roupa branca na parte de baixo do casaco de sua tia. O arrepio e o terror vieram como um turbilhão, assim como o grito, quando viu que sua tia não tinha pés... Pior foi olhar para cima, ver que ela não tinha mais a cabeça, e não existia casaco de lã: Ele estava de braços dados com um vestido branco, de noiva.

Sentiu que alguém o balançava e chamava baixinho: Dago, Dago, Dago.... Abriu os olhos devagar, era noite, não sabia onde estava... Meio dormindo, meio acordado, reparou que ainda estava na ponte, sentado. Foi então que percebeu sua tia Almira agachada, balançando seu ombro.

O grito e o pulo foram tão grandes, que quase caiu da ponte e acordou a rua toda. Quase ao mesmo tempo, sua tia Almira soltou um berro maior. Ela estava branca, arfando com a mão no peito. Com raiva, agarrou a orelha do menino e torceu com força: “Que susto! Você quer matar sua tia do coração, é? Que berro é esse? Tô até com as pernas tremendo”. Só então ele recordou que tinha sentado na ponte para descansar um pouquinho e nisso, acabou dormindo e sonhando.

10.2 O *cowboy* de formiga



Exército de Formiga, Tiro de Guerra. 1920. Um deles é o *cowboy* de Formiga!

Sabe aquele boteco copo-sujo de povoados do interior, cheio de mosquitos, mas que tem um torresmo de barriga de porco inacreditável de tão saboroso? Foi em Campolide, bar do Seu Cardo, Ricardo, na verdade. Entrei, pedi uma cervia e sentei. No balcão, um homem diferente, percebi logo. Sentou num tamborete de madeira, já na metade da segunda breja, e com uma cachaça para acompanhar o torresmo, ainda estalando, fritando no pires. Magro, forte, rosto bonito e olhos estranhos.

Usava uma calça jeans, tipo da rua 25 de março de São Paulo, e uma camisa marrom, bem passada, ou daquelas que não amarrotam. Completando o visual, um chapéu de couro, nem de nordestino, nem de *cowboy*, e novinho em folha. Não olhava para os lados, nem para o dono do boteco, nem para mim, nem para dois outros fregueses, alegres e falantes. Um de bermudão e camisa desabotoada, nem tanto pelo calor, mas pela barriga proeminente. O outro, um *african american* desdentado, lotado de cachaça, igual à mochila de lona ensebada que carregava, lotada de tudo.

O tipo do cara concentrado, do qual não se poderia perguntar nem onde tinha comprado as botinas de goma, limpas e novas, imagino. Eu não puxaria assunto, mas o freguês da mochila chegou perto (imagino o bafo), e lascou pro *cowboy*:

- "O irmão não é daqui... Então tem que brindá com nós". E esticou o copo cheio de pinga.

Achei que o *cowboy* não tinha escutado, ou ia tirar um "três oitão" para o brinde. Com esforço, virou-se para o desdentado, levantou o chapéu e deixou aparecer os olhos estranhos. Lentamente, botou o cotoco do cigarro de palha apagado no balcão de cimento encerado de verde, deu uma cuspidinha no chão e disse:

- "Não sou seu irmão e não brindo nem com amigos, nem com peão cachaceiro, Só brindo com onça braba ou cascavel com mais de cinco chocalhos, com menos, eu mato!!!".

Escutei um enorme barulho vindo do mato, atrás do boteco. Parecia uma dança indígena. Pedi a lanterna do Seu Cardo, daquelas de quatro pilhas grandes e, com a curiosidade maior que o medo, fui ver o que era.

Não precisou nem iluminar muito. Uma dezena de cascavéis, com menos de cinco chocalhos, já iam longe, formando um cortejo, em direção à piscina tortuosa dos Emboabas. Voltei para devolver a lanterna, comer um torresmo, servido em papel cinza de embrulhar carne, pagar a despesa e ir embora.

O banguela tinha assossegado, mas depois de um tempo, mandou ver outra vez, afinal, todo bêbado é corajoso. Disse ao *cowboy*:

- "Ocê tá na minha casa. Aqui não é minha casa seu Cardo? Se fô, o sinhô confirma, ou vô tê que dá um tratamento no visitante".

Seu Cardo deixou cair o copo que acabava de ter passado no balde de esterilização do boteco, água com sabão ralado, do mês passado, e deu-lhe uma tremedeira. Disfarçou enxugando as mãos no pano de limpar mesas. A voz saiu muito mais fina que ele queria, mas concordou com o fugitivo da clínica odontológica do Seu Romano, de Barbacena.

- "É... é nossa casa sim, Mas o moço de longe pode ficar à vontade. De perto, também. Óia, vou trazer até outro torresmo, por conta da casa, toma aqui. O moço é de onde e faz o quê nessas banda?"

O *cowboy* virou-se para o balcão, baixando os olhos e o chapéu, mais do que antes. Pegou o cotoco do cigarro, abriu a palha, colocou o fumo, inclusive o queimado, na boca, e ficou mascando quieto. Pegou um pedaço de torresmo ainda chiando, cuspiu a gosma de fumo nele e respondeu:

- "Eu sou de Formiga, larguei o tiro de guerra e tenho um gadinho lá. Trabalho seis meses e depois passo os outros seis forgado, viajando".

Não deu tempo nem de Seu Cardo ensaiar um bem-vindo, porque o *cowboy* já tinha pego o desdentado pela goela e apertou tanto, que o cachaceiro devia até agradecer, pois o sangue desceu e as gengivas viraram dentes, e deixou de ser banguela até o *cowboy* soltar seu pescoço.

O nego ainda tentava buscar de volta a respiração, que havia saído pela porta e pela janela do boteco. O barrigudo da bermuda, deu um risadão, balançando o bandulho com 137 porcos vivos dentro dele.

Aí eu fiquei com receio, e com motivo. O *cowboy* de Formiga jogou o pedaço de gosma e torresmo no chão, bem perto de suas botas, fez um sinal pro Seu Barrigão e apontou pra iguaria temperada no chão.

Desde aquele dia, Seu Barrigão perdeu uns vinte quilos, pois soltou tudo no boteco. Até o padre de Campolide veio saber que fedor era aquele, que empestou a igreja.

Foi quando vi uma enorme cadela de olhos vermelhos e metade da boca faltando. O sinal do *cowboy* tinha sido para ela, e não pro, pro, pro, senhor que havia emagrecido rapidamente. A cadela não respirava, ela moía oxigênio, que até nossas temidas orelhas se dobraram, tampando os ouvidos de terror.

Patatas a patatas, ela chegou perto da gosma. Deu um bafo tão quente que trincou os vidros do bar do Seu Cardo, e a gosma virou uma osga, indo trabalhar como narrador do livro do Agualusa, em Angola.

Eu já não tinha mais nada a fazer, mas precisava passar pela cadela de olhos vermelhos para ir para casa. Se a coragem sai do medo, não sei, mas assobieei, estalei os dedos e chamei: vem, vem, vem aqui. Ela se aproximou devagar, muito devagar... E seus olhos ficaram tão azuis como os de meu pai.

Minha emoção foi tão forte que chorei, a abracei, e saí com as mãos em seus ombros. Quando passei perto do *cowboy* ele sorriu, tinha dentes de ouro. Deu-me um pedaço de papel dobrado e todos desapareceram.

Fui caminhando pela noite escura, quando da mata vieram milhares de vaga-lumes e me envolveram com mais luz que a lanterna de Seu Cardo. Disseram ser criações de Pasolini e declamaram, em coro:

La luce é sempre iguale ad altra luce
Poi variò: da luce diventò incerta alba,
E la speranza ebbe nuova luce⁷⁸. *

* A luz é sempre igual a uma outra luz.

Depois se modificou: de luz se tornou alvorada incerta

E a esperança teve uma nova luz.

Os vaga-lumes deram-me um *pen-drive* e afirmaram haver nele uma poesia, que eu só deveria ler em casa, e sumiram nos canhões de luz de uma carreta que vinha em nossa direção. Ela passou tão rápido, que o deslocamento de ar depilou a maior parte de meus medos, fizeram redemoinhos de cabelos e poeira de coração, que foi batendo pela estrada curta, até em casa.

Quando a poeira caiu e minha coragem começava a voltar, vi o *cowboy* de Formiga se aproximando. Tirou o chapéu e disse:

⁷⁸ PASOLINI, P. P. A resistência e sua luz (1961). In: Didi-Huberman, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p. 7, il.

- "Meu nome é Didi-Huberman. Sua amiga Rachel me mandou lhe dizer várias coisas, mas demorei mais de quatro meses para te encontrar. Vamos, eu te acompanho até em casa. Está com o *pen-drive*?"

- "Sim, está em meu bolso, é tão leve quanto uma pluma de beija-flor!"

Em menos de quinze minutos estávamos na varanda, enquanto eu lhe servia um vinho Tsantali Retsina, grego. Como no bar de Seu Cardo, não houve brinde. Coloquei o *netbook* e o *pen-drive* sobre a mesa. Ele tomou a taça de vinho, encheu novamente até a borda, deu um grande gole, sorriu e comentou a beleza da lerdzeza do computador. Tomou o resto do vinho em único gole e disse:

Era l'único modo per sentire la vida,
L'única tinta, l'única forma, ora è finita.
Sopravviviaamo: ed è la confusione
di una vita rinata fuori dalla ragione.
Te suplico, ah, te suplico: non voler morire⁷⁹. *

* Era o único modo de sentir a vida,
A única cor, a única forma: agora acabou.
Sobrevivemos e é a confusão,
de uma vida renascida fora da razão.
Te suplico, ah, te suplico: não queiras morrer.

Pedi para que eu abrisse uma pasta no *pen-drive* chamada "Exercito de Formiga Tiro de Guerra em 1920", onde haviam 14 fotos. Apontou e pediu para ampliar a que ilustra essa história. Postou o dedo sobre a imagem de um dos soldados e falou: - "Esse sou eu". Olhei a imagem e comparei com sua face e seu corpo. Intrigado e assustado, indaguei: - "Mas como? Estamos em 2015, você não mudou nada em 95 anos, só os trajes".

Não respondeu, apenas levantou-se e perguntou: - "Desapareceram mesmo os vagalumes? Desapareceram todos?"

⁷⁹ PASOLINI, P. P. Súplica à minha mãe (1962). In: Didi-Huberman, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p. 7, il.

Escutei minha mãe e alguns espíritos me chamarem. Antes de ir precisava de uma foto de Didi-Huberman. Demos um abraço e fizemos um *selfie*. Acabamos com o vinho e ele foi embora, com um até breve. No *smartphone*, apenas eu aparecia na foto.

Acendi o abajur e sentei na cama. Tirei do bolso e desdobrei o papel que o *cowboy* havia me dado. Reconheci o mapa do Sítio Castelinho, que havia feito com meu pai, pouco antes dele morrer, meus velhos companheiros de um dia feliz, ele e o GPS. Bem longe, lá perto do eucalipto, uma cadela rastreadora brasileira, uivava.

Chorei e dormi. Algo vai terminar e algo vai sobreviver. Os vaga-lumes não de voltar!!!

10.3 O fotógrafo Alberto Lemos

Alberto Lemos acordou um pouco tenso aquela manhã. Como cidadão formiguense tinha um compromisso de grande responsabilidade que começaria dentro de três horas: fotografar a inauguração da estação de trem de Formiga (MG), que contaria com a presença do Ministro da Viação, Lauro Müller. Alberto lembrou mais uma vez a data: 17 de dezembro de 1905. Fazia quase um ano que havia começado na profissão de fotógrafo, com uma máquina usada, comprada de um francês, que conheceu quando se mudou para Belo Horizonte. No início foi bastante difícil, perdendo muitas chapas e gastando algum dinheiro, mas cerca de um mês depois já dominava plenamente o equipamento. As fotos que começou a tirar, principalmente retratos de famílias mais abastadas da capital, lhe deram uma boa renda no início da carreira.

Já era hora de pegar o equipamento e ir para a estação. Pretendia chegar cedo para pegar um bom lugar e realizar as fotos com calma, embora no dia anterior, já tivesse passado por lá para se familiarizar com o local. Não iria vender as fotos, mas doá-las para o jornal da cidade.

Embora tenha tirado seis chapas, apenas duas saíram boas. Gostou mais da primeira, especialmente o ângulo de tomada. Ainda que, com um pouco de vegetação em primeiro plano, lhe agradou as senhoritas de sombrinha caminhando com a estação ao fundo, e o nome da cidade legível. Também conseguiu incluir na foto, do lado esquerdo, as pessoas mais simples, que possivelmente, por acanhamento, preferiram ficar à distância, mas que completaram a composição.



Foi impossível fotografar Lauro Müller, havia pessoas demais, segundo o próprio Alberto. Isso veio a demonstrar que, como fotógrafo documentarista, faltava a Alberto mais dinamismo. Era o único fotógrafo do evento, deveria ser mais audacioso e abrir espaço entre as pessoas, uma vez que seu equipamento não lhe permitia fazer fotos sem uma aproximação devida.



Embora as fotos que tirou tenham grande valor histórico por serem únicas, Alberto se tornou um mero retratista de Belo Horizonte, fazendo fotografias de pessoas, às vezes de famílias, mas sempre muito convencionais. Além disso, a concorrência havia crescido muito.

Extremamente metódico, sua rotina, na maioria do tempo, consistia em trabalhar na loja que abriu para venda de material fotográfico e o estúdio, na realidade, uma cadeira com fundo branco, destinada a fazer fotos de pessoas para documentos oficiais, uma fonte de renda sustentável.

O que nunca abriu mão, era ir todas as noites ao Café do Ponto, um dos redutos boêmios mais tradicionais de Belo Horizonte, frequentado apenas por homens. Café, café... na verdade, não apreciava muito, adorava uma cachaça. Essa era servida em xícaras, como o café, para não escandalizar a tradicional família mineira. Mas acabava sendo "denunciado", pois os garçons "esqueciam" de colocar a colherzinha para mexer o açúcar desnecessário.

Certa noite, teve a grande oportunidade de conhecer o escritor Pedro Nava. Este tomava pinga em copo de pinga mesmo, sem se importar com a opinião dos demais. Mais escutando, tinha pouco a contar de uma vida mediana, tomou coragem, sacou uma cópia da inauguração da estação ferroviária de Formiga, e mostrou ao escritor.

Pedro Nava colocou os óculos, percorreu a imagem com olhos atentos e disse: - "Eu conheço essas quatro senhoritas de sombrinha. À frente está Dona Eulália, logo em seguida, as três filhas que teve com um imigrante italiano, Pietro Mazzaropi. Se chamam Madalenna, Mariella e Maida. Essa última se casou com um primo italiano e mora em Veneza!".

O que Alberto esperava era um elogio pela foto, mas ficou feliz com as informações sobre as mulheres, imagem peculiar. Pediu mais um "café", agradeceu a Pedro Nava e retomou sua rotina, sem mais encontros com famosos.

Alcoolista, as noitadas frequentes no Café do Ponto, má alimentação e vida sedentária, acabaram por lhe render uma tuberculose. A conselho médico, foi se tratar em uma clínica médica em Caxambu, sul de Minas, vindo a falecer nessa cidade, com apenas 39 anos de idade.

10.4 Brasília fica em Formiga⁸⁰



Quando soube da decisão de Juscelino Kubistchek de construir uma nova capital, me pus a sonhar e logo tomei a decisão: iria abrir um bar, em sua homenagem em Formiga (MG), minha terra natal. E assim, em 21 de abril de 1959 era inaugurado o Bar Brasília. Confesso não ter contido as lágrimas, ao saber da inacreditável sincronicidade de datas, em 1960.

Não foi um empreendimento fácil. Meu desejo era fazer uma construção aos moldes de Oscar Niemeyer, e Le Corbusier, se dissessem esse nome para mim, na época, iria imaginar um restaurante francês. A maior dificuldade era que, sendo dono de um açougue, trabalhava de domingo a domingo, para ter uma renda razoável. Infeliz de tanto destrinchar animais, especialmente bovinos e suínos, ver suas carcaças e sentir o desagradável odor de carne crua,

⁸⁰ Alusão não relacional ao filme *Brasilien fica na Alemanha*. Um filme de Zé do Rock, 2008, 95 minutos em cores, Brasil/Alemanha, com enredo e características acentuadamente linguísticas e intertextuais. Mais detalhes em < <http://www.schroeder-brasil.com/br/filme.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2006. Um trailer do mesmo pode ser assistido em < <https://www.youtube.com/watch?v=MrswifWBMUI>>. Acesso em: 12 jul. 2006.

durante anos, finalmente consegui me desfazer do negócio em 1958. Desisti da construção, não tinha conhecimentos suficientes, nem pessoas que pudessem esboçar algo no estilo de Niemeyer. Comprei uma velha casa e fui reformando aos poucos.

Minha esposa, Maíla, nascida e criada até a adolescência na Suíça, transpirava tanto beleza, quanto desejos de ostentação e exibição, objetos de consumo, como roupas e joias que, definitivamente não podia lhe dar por falta de recursos. Tal fato era motivo de constantes atritos entre nós, algo lamentável, pois Maíla também tinha suas qualidades, oriundas de sua estada na Europa. Na foto a seguir, a que mais aprecio, ela está entre amigas normalistas, logo depois de seu retorno para Formiga. Desnecessário apontar quem é, suas feições e postura a denunciam, sem que eu precise descrevê-las.



Por outro lado, tinha o apoio incondicional de minha sogra, Maida Mazzaropi, na época com 77 anos, que se casou com um descendente de italianos e foi morar em Roma. Lá teve contato com vários militantes e intelectuais de esquerda, aderindo fervorosamente ao comunismo e se formando em Sociologia. Após a formatura, se mudou para Locarno, Suíça, onde nasceu Maíla. Infelizmente, não soube transmitir determinados valores à sua filha caçula, minha esposa. Na verdade, ex-esposa, pois, se já não apreciava minha profissão de açougueiro, tomou-se de verdadeiro pavor com a possibilidade de ter como companheiro um dono de bar, mudando-se para Belo Horizonte dois meses antes da inauguração do Bar Brasília. Magoado, nunca mais desejei, ou tive notícias dela.

Maida ainda mantinha muito vigor físico e lucidez, além de apreciar boas bebidas, especialmente vinhos. Além de intelectual esquerdista, era uma mulher assertiva, determinada e simples, apreciando de bom grado algumas cervejas e até duas ou três doses de cachaça da roça, na falta de vinho. Fato é que o bar se consolidou, com uma freguesia eclética, mas fiel. Maida aparecia todas as quartas-feiras à noite no bar (nunca soube porque escolheu esse dia da

semana), mas o fato é que nossas conversas sobre comunismo se aprofundaram e acabaram por influenciar não apenas minha pessoa, mas também, amigos com um grau de conhecimento e educação acadêmica mais elevada.

Acabou-se por criar um ritual, composto por mim e esses amigos que, sentados em uma mesa separada, discutíamos política e ideologias, sempre que Maida se fazia presente.

A eleição de João Goulart para a presidência nos deixou muito animados, com a possibilidade de caminharmos para um país socialista, em um futuro próximo. Contudo, não fui capaz de perceber dois golpes que engendravam: o primeiro, foi o golpe militar em 1964 e a implantação da ditadura militar. O segundo, me atingiu diretamente.

Nossas reuniões frequentes já eram de conhecimento de todos os moradores da cidade, em sua maioria, pessoas com pouca formação, e que apoiaram e aderiram em sua grande maioria, o golpe militar e à subsequente ditadura. Não éramos vistos com bons olhos por esses cidadãos. No amanhecer de um sábado de julho de 1964, ao chegar ao bar pela manhã, quase tive uma síncope: durante a noite o Bar Brasília foi totalmente destruído, não sobrou nada, nada, sequer uma garrafa de bebida ou um copo de lembrança. Destruíram os balcões, mesas, cadeiras, decoração, janelas e vidros, portas.... Sem recursos para recuperá-lo, vendi a construção e com o pequeno capital, comprei uma roça bem pequena, mas o suficiente para, digamos, sobreviver.

Maida adoeceu em 1966, “dor nas costas” diziam as pessoas, pois em Formiga, naquela época, nem se cogitava falar de problemas cardíacos, atribuindo-lhes uma denominação, como angina, por exemplo. Ninguém se atrevia em falar o termo “câncer”, por exemplo, sem causar enorme constrangimento e eventuais “desmaios” em quem ouvia essa palavra. O correto era dizer: “Aquela doença”!

Nem todos apreciam se deixar fotografar, o caso de Maida, que não se considerava fotogênica, aparecendo apenas em alguma foto panorâmica, como nessa, sobre a ponte Três Irmãos, em 1950, única imagem que tenho, ainda assim, muito distante. É a senhora que está caminhando mais à esquerda (seria uma coincidência ideológica?), de saia preta, ao lado de duas amigas, no canto direito da foto. Infelizmente, não é possível reconhecer seus traços, apenas sua silhueta.



O terceiro golpe se deu em 1967, com a transcendência definitiva de Maida, me deixando profundamente triste, mas em paz por ter concretizado um sonho e vivido uma experiência que jamais esperei ter, me tornar um comunista convicto, embora sem ter nunca participado de qualquer movimento ou atividade política. Me considero assim, um esquerdista de cadeira, cadeira de balanço, onde passo grande parte de meu tempo fazendo minhas leituras.

10.5 Reencontro com Maíla (continuação do conto “Brasília fica em Formiga”)

Sentia muitas saudades das reuniões de quarta à noite, no Bar Brasília, com Maida e amigos, bem como das conversas triviais com outros fregueses. Tinha apenas duas fotos daquela época, uma com amigos em frente ao bar Brasília,



e a outra, de uma visita inesperada de dois párocos da cidade, acompanhados de conhecidos, após a coroação da Rainha da Juventude Católica.



Acabei me adaptando muito bem à vida na roça. Iniciei uma criação de cabras e galinhas, vendia leite, frango e ovos caipira, bem como hortaliças, o que me garantia uma pequena renda. Ocasionalmente, ia à Biblioteca Municipal de Formiga, saber se tinha alguma novidade. Evidente que, com a censura imposta pela ditadura, não encontrava nenhum livro sobre ou que fizesse a menor referência ao comunismo, me contentando com os clássicos da literatura brasileira. De vez em quando, muito raramente, recebia a visita de algum dos antigos amigos, momento para alguns dedos de prosa. E os dias iam passando devagar, como uma

boiada, com os animais sendo lentamente conduzidos para o estado de Goiás, do qual Formiga era um dos principais fornecedores.

Em um desses domingos, que o melhor de tudo é preparar e comer um macarrão com pedaços de frango e depois tirar uma soneca, acabei levando um susto, logo pela manhã. De um fusca vermelho, desceu nada menos que Maíla, minha ex-mulher. Um pouco mais velha, mas ainda exuberante, não a via desde nossa separação. Ela sequer havia comparecido ao funeral da mãe.

Após cumprimentos formais, nos sentamos na pequena varanda, em cadeiras separadas e ela começou a falar de sua história após nossa separação, parecendo pouco interessada no que havia acontecido comigo durante esses anos todos, sem nenhum contato. Perguntou se eu me recordava de Mario Sterzzo, um primo distante, italiano, que havia visitado Formiga em sua pré-adolescência. Respondi, que apenas vagamente, não escondendo minha indiferença pelo assunto.

Ela então pegou a bolsa, alçada na cadeira, retirou uma fotografia e me mostrou. Sim, agora eu me lembrava bem de Mario Sterzzo.

10.6 Maíla e Mario Sterzzo (continuação do conto “Reencontro com Maíla”)

Mario Sterzzo foi colega de infância de Maíla, quando esta residiu na Suíça com sua mãe, na pequena e simpática cidade de Locarno, nos Alpes Suíços, bem próximo de Lugano, Itália, cerca de 40 Km, onde os pais de Mario eram proprietários de um pequeno, mas sofisticado restaurante. Se viam muitas vezes, quase todos os finais de semana, com as famílias revezando as visitas entre as duas belas cidades.

Morando em uma região montanhosa, muito cedo Mario aprendeu as artes das escaladas, algo comum na região. Maíla também tinha alguma habilidade, mas era um pouco mais temerosa. Isso não impediu que os dois traquinas, em uma excepcional e única visita a Formiga, escalassem um casarão. A foto que estava em minhas mãos, era justamente dessa pequena aventura, durante a qual, Maíla retratou Mario. Quando de seu retorno para Formiga, continuaram a se comunicar por carta, inclusive depois de nos casarmos.



Em Belo Horizonte, relatou Maíla, acabou recebendo uma proposta para ser guia turística de brasileiros que desejam visitar a Itália, em função de sua fluência na língua. Paralelamente, dava aulas de italiano, e vivia razoavelmente bem. Em mais uma dessas sincronicidades, aconteceu de um grupo de brasileiros desejar conhecer a Itália, começando pela região fronteira à Suíça. Como guia, Maíla não hesitou em sugerir que, entre outras cidades, visitassem Lugano, uma oportunidade velada de reencontrar Mario.

E assim aconteceu, não apenas se reencontraram, como a amizade de infância e parte da adolescência, se transformou em uma grande paixão. Pedi a Maíla que me mostrasse uma foto de Mario adulto. Ela me fitou e os olhos se encheram de lágrimas. Disse não poder, havia

rasgado todas, Mario havia falecido há um mês, em um acidente, enquanto esquiava pelos Alpes, e não queria nenhuma imagem do curto período de felicidade que vivenciaram em comum. Objetei que isso era uma tolice, não se apaga memórias rasgando fotografias.

Ela não respondeu, disse apenas que tinha uma coisa para eu ler, um conto que Mario havia escrito para ela, quando de uma viagem que haviam feito a Veneza. Me entregou duas folhas de papel, escritas à mão, que desdobrei lentamente. No alto, o título: Passarinhos de Veneza, e logo abaixo, “Um conto de Mario para seu eterno amor, Maíla”!

10.7 Um conto de Mario Sterzzo (continuação de “Maíla e Mario Sterzzo”)

O inesperado e prematuro falecimento de Mário foi o motivo de Maíla ter retornado para Formiga. Além disso, como filha única, precisava providenciar a legalização da casa que sua mãe residia e havia lhe deixado de herança, na Rua Barão de Piunhui. Com a mudança de Maíla para Belo Horizonte, Maida solicitou a uma amiga viúva e suas filhas, que residissem e cuidassem da casa, sem pagar aluguel, caso viesse a falecer, o que realmente aconteceu.



Maíla não veio me visitar apenas para falar de suas histórias e infelicidades, havia algo mais, e pior, eu estava envolvido. Antes, porém, vamos ao conto.

PASSARINHOS DE VENEZA

Um conto de Mario para seu eterno amor, Maíla!

Acabamos de fazer amor e estamos muito felizes, trocando carinhos na cama de um hotel em Veneza, não de luxo, mas aquele simples e romântico, nos convidando a repetir as duas horas anteriores. O telefone toca e insiste... Era Dario Tordelli, ex-namorado de uma amiga, nos convidando para uma festa, com danças italianas e gregas.

Você não esperava dançar e estava sem roupa para ir. Apressado, saí malvestido pelas ruas de Veneza para lhe comprar um vestido belíssimo. Voltei, abri a porta do quarto e você me olhou. Estava coberto de suor e arfando de tanto correr. Meu rosto e olhar não escondiam meu sentimento de decepção, já anoitecia e não havia uma loja aberta.

Era feriado e o baile seria naquela mesma noite, nos jardins de um antigo castelo, um pouco mais tarde.... Havia percorrido todas as ruas de Veneza, por cinco vezes, andado em todas as gôndolas, gritando para o timoneiro o tempo todo: seja veloz... também navegado em todos vaporetos, só para comprar um vestido.

A medida de seu corpo, já havia dito a você, é tatuagem em minha retina.... Compro uma roupa de olhos vendados e ela será a mais perfeita, sempre. Portanto, pagaria seu vestido com o inconsciente de meus olhos!!!

Você tentou me consolar, dar força, mas minha expressão de tristeza no quarto de hotel era evidente... A única coisa que tinha comprado, de um vendedor de esquina, era uma escultura pequena, mas tão linda que me comoveu. Cabia na metade da palma da mão, um casal de pássaros transando, lindos, coloridos, transmitindo a crença do tempo que vem antes e depois dos amares...

Estiquei minha mão. Você ainda estava majestosamente nua em nossa cama. Olhou e acariciou os passarinhos como se eles estivessem vivos, e beijou aquele ato de amor. Então te pedi:

- Dê-me aquele seu vestido azul, decotado, bordado com fios de Ariadne. Sei que não é de baile, não sou costureiro, sou designer do universo de meus desejos. Dê-me o vestido e a pequena escultura dos pássaros fazendo amor, com odores de cores...

Coloquei, com muito cuidado o vestido na cama, tão bonito para passear, mas não para bailar. E você precisava de um vestido para bailar. Segurando a escultura dos pássaros em minha mão e olhando em seus olhos, lhe dei um longo beijo de amor e confiança.

Fiquei frente ao vestido como se fosse fotografá-lo. Abri a mão e os passarinhos agitaram as asas e continuaram a transar, cada vez mais rápido... E tiveram um orgasmo simultâneo e tão forte que, rapidamente assoprei aquela energia sobre seu vestido azul. E ele se transformou na mais linda e elegante veste para bailar no mundo...

Descemos as escadas do hotel correndo e rindo, de mãos dadas. Ao chegarmos à portaria havia um fiacre, repleto de velas e garrafas de prosecco nos esperando. Ao lado, um bilhete de Guy de Maupassant. “Vocês conseguiram! Vivam a vida como se em todos os lugares que estivessem fosse na Pont Neuf, aguardando com beijos, cada relógio de Paris tocar meia-noite. Isso demora mais de trinta minutos, tempo suficiente para todos os amantes fazerem amor no horário prometido. Cada meia-noite na hora de cada sino das catedrais, em todas as meias-noites de Paris, de Veneza, do mundo...”. Assinado, Bel-ami.

Fomos para a festa sorrindo, brindando, beijando e tomando do melhor sabor da Itália, iluminados apenas por velas, enquanto o cocheiro, embriagado, cantava lindamente, uma ópera de Giuseppe Verdi, nos conduzindo, novamente, ao ápice. E bailamos por quatro noites e cinco dias sem parar...

Quando a festa acabou, vários amigos chegaram perto de você. Eu fumava meu cigarro e um olmo resolveu repousar minhas costas. A noite começava a surgir novamente, em sua compromissada escuridão, violentada, eventualmente, pelas luzes das estrelas, quando nossos olhos se cruzavam.

Os amigos trouxeram uma pequena caixa de presente para você. Dentro, havia o mais lindo anel de brilhantes do mundo, porque, mágico e multifacetado, ele refletia a vida, mostrando as mais belas e difíceis faces e fases do amor, brilhantes como os vaga-lumes perdidos de Pasolini. Despedimo-nos de todos e, a caminho do hotel, tiramos nossos pés e os jogamos no mar, assim como nossas certezas, sentindo levemente a humidade das ruas molhadas, mas flutuando acima de qualquer tropeço.

A noite estava escura, e a luz brilhante de seu anel, por ter sido considerada a maior bailarina estrangeira da Itália, iluminou Veneza, no instante do enorme beijo que trocamos... E os gondoleiros tocaram e cantaram óperas sobre, e para nós por 17 anos. Deram uma breve pausa apenas para descansar no tempo das vidas sempre remadas e balançadas.

10.8 As ruas de Formiga (continuação de “Um conto de Mario Sterzzo”)

Achei o conto romântico, mas não possuía conhecimentos para tecer qualquer crítica. Além disso, a história de Maíla havia me despertado um pouco de ciúmes, embora a trágica passagem de Mario. Dobrei as duas folhas, devolvi e a única coisa que consegui falar foi “ – Sinto muito! ”. Ela guardou o conto sem me olhar, parecia sufocada, contida, sabia que tinha algo mais a dizer, e realmente tinha.

Disse que logo que voltaram de Veneza para Lugano, pretendiam fazer uma reforma no restaurante, cuja gerência Mario havia assumido, devido à idade avançada dos pais. Porém, continuou, assim que os trabalhos tiveram início, passou a sentir muito enjoo e sono. Não era apenas a menstruação irregular, estava grávida, concluiu. O médico da família de Mario confirmou, e estimou que o bebê devia estar por volta de três a quatro meses. Não era necessário fazer as contas, o bebê era meu e não de Mario. Apesar do choque inicial, Mario se recuperou e confortou-a, dizendo que o filho seria deles, e que eu jamais saberia.

Acabou sendo um filho de ninguém, nasceu prematuro, vindo a falecer duas semanas após o parto. Logo após me contar mais esse fato triste e inusitado, Maíla levantou-se sem dizer mais nada, a não ser um sinal de adeus, dado do portão.

Não sei explicar o que sinto da vida, não penso muito sobre isso. Senti apenas uma vontade enorme de sair de meu isolamento. Foi o que fiz, não sem antes pegar minha velha máquina fotográfica e ir para a cidade. Precisa de um outro olho, um olho que mostrasse outras realidades, pois já não acreditava nas coisas que via. Em Formiga, comprei vários rolos de filme e saí andando pelas ruas, fotografando o meu passado e o meu presente, na vã tentativa de revelar a mim mesmo. E fui andando e fotografando, andando e fotografando, sem rumo, sem destino traçado...



Comecei pela Avenida Abílio Machado...



E virei à esquerda na Rua Floriano Peixoto.



No cruzamento, virei novamente à esquerda, caminhando pela Rua General Carneiro.



E acabei desembocando na Rua Gilberto Amarante, encontrando finalmente o que procurava!



A Rua sei lá o nome e não me interessa saber, porquê...

De tudo isso que vivi, só tenho certeza de quatro coisas:

- 1) Não é tanto Formiga, que eu estava ardentemente querendo compreender melhor⁸¹;
- 2) Todas as fotos são minhas, todas têm a mesma rota de fuga;
- 3) Foram mais de duzentas fotos, e se os caminhos que percorri não são coerentes com o mapa da cidade, pouco importa, interessa que formam o mapa da minha vida, cujos caminhos eu traço e conto, em contos e versos diversos;
- 4) Hoje, eu só preciso de um pouso. Na capela, passo amanhã, para rezar e renascer.

⁸¹ Analogia à frase de Didi-Huberman, quando este expõe as principais motivações do seu livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, de Pasolini (op. cit.).

11. Considerações finais

O que almejamos como resultado desse trabalho sobre intertextualidade fotográfica, ainda que aspiração e concretização mantenham entre si uma distância que não nos compete (embora nos comprometam), é que ele transite de forma inspiradora por entre questionamentos, sem compromisso de ser uma resposta estritamente científica e acabada. Esperamos, sim, que contribua, de alguma forma com o devir espiralado da pós-modernidade, e não venha a descer, ignorado em seu esforço e persistência, por “ralos” construídos de forma imediata.

Se poluído por pensamentos, ideias ou afirmações imperfeitas, possa se reciclar dinamicamente, como a água, e retornar de forma potável, insumo para a criação de novos conhecimentos, pois acreditamos que a verdadeira ciência se constrói, e não faltam exemplos, mais pelas ideias e tentativas derivadas dos erros, que por acertos objetivos e aplicados, raros, em sua maioria. “Demo or die”, portanto “Demo”.

À parte os sonhos ucrônicos, percebemos em nossos estudos, a necessidade de aprofundar as questões sobre intertextualidade, em especial, na Ciência da Informação que, apesar de sua abertura interdisciplinar, tenta, de forma legítima, delimitar suas fronteiras de modo que, ciências alheias não perturbem, ainda mais, sua constante busca de definição. É justamente nessa busca, que tem atuado de maneira significativa, alinhando-se ao objetivo primário e último de todas as ciências: contribuir para a sociedade.

Nesse trabalho, foi imperioso aceitar o desafio do papel de escritor, na composição de algumas intertextualidades fotográficas. A esse respeito, que se atribua a tentativa de ser apenas um “Pensa-Frase”, termo cunhado por Roland Barthes, para definir quem não é inteiramente um pensador, e nem inteiramente um fraseador.

Formiga não é, obviamente, a única cidade do país ou do mundo em que pessoas colecionam fotografias “sem passado”, procurando dar-lhes algum significado. Contudo, por sua história singular e uma coleção expressiva de documentos imagéticos, apresenta-se como possibilidade para futuras pesquisas, por meio de outras metodologias, independente se tradicionais ou inovadoras.

Para finalizar, tomo as palavras do personagem anônimo, criado por mim, dono do Bar Brasília: “Não é tanto Formiga, que eu estava ardentemente querendo compreender melhor”, e “Hoje, eu só preciso de um pouso. Na capela, passo amanhã, para rezar e renascer”, desprovidas de qualquer preconceito.

Referências Bibliográficas

ABRAHAMSON, Craig Eilert. Storytelling as a Pedagogical Tool in Higher Education. **Academic Journal Article**, Vol. 118, No. 3, Spring 1998: 440-451. Disponível em <<http://crawl.prod.proquest.com.s3.amazonaws.com/fpcache/d27acc44788b6283baac3f29a2037b65.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJF7V7KNV2KKY2NUQ&Expires=1437656525&Signature=fKoe7WxeAufkkRdaTGZXI1yqBG4%3D>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

A CIDADE. ORGÃO OFICIAL DE INFORMAÇÃO DO MUNICÍPIO DE FORMIGA-MG. Edição n ° 603, Formiga - MG, 17 de maio de 2011. Disponível em <http://www.formiga.mg.gov.br/arquivos/cidadao_jornal/acid603.pdf>. Acesso em: 17 set. 2013.

AGUALUSA, José Eduardo. Em Vendedor de passados o facto de Félix Ventura ser albino é propositado? Extractos de Entrevistas. **Novo Jornal**. 23/11/2009. Disponível em <<http://www.agualusa.pt/cat.php?catid=28&idbook=41&interviews>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

_____. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011, versão digital (*e-book*).

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000. (*e-book*).

ALVES, Fernanda A. N. **As entonações de algumas metáforas cortazarianas**: em torno da fotografia e do ato de narrar. (Dissertação) mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, 2009. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000475499&opt=4>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

ARRIGUCCI Jr. Teoria da narrativa: posições do narrador. Conferência de abertura das atividades de abertura do Departamento Científico da SBPSP. São Paulo: **Jornal de Psicanálise**, 31(57): p. 9-43, 1998. Disponível em <<http://disciplinas.stoa.usp.br/mod/url/view.php?id=183884>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

AUGUSTONI Prisca, VIANA Anderson L. A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola. Juiz de Fora: **IPOTESI**, v. 14, n. 2, p. 189 - 205, jul./dez. 2010. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/16-A-identidade-do-sujeito-na-fronteira-do-p%C3%B3s-colonialismo-em-Angola.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2014.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural das narrativas. *In*: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 2011, 7ª Ed, p. 19-62.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. University of California Press. Berkeley and Los Angeles: 1989.

BATESON, Gregory. **Mind and Nature**: a necessary unity. Glasgow (UK): Fontana/Collins, 1980, 251p.

BAUDRILLARD, Jean. **À Sombra das Maiorias Silenciosas**: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Antropos, 1991.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b; p.197-221. Obras escolhidas, v. 1.

_____. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a; p.91-107. Obras escolhidas, v. 1.

BERGER, Peter L., LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Voves, 1985, 240 p., 13 ed.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. Sobre a coleção D. Thereza Christina Maria. **Coleção D. Thereza Christina Maria – álbuns fotográficos**. (201?, s.p.). Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/?sub=sobre-a-colecao-d-thereza-christina-maria%2F>>. Acesso em: 16 set. 2013.

BOFF, Leonardo. **Os Sacramentos da Vida e a Vida dos Sacramentos**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975, 12ª Ed.

BOHR, Niels. **Física atômica e conhecimento humano**: ensaios 1932-1957. A unicidade do conhecimento. Rio de Janeiro: Contra-ponto, 1995, 140p.

BORGES, José G. **O sertão de Nossa Senhora das Candeias da Picada de Goiás**. Belo Horizonte: Consórcio Mineiro de Comunicação, 1992.

BORGES, Maria Elisa Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BROWN, John Seely. et al. **Storytelling in organizations**: why storytelling is transforming 21st century organizations and management. Burlington, MA: Elsevier, 1995.

CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. **Os amores difíceis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CAPURRO, R., HJORLAND, B. O conceito de Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007. Tradução do capítulo publicado no Annual Review of Information Science and Technology. Ed. Alise Cronin. v. 37, cap. 8, p. 343-411, 2003, autorizada pelos autores. Tradutores: Ana Maria P. Cardoso, Maria da Glória A. Ferreira Tradutora, Marco Antônio de Azevedo. Disponível em <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/54/47>>. Acesso em: 29 jul. 2010.

CAVALCANTE, Maria I. A representação da pintura no conto “le chef-d’oeuvre inconnu” de Honoré de Balzac. **Itinerários**. Araraquara, n. 31, p. 77-94, jul./dez. 2010.

COELLO, Alicia Arias. La fotografía y el arte. In: ZALDUA, María O., BENÍTEZ, Antonia S. (Ed.) **Del Artefacto Mágico al Píxel**: Estudios de Fotografía. XXIII Jornadas FADOC i Congreso Internacional de Documentación Fotográfica. Madri: Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM, p. 135-139, 2014. Disponível em <http://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-03-05-Programa%20-%20Triptico_FINAL.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2014.

CORRÊA, Leopoldo. **Achegas à história de Minas**: Formiga e municípios vizinhos. Belo Horizonte: Gráfica Belo Horizonte, 1955.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____ **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 2 ed., p. 147-163.

_____. As babas do diabo. In: _____ **As armas secretas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 59-74.

COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica**: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: 2010. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/27673>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência**. São Paulo: Atlas, 1985, 2.ed.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.; 30cm. – Publicações Técnicas; nº 51. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/dicionrio_de_terminologia_arquivistica.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2010.

DOBAL, Susana M. Foto-evento: entrevista com André Rouillé. **Studium** (UNICAMP), Campinas: v. 31, p. 24-45, 2010. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/Studium_31.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014.

_____. Love Stories. **Studium** (UNICAMP): Campinas v. 9, 2002. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/8.html>>. Acesso em: 14 set. 2014.

_____. Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema. **Studium** (UNICAMP), Campinas: v. 32, p. 70-89, 2011. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium_32.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014.

DOTOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, p. 218-264, 2011, 7ª Ed.

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. p. 23-56 (Ofício da Arte e Forma).

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. Trad. Adelina Novaes e Cruz. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v.7, nº13, p.49-64, jan./jun. 1994. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1976/2164>>. Acesso em: 12 mai. 2012.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem [1938]. In: _____. **O sentido do filme**. p. 13-50. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, do **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. 2004. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/31961807262984384378443958573304215331.pdf>> Acesso em: 13 jul. 2014.

_____. O olhar que desconfia serenamente. **Iconica**. 2011. Disponível em <<http://iconica.com.br/site/o-olhar-que-desconfiar-serenamente/>> Acesso em: 14 dez. 2014.

FERNANDES, Francisco (coord.). **Álbum Formiguense**: monografia histórico descritiva do município de Formiga. Formiga (MG): 1939.

FEYERABEND, Paul K. **Contra o método**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. 488 p. ilustr.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1997.

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

GALLI, Gloria. Estória ou história - qual o correto? **Língua Portuguesa em uso – LPEU**. Disponível em <Estória ou história - qual o correto?>. Acesso em: 15 jan. 2015.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edição francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Points Essais). Extratos – cap. 1: p. 7-16; cap. 2: p. 16-19; cap. 3: p. 19-23; cap. 4: p. 23-27; cap. 5: p. 27-31; cap. 7: p. 39-48; cap. 13: p. 88-96; cap. 37: p. 277-281; cap. 38: p. 282-287; cap. 40: 291-293; cap. 41: p. 293-299; cap. 45: p. 315-321; cap. 46: 321-323 cap. 47: p. 323-331; cap. 48: p. 331-340; cap. 49: p. 341-351; cap. 53: p. 364-372; cap. 54: p. 372-374; cap. 55: p. 374-384; cap. 57: p. 395-401; cap. 79: p. 536-549; cap. 80: p. 549-559. Tradução de extratos: Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GÓMEZ, M. A informação: dos estoques às redes. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, Brasil, 24, abr. 1995. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/533/485>>. Acesso em: 21 set. 2010.

GOTLIB, Natália B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006, 11ª Ed.

GRANGER, Gilles-Gaston. **A ciência e as ciências**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

GRUPO DE PESQUISA: ACERVOS FOTOGRÁFICOS Disponível em <<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0240607VPZ6GS9>>. Acesso em: jul. 2010.

HAVEN, Kendall F. **Story proof: the science behind the startling power of story**. Westport: Libraries Unlimited, a Member of the Greenwood Publishing Group, Inc., 2007.

HEREDIA HERRERA, A. La fotografía y los archivos. *In*: **FORO IBEROAMERICANO DE LA RÁBIDA. JORNADAS ARCHIVÍSTICAS**, 2., 1993, Palos de la Frontera. La fotografía como fuente de información. Huelva: Diputación Provincial, 1993.

HEISENBERG, Werner. **A parte e o todo: encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política**. Lições de política e história (p. 57-72, 1922-1924). Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, 288p.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Minas Gerais » Formiga » infográficos: histórico**. Disponível em <<http://cod.ibge.gov.br/6TB>>. 2013a. Acesso em: 15 dez. 2013.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Minas Gerais » Formiga » infográficos: dados gerais do município**. Disponível em <<http://cod.ibge.gov.br/3M6>>. 2013b. Acesso em: 21 dez. 2013.

JAPIASSU, Hilton. **A interdisciplinaridade: algumas conclusões**. Notas de aula do Curso de Epistemologia. PUC-RJ, (197?)

_____. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 221 p.

JOVCHELOVITCH, Sandra, BAUER, Martin. Entrevista narrativa. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Vozes: Petrópolis (RJ), p. 90-113, 2008, 7ª ed.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 2. ed.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Biografema de Mário de Andrade: do plural. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 9-10, Jan. 1987. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731987000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 out. 2014.

LACERDA, Aline Lopes de. **A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11092008-145559/>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

LAMARQUE, Peter. Narrative and Invention: the limits of the fictionality narrative in culture. *In*: NASH, Christopher. **Narrative in Culture: the uses of storytelling in the Sciences Philosophy and Literature**. Taylor & Francis e-Library: 2005, p. 133-155.

LE COADIC, Yves-François. **A Ciência da Informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LEIGH, Brandi. Alberto Korda. The Photographer behind the face of Ernesto Che Guevara. Biography. *In*: **THE ART HISTORY ARCHIVE – PHOTOGRAPHY (TAHAP): 2007**. Disponível em <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Alberto-Korda.html>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1989.

LIPMAN, Doug. **Improving Your Storytelling: beyond the basics for all who tell stories in work or play**. Atlanta: August House Inc., 1999.

LIRA, José. Emily. Dickinson e a poética da estrangeirização. **Anais do Evento PG Letras 30 Anos**. UFPE, Vol. I (1): p. 556-569, Recife: 2006. Disponível em <http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/5.%20Melhores%20teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es/5.5_Jos_e_Lyra.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. **Cartas a um jovem escritor: “toda vida merece um livro”**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

LOPEZ, André P. A. El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. **Universum**, Talca, v. 23, n. 2, 2008.

_____. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia. **Gragoatá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**. Niterói: UFF, n. 15, Acervos literários, p.69-82, 2º sem. 2003.

_____. **As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos**. 2000. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP. São Paulo: 2000.

LOPEZ, André P. A.; BORGES, Leandro de Melo. Uma visão arquivística sobre os documentos fotográficos referentes ao decanato de ensino de graduação presentes no acervo do Centro de

Documentação da Universidade de Brasília. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 38, n. 3, p. 160-176, Dez. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652009000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-19652009000300011>.

LOPEZ, André P. A.; MADIO T. C. C. Colecciones y fondos fotográficos de Brasil: un pequeño mosaico. In: ZALDUA, María O., BENÍTEZ, Antonia S. (Ed.) **Del Artefacto Mágico al Píxel: Estudios de Fotografía. XXIII Jornadas FADOC i Congreso Internacional de Documentación Fotográfica**. Madri: Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM, p. 39-54, 2014. Disponível em <http://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-03-05-Programa%20-%20Triptico_FINAL.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2014.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

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

MACHLUP, Fritz, MANSFIELD, Una. **Cultural Diversity in Studies of Information**. New York: Wiley, 1983.

MACHADO, B. H., MADIO, T. C. C. Análise dos documentos fotográficos do museu municipal Jezualdo D'Oliveira: aspectos de tratamentos organizacionais. **Anais do V Seminário em Ciência da Informação – SECIN**. Londrina (PR): 2013, p. 443 – 459. Disponível em <<http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2013/secin2013/paper/viewFile/133/90>>. Acesso em: 14 mai. 2014.

MADIO, T. C. C. Uma Discussão dos Documentos Fotográficos em Ambiente de Arquivo. In: VALENTIM, Marta Lúcia Pomim (org.). **Estudos avançados em Arquivologia**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p.55-68.

MENEZES, Leilane (colunista). Território teimoso. **Correio Braziliense**. Revista Brasília Encontro. Brasília: 2013. Disponível em <http://sites.correioweb.com.br/app/noticia/encontro/revista/2013/04/15/interna_revista,601/territorio-teimoso.shtml> Consulta em 10 set. 2014.

MILLER, Carolyn H. **Digital Storytelling: a creator's guide to interactive entertainment**. Burlington, MA: Elsevier, 1994.

MOFFAT, Charles. The Iconic Photograph. In: **THE ART HISTORY ARCHIVE – PHOTOGRAPHY (TAHAP)**: 2007. Disponível em <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Alberto-Korda.html>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

MOREIRA, Caio R. B. **Paulo Leminski e Quarenta Cliques em Curitiba**. Baú de Fragmentos. 18 set. 2007. Disponível em <<http://baudefragmentos.blogspot.com.br/2007/09/paulo-leminski-e-quarenta-clics-em.html>>. Acesso em: 17 out. 2014. Post com base no artigo MOREIRA, Caio R. B Quarenta cliques em Curitiba: entre a poesia e a fotografia, o Dia do Juízo. Face em Revista (descontinuada), v. 9, p. 230-245, 2006.

NASCIMENTO, Denise. A. As falsas verdades ou a História construída em: “O Vendedor de Passados”, de José Eduardo Agualusa. **Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades – GT Africanidades e Brasilidade em Literatura**. Vitória: UFES, 26 a 29 de Junho de 2012.

ØROM, Anders. Information science, historical changes and social aspects: a Nordic outlook. **Journal of Documentation**, v. 56, 1, January 2000.

ORTEGA, José. Estructura, tiempo y fantasía en "Las babas del diablo". Edición digital a partir de **Cuadernos Hispanoamericanos**, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 407-413.

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/estructura-tiempo-y-fantasia-en-las-babas-del-diablo/>>. Acesso em: jul. 2014.

PALÁCIOS, Fernando. Depoimento de Fernando Palácios. In: **DIGIFOTO: Repositório de materiais fotográficos de arquivo – Blog**, 2013. Disponível em: <<http://bgpaf.blogspot.com.br/2013/06/depoimento-de-fernando-palacios.html>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

PAULA SOBRINHO, José Francisco de. **A Formação Histórica das Comunidades no Brasil: Estudo da Criação do Arraial de São Vicente Férrer da Formiga. Sua História e sua Gente**. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Del Rey, 2007, 8V, II, v1.

PINTO, Mariana Correia. Che Guevara a vender Mercedes é demasiado revolucionário?. In: **P3**: 2012. Disponível em <<http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/1993/che-guevara-vender-mercedes-e-demasiado-revolucionario>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

PIOVEZANI, Carlos. Saussure e o discurso: o Curso de Lingüística Geral lido pela análise do discurso. **Alfa Revista de Linguística**. São José do Rio Preto: UNESP, v. 52, n. 1, p.7-20, 2008. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1464/1169>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

REIS et al. Oralidade, mediações e digital storytelling: potencialidades e a afirmação das narrativas do sujeito. **VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. GT 3 – Mediação, Circulação e Uso da Informação. 28 a 31 de outubro de 2007, Salvador, Bahia <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3--190.pdf>> Acesso em: 24 jul. 2014.

REZA, Fazlollah. Introdução à Teoria da Informação. In: **Cibernética e Comunicação**. Organização de Isaac Epstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: SAGE Publications Ltd, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às Nascentes do Rio São Francisco**. Itatiaia-Edusp, 1975.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica e psicanálise: pontos de partida. **Revista Psicanálise e Conexões**. São Paulo: PUC/SP, s.d. Disponível em <<http://www.pucsp.br/psilacanise/html/psilacanise01.exe>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das letras: ensaio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SARACEVIC, T., Ciência da informação: origem, evolução e relações **Perspec. Ci. Inf.**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996. : Disponível em <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/235/22>>. Acesso em: 24 jul. 2010.

SARACEVIC, T., WOOD, J.B. **Consolidation of Information**. Paris: UNESCO, 1981.

SCARTOZZONI, Bruno. Entrevista com Bruno Scartozzoni I. In: **DIGIFOTO: Repositório de materiais fotográficos de arquivo – Blog, 2013**. Disponível em: <<http://bgpaf.blogspot.com.br/2013/06/entrevista-com-bruno-scartozzoni-i.html>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

_____. Entrevista com Bruno Scartozzoni II. In: **DIGIFOTO: Repositório de materiais fotográficos de arquivo – Blog, 2013**. Disponível em: <Entrevista com Bruno Scartozzoni II>. Acesso em: 12 jun. 2013.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SILVA, Rosimar Araújo. O espaço urbano em 40 clicks: uma perspectiva poética. **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1879.pdf> Acesso em: 27 jul. 2014.

SOULAGES, François. A fotogracidade. Tradução de Sonia Taborda. **Revista Portoarte**. Porto Alegre, v. 13, n.º 22, p. 17-36, maio/2005. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27900/16507>> Acesso em: 19 jun. 2014.

TACCA, Fernando de. Fotografia: intertextualidades e hibridismos. In: **Discursos Fotográficos**. Londrina: 2007, v.3, n.3, p.113-132.

_____. Fotografia e Cinema: Intertextualidades. **Studium** (UNICAMP), Campinas: v. 27, p. 35-64, 2008.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 2011, 7ª Ed, p. 242-264.

TOMANIK, Eduardo A. **O olhar no espelho: conversas sobre a pesquisa em Ciências Sociais**. Maringá (SP): Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2004, 2ª ed., revista.

VIEIRA NETO, José. **A evolução urbana de Formiga**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília. Brasília: 1995.

WERSIG, G. Information Science: The study of postmodern knowledge usage. **Information Processing and Management**, v.29, n.2, p.229-239, 1992.

WERSIG, G., NEVELING, U. The phenomena of interest to information science. The Information Scientist. v. 9, n. 4, 1975. (Tradução disponível em: <<http://www.alvarestech.com/lillian/GestaoDaInformacao/Rogério/WersigNeveling.pdf>>. Acesso em: 02 fev 2010.

WIENER, Norbert. **Cibernética e Sociedade: o uso humano de heres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1970.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Revista em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/viewFile/3629/3418>>. Acesso em: 19 jul. 2014.