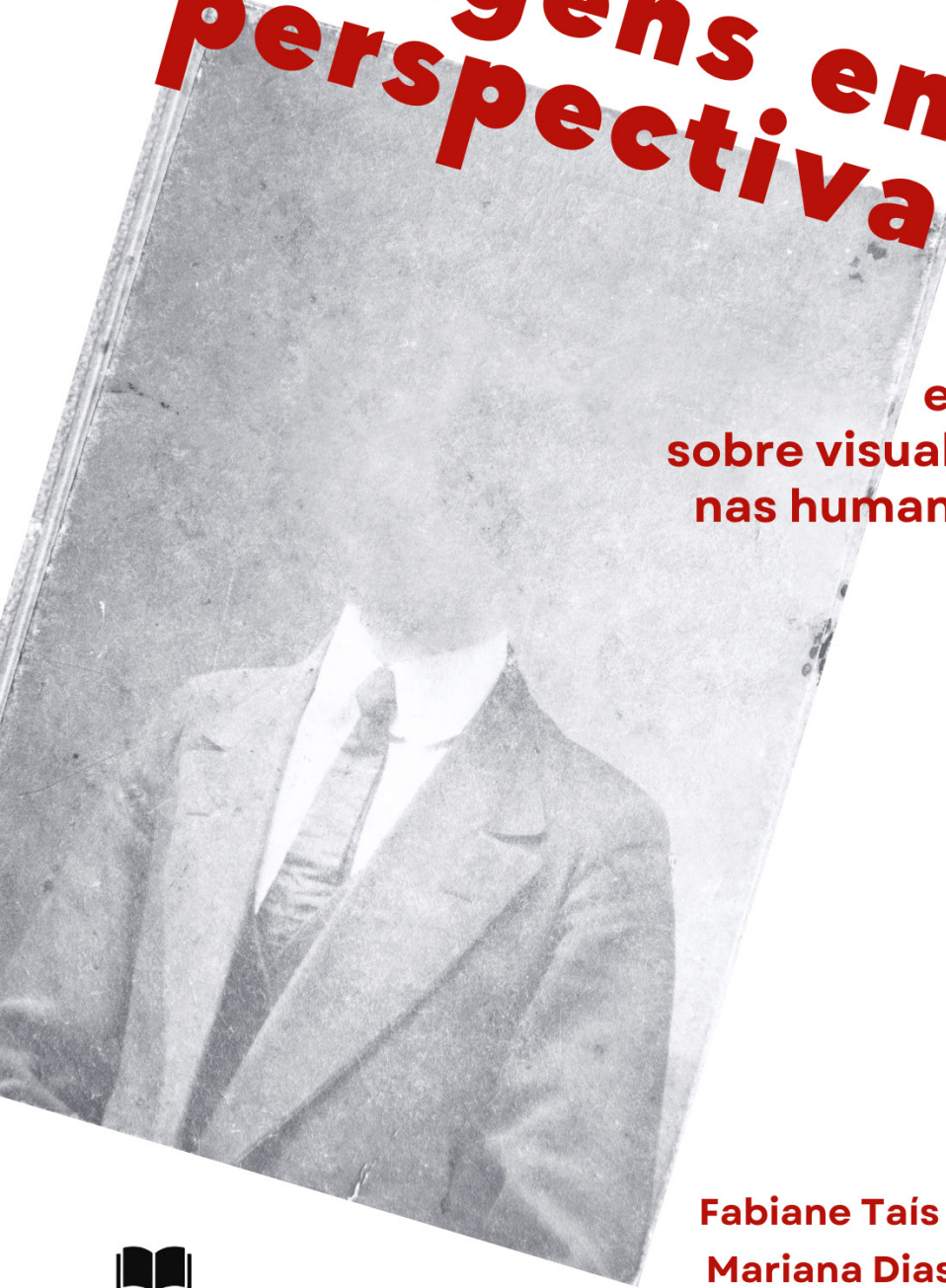


# **imagens em perspectiva:**

**estudos  
sobre visualidades  
nas humanidades**



**Orgs.**

**Fabiane Taís Muzardo**

**Mariana Dias Antonio**

**Fabiane Taís Muzardo  
Mariana Dias Antonio  
(Organizadoras)**

# **Imagens em perspectiva:**

**estudos sobre visualidades nas humanidades**

  
EDITORA  
SCHREIBEN

2024

© Das Organizadoras - 2024  
Editoração e capa: Schreiben  
Imagem da capa: Natasha Tinete  
Revisão: Renan Ramos Chaves  
Livro publicado em: 24/10/2024  
Termo de publicação: TP0812024

**Conselho Editorial (Editora Schreiben):**

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)  
Dr. Airton Spies (EPAGRI)  
Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)  
Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)  
Dr. Deivid Alex dos Santos (UEL)  
Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)  
Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR - Uruguai)  
Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)  
Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)  
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)  
Dr. João Carlos Tedesco (UPF)  
Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)  
Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)  
Dr. José Raimundo Rodrigues (UFES)  
Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)  
Dr. Leandro Hahn (UNIARP)  
Dr. Leandro Mayer (SED-SC)  
Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)  
Dra. Marciane Kessler (URI)  
Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)  
Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)  
Dr. Odair Neitzel (UFFS)  
Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

*Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência das tabelas, quadros, mapas e fotografias é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).*

Editora Schreiben  
Linha Cordilheira - SC-163  
89896-000 Itapiranga/SC  
Tel: (49) 3678 7254  
editoraschreiben@gmail.com  
www.editoraschreiben.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M994

Muzardo, Fabiane Taís.  
Imagens em perspectiva : estudos sobre visualidades nas humanidades / Fabiane Taís Muzardo; Mariana Dias Antônio. --Itapiranga : Schreiben, 2024.  
160 p. : il. ; E-book.  
Inclui bibliografia e índice remissivo  
E-book no formato PDF.  
ISBN: 978-65-5440-331-3  
DOI: 10.29327/5442371  
1. Cultura visual. 2. História e imagens. 3. Imagens como recursos de informação.  
I. Título. II. Antônio, Mariana Dias.

CDD 720.2

# SUMÁRIO

---

APRESENTAÇÃO.....	5
<i>Fabiane Taís Muzardo</i>	
<i>Mariana Dias Antonio</i>	
ARTE COMO ENTRELAÇAMENTO E COSTURA DE MUNDOS: A POTÊNCIA DE INVENÇÃO DA ARTE NA/DE RUA.....	9
<i>Ruth Tainá Aparecida Piveta</i>	
<i>Fabiane Tais Muzardo</i>	
SOBRE O QUE NOS FALA O ZEQUINHA: O DISCURSO POLÍTICO EM FIGURINHAS.....	23
<i>Camila Jansen de Mello de Santana</i>	
GEN PÉS DESCALÇOS E A PRESERVAÇÃO DO PASSADO: ENSINO DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO HISTÓRICO.....	42
<i>Dionson Ferreira Canova Júnior</i>	
<i>Arnaldo Martin Szlachta Junior</i>	
A ANISTIA NAS PÁGINAS DO <i>O PASQUIM</i> : ANÁLISE DE CHARGES E SIGNOS (1978-1979).....	55
<i>Giulia Abatti Kasper Silva</i>	
<i>O RIO NU</i> : UMA ANÁLISE DO PERIÓDICO ADULTO CARIOCA NA VIRADA DO SÉCULO (1898-1916).....	77
<i>David Ribeiro e Silva Neto</i>	
O FOTÓGRAFO COMO ESPECIALISTA: O CASO DE SEBASTIÃO SALGADO.....	89
<i>Bruna Trautwein Barbosa</i>	
A CULTURA MEXICANA EM CENA: PASSADO E PRESENTE EM <i>QUE VIVA MÉXICO!</i> .....	115
<i>Fabiane Tais Muzardo</i>	
COMO PERCEBEMOS AS IMAGENS? UM CONVITE AO ESTUDO DA PERCEPÇÃO VISUAL.....	128
<i>Renan Ramos Chaves</i>	
<i>Mariana Dias Antonio</i>	
SOBRE AS ORGANIZADORAS.....	155
ÍNDICE REMISSIVO.....	156



# APRESENTAÇÃO

---

As imagens fazem parte de nosso cotidiano. Imagens diversas, como fotografia, cinema, artes visuais e publicidade são e compõem criações humanas. As imagens comunicam, estabelecem relações, transmitem ideias e afetos, delimitam grupos e circuitos sociais, atestam ou contestam “fatos”, podem ser expostas ou censuradas e, assim, se apresentam como parte significativa da experiência humana *no e com o mundo*.

Nas Humanidades, há especial interesse em pesquisar os usos e significações das imagens. Estando as Humanidades contidas no rol das ciências, da produção e circulação de resultados de pesquisas, é comum que imagens sejam cuidadosamente elaboradas para comunicar os próprios resultados dessas pesquisas. Gráficos, tabelas, infográficos, diagramas e ilustrações fazem parte do repertório mobilizado e mobilizável para facilitar a compreensão dos leitores quando articulamos conceitos complexos, explicamos processos e procedimentos ou organizamos quantidades variadas de dados. É evidente que essas imagens são, ao mesmo tempo, produtos e produtoras do campo científico. Mas afinal, essa lógica não se aplica também às demais imagens?

Todos os exemplos de imagens citados no primeiro parágrafo estão sujeitos às escolhas e intenções de seu produtor, buscando intervir em seu respectivo campo social, mas não somente isso. As imagens se sujeitam às escolhas de quem as encomenda, patrocina, de quem as coloca em circulação, seja no seu contexto inicialmente planejado ou através das mais diversas descontextualizações. Até mesmo as imagens mais pretensamente inocentes e objetivas, como aquelas fotografias que congelam um instante familiar no tempo ou registram a segurança de um recinto, estão sujeitas a enquadramentos e intencionalidades. Talvez nenhuma imagem seja produzida inocentemente, e, mesmo que seja, pode ser reapropriada e ressignificada.

Diante de tantos usos e tantas possibilidades, abrindo esta coletânea e tendo a arte de/na rua como objeto de análise, temos o capítulo de Ruth Tainá Aparecida Piveta e Fabiane Tais Muzardo, intitulado “Arte como entrelaçamento e costura de mundos: a potência de invenção da arte na/de rua”. As autoras analisam a importância e singularidades dessa forma de arte somada às lógicas de silenciamento e apagamento, marcadas pela justificativa de “higienização”. Para isso, analisam diferentes contextos e épocas, partindo do início do século XX no México e chegando ao contexto brasileiro atual.

Em seguida, temos o capítulo “Sobre o que nos fala o Zequinha: o discurso político em figurinhas”, de Camila Jansen de Mello de Santana. Nele, a autora analisa as transformações pelas quais o personagem Zequinha passou: de um personagem criado para ilustrar as embalagens das Balas Zéquinha, da fábrica de doces *A Brandina*, para um personagem apropriado pelo governo do estado do Paraná, sendo utilizado para um colecionismo voltado ao aumento da arrecadação de impostos e para a disseminação de um discurso civilizador, proposto pelo estado, em direção à população paranaense, definindo hábitos, comportamentos e disseminando ações políticas do Executivo estadual.

Partindo da análise de um mangá, temos o terceiro capítulo, de Dionson Ferreira Canova Júnior e Arnaldo Martin Szlachta Junior, intitulado “*Gen Pés Descalços* e a preservação do passado: ensino de história e patrimônio histórico”. Os autores analisam o mangá *Gen Pés Descalços*, criado nos anos 1970 por Keiji Nakazawa, a partir de diálogos entre o ensino de História e o patrimônio histórico. Para isso, mobilizam conceitos como memória, patrimônio, consciência histórica e fonte histórica.

Tomando como objeto as charges e o humor satírico contido nos jornais, temos o capítulo intitulado “A anistia nas páginas de *O Pasquim*: análise de charges e signos (1978-1979)”, de Giulia Abatti Kasper Silva. A autora analisa a importância e as críticas mobilizadas pela imprensa não hegemônica na discussão pública brasileira durante o fim do regime ditatorial (1964-1985), com destaque para o processo de redemocratização e para os dispositivos legais que pretensamente garantiriam a transição pacífica entre regimes.

David Ribeiro e Silva Neto toma como objeto de análise a imprensa adulta no início do Brasil republicano, no capítulo intitulado “*O Rio-Nu*: uma análise do periódico adulto carioca na virada do século (1898-1916)”. Voltado para um público majoritariamente masculino, este periódico foi alvo de inúmeras críticas, uma vez que se pautava na subversão do que era entendido, no período, como moralmente aceitável.

Se pautando na análise de fotografias, o capítulo intitulado “O fotógrafo como especialista: o caso de Sebastião Salgado”, de Bruna Trautwein Barbosa, reflete sobre o trabalho de Sebastião Salgado e sua presença em diferentes lugares, circuitos sociais e artísticos e meios de comunicação, problematizando a construção de narrativas e imaginários a partir de suas fotografias. A atuação do fotógrafo-especialista e sua postura diante dos assuntos e pessoas fotografadas é questionada a partir de conceitos como autoridade, colonialidade e branquitude.

O penúltimo capítulo, escrito por Fabiane Tais Muzardo, baseia-se no diálogo entre as artes produzidas no México em meados de 1930. Em “A cultura mexicana em cena: passado e presente em *Que viva México!*”, a autora busca articular

o discurso produzido por Sergei Eisenstein no filme *Que viva México!* com outras produções do mesmo período, principalmente o livro *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, e as fotografias de Tina Modotti. Em sua análise, a questão do tempo ganha destaque, uma vez que, segundo a autora, pode-se perceber nessas produções o quanto o passado e o presente mexicano se entrelaçam.

Encerrando esta coletânea, temos o capítulo “Como percebemos as imagens? Um convite ao estudo da percepção visual”, de Renan Ramos Chaves e Mariana Dias Antonio. O capítulo apresenta um panorama sobre a visão humana a partir de *textbooks* de Neurociências e áreas correlatas. Desta forma, os autores buscam sintetizar estudos sobre a percepção visual para pesquisadores e estudantes das Humanidades, visando reduzir percepções equivocadas sobre o tema.

Sendo o que se apresenta para um panorama geral da presente obra coletiva, desejamos uma excelente leitura desse conjunto heterogêneo, mas igualmente rico, de textos, temas e abordagens.

***Fabiane Taís Muzardo***  
***Mariana Dias Antonio***  
*Organizadoras*





# ARTE COMO ENTRELAÇAMENTO E COSTURA DE MUNDOS: A POTÊNCIA DE INVENÇÃO DA ARTE NA/DE RUA

Ruth Tainá Aparecida Piveta<sup>1</sup>

Fabiane Tais Muzardo<sup>2</sup>

## 1. A arte na/de rua e as lógicas de apagamento

“*Las calles de México son galerías pintadas*”<sup>3,4</sup>. É assim que Anita Brenner inicia sua análise sobre as pinturas de *pulquerías* nas ruas mexicanas em meados da década de 1920. As *pulquerías* são estabelecimentos comerciais especializados na venda do pulque. O pulque é uma bebida feita a partir do maguey, uma planta considerada sagrada pelos mexicanos. De acordo com Brenner, as *pulquerías* são o foco da rua, “*foco para el ojo, el oído, la nariz, la memoria*”<sup>5</sup> (BRENNER, 1983, p. 192).

As artes de rua adquirem uma singularidade nas cidades modernas, pois se manifestam como elementos urbanos que “colorem a cidade”, gerando variações de paisagens e linguagens. Essas intervenções na criação e recriação dos espaços urbanos redefinem o espaço público, permitindo a emergência de distintas culturas visuais urbanas, onde diversos agentes e intenções comunicativas estão presentes (DIÓGENES; CAMPOS; ECKERT, 2016).

Neste texto, tomamos como problema a nos acompanhar a importância da arte na/de rua somada às lógicas de apagamento e silenciamento dessa forma de arte.

Analisaremos, como ponto de partida, a importância e a (des)valorização desta arte no México no contexto pós-revolucionário, assim como as ações feitas para apagá-la e silenciá-la. Posteriormente, para compreendermos como medidas

---

1 Doutora em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) - Campus Assis - Faculdade de Ciências e Letras. Psicóloga da Prefeitura Municipal de Londrina-PR. E-mail: ruthpiveta@yahoo.com.br.

2 Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente colaboradora da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: muzardofabiane@gmail.com.

3 Como algumas das referências bibliográficas aqui utilizadas encontram-se em espanhol, no corpo do texto serão colocados os textos originais e, em nota de rodapé, uma tradução livre. Algumas expressões serão mantidas no idioma original.

4 “As ruas do México são galerias pintadas”.

5 “Foco para o olho, o ouvido, o nariz, a memória”.

autoritárias como estas ainda se fazem presentes na atualidade, traremos para o debate algumas situações em que, no Brasil, nos últimos anos, obras feitas nas ruas, tanto por artistas anônimos quanto por artistas renomados, também foram apagadas, com a mesma justificativa utilizada no México há cerca de um século: “higienizar” as ruas.

## 2. As pinturas de *pulquerías*

Anita Brenner foi uma antropóloga, escritora, editora e tradutora de livros mexicana que muito colaborou para a difusão da arte e cultura mexicana. Dentre inúmeras produções, Brenner escreveu *Idolos tras los altares*, um livro em que procurou registrar a arte folclórica e religiosa mexicana. O projeto para a publicação desta obra contou com a participação de dois fotógrafos: Tina Modotti e Edward Weston. Os três viajaram durante meses pelo interior mexicano, no ano de 1923, conversando com comunidades e fazendo diversos registros, entre eles fotográficos. A primeira edição do livro foi publicada em 1929, nos Estados Unidos. Vale destacar que, naquele período, havia o desejo por parte dos artistas mexicanos de que a arte mexicana fosse conhecida e valorizada em solo estadunidense. Isso explica, por exemplo, o fato de revistas de arte, como *Mexican Folkways*, terem sido publicadas em espanhol e inglês, em todas as suas edições, justamente visando essa difusão para o país vizinho. No México, *Idolos tras los altares* foi publicado uma única vez, no ano de 1983.

Estruturalmente, o livro de Brenner divide-se em três partes, a partir de uma abordagem cronológica: México pré-hispânico, colonial e moderno. Em cada uma das partes a autora mescla crônicas populares, resultados de sua observação, descobertas e suas próprias lembranças. Na introdução, Brenner apresenta a metodologia escolhida, esclarecendo se tratar de um livro que parte de uma perspectiva antropológica, não sendo, portanto, nem um livro de crítica nem de história da arte. [...] O fato de o livro ser, ao mesmo tempo, resultado de análises antropológicas com visões pessoais, contendo trechos de conversas, lendas e contos populares, faz com que o caráter pessoal e encantado de seus produtores se torne evidente (MUZARDO, 2019, p. 672).

Interessante destacar que, apesar de a estrutura seguir uma ordem cronológica – México pré-hispânico, colonial e moderno –, a análise de Brenner sempre se volta para o presente mexicano. Neste texto, nos interessa o capítulo intitulado “*La Reforma de la Providencia*”, oitavo capítulo da segunda parte da obra.

Os escritos de Brenner mesclam conversas, lendas e sensações. A arte é entendida por ela como algo vivo, pessoal, pungente. Isso se evidencia, por exemplo, no fato de Brenner, ao tratar das pinturas, falar das pessoas que frequentavam as *pulquerías*, suas características, os produtos ali presentes, os cheiros. A vida acontecendo.

*En la entrada, las mujeres venden carnes bien sazonadas, en salsas picantes, muy apropiadas para el ácido, lechoso y áspero intoxicante. Alguien toca la guitarra. En la pulquería abundan los huaraches. Llegan borrachines temblorosos, como en trance. Obscenos y melancólicos, violentos y fantásticos, los bebedores cantan. Sonido, color, aroma, la tríada de la vida acalorada, está pautada en el – Después de todo – indescriptible tono del pulque<sup>6</sup> (BRENNER, 1983, p. 193).*

Brenner ressalta a *pulquería* como uma instituição urbana pós-hispânica. O pulque como ancestral. O maguey, de onde o pulque é extraído, é uma planta sagrada para os mexicanos. Esta sacralidade, contudo, de acordo com ela, foi afetada pela conquista espanhola, mais interessada em gerar riquezas por meio da exploração dos camponeses e das “*fortunas hechas a la sombra del pulque*”<sup>7</sup> (BRENNER, 1983, p. 195)

Um site do governo mexicano define as *pulquerías* como “*Museos vivos que se beben*”.

*Las pulquerías tradicionales son museos, lugares que guardan energía. Quién no ha compartido la tarde con los amigos en una buena pulquería, con un vaso de la más antigua de las bebidas, esa que clarito sabe a México, o no es mexicano o ha desperdiciado aquí la vida [...] Aunque las pulquerías tradicionales son como radios antiguos, como autos clásicos, como baúles de tesoros, las del Centro Histórico son las más antiguas de la Ciudad de México (¿del mundo?) sencillamente porque hace cien años el Centro era la ciudad toda. Solo seis abuelas “viven” aún en esta zona (en orden alfabético, pa’que nadie se enoje). En la esquina de las calles de Perú y Allende, modesta y añosa, La Antigua Roma cumplirá dentro de poco cien años de vida [...]”<sup>8</sup> (GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, s.p.).*

O caráter centenário desses estabelecimentos se torna evidente nesses trechos. A conexão entre pessoas e espaço também. Afinal, segundo o mesmo fragmento, não viver essa experiência significa desperdiçar a própria vida. Essa conexão profunda entre *pulquerías*, história e vida se tornam imagens, ainda, pelos nomes das *pulquerías*, os quais evidenciam, para Brenner (1983, p. 195), a “*imagen índio-española*”.

6 “Na entrada, as mulheres vendem carnes bem temperadas, com molhos apimentados, muito apropriadas para o ácido, leitoso e áspero intoxicante. Alguém toca o violão. Huaraches abundam na *pulquería*. Chegam bêbados trêmulos, como em transe. Obscenos e melancólicos, violentos e fantásticos, os bebedores cantam. Som, cor, aroma, a tríade da vida acalorada, está pautada no – Depois de tudo – tom indescritível do pulque”.

7 “Fortunas feitas à sombra do pulque”.

8 “As *pulquerías* tradicionais são museus, lugares que guardam energia. Quem não compartilhou a tarde com os amigos em uma boa *pulquería*, com um copo da mais antiga das bebidas, aquela que claramente tem sabor de México, ou não é mexicano ou tem desperdiçado a vida aqui [...] Ainda que as *pulquerías* tradicionais sejam como rádios antigos, como carros clássicos, como baús de tesouros, as do Centro Histórico são as mais antiga da Cidade do México (do mundo?) porque há cem anos o Centro era a cidade toda. Somente seis avós ‘vivem’ ainda nesta zona (em ordem alfabética, para que ninguém fique com raiva). Na esquina das ruas Peru e Allende, modesta e antiga, La Antigua Roma completará daqui a pouco cem anos”.

*Aquí no se puede hablar de lo índio o lo español, sino de lo mexicano. Estos nombres hacen como al descuido un comentario de la escena nacional: “La hazañas de Gaona”, “Las glorias de Obregón”, “El charro bravo de la sierra”. [...] Con más profundidad, hay letrados irónicos y filosóficos: “La celebración de los monos”, “Hombres sabios sin estudio”, “Mi consultorio”, “Por qué me río”, “Los misterios del comercio”. Esencial del estado de ánimo mexicano y también de la historia nacional, son éstos: “A ver qué pasa”, “Los recuerdos del porvenir” y “La reforma de la providencia”<sup>9</sup> (BRENNER, 1983, p. 195-196).*

O próprio título escolhido por Brenner para este capítulo trata-se de um nome de *pulquería*: “*La Reforma de la providencia*”. A história mexicana podendo ser narrada por meio de imagens.

Vale destacar uma ilustração que acompanha este título. Nela temos um homem trabalhando na extração da bebida, do mesmo modo como se fazia séculos atrás.

*Algo de la vieja religión permanece en los campos de magueyes y en los cobertizos donde se fermenta el pulque. La bebida se extrae como siempre se ha hecho, por un hombre dedicado a esa profesión al que se le llama el tlachiquero. Este hombre tiene sus herramientas, que son un guaje alargado con orificios en ambos extremos, y una bolsa hecha con el estómago de un cerdo. La parte más angosta del guaje se inserta en el corazón del maguey, que primero se raspa y agujera para que permita el paso del tubo [...]”<sup>10</sup> (BRENNER, 1983, p. 193).*

No período pós-revolucionário, houve uma intensa produção de murais em prédios públicos mexicanos. O governo mexicano contratou artistas e financiou essas pinturas. Nas *pulquerías*, esta produção de murais também ocorreu, sendo que, neste caso, eram os donos dos estabelecimentos que contratavam as mais diversas pessoas para confeccionar os murais. Esses murais eram feitos com produtos baratos, que se deterioravam rapidamente, implicando num movimento de refazimento constante. Na visão de Brenner, esse constante refazer dos murais é a base desta arte viva, que garantia, ainda, uma constante clientela, curiosa pelas novas cores e temas.

9 “Aqui não se pode falar do indígena ou do espanhol, e sim do mexicano. Esses nomes descuidadamente comentam o cenário nacional: ‘As façanhas de Gaona’, ‘As glórias de Obregón’, ‘El charro bravo de la sierra’. [...] Mais aprofundados, há assertivas irônicas e filosóficas: ‘A celebração dos macacos’, ‘Sábios sem estudo’, ‘Meu consultório’, ‘Por que eu rio’, ‘Os mistérios do comércio’. Essenciais ao estado de espírito mexicano e também à história nacional são: ‘Vamos ver o que acontece’, ‘As memórias do futuro’ e ‘A reforma da providência’”.

10 “Algo da velha religião permanece nos campos de magueys e nos lugares onde fermenta o pulque. A bebida se extrai como sempre se fez, por um homem dedicado a essa profissão, que é chamado de el tlachiquero. Este homem tem suas ferramentas, que são uma cabaça alargada com orifícios em ambos os extremos, e uma bolsa feita com o estômago de um porco. A parte mais estreita da cabaça se insere no coração do maguey, que primeiro se raspa e perfura para que permita que se passe o tubo”.

**Figura 1** - Fotografia da fachada da *pulquería*. “*Los amores de Cupido*”.



**Fonte:** BRENNER, 1983, s.p.

**Figura 2** - Fotografia de fachada de uma *pulquería*. “*El Charrito*”.



**Fonte:** BRENNER, 1983, s.p.

Hoje se sabe que os “três grandes muralistas” mexicanos – Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros – pintaram alguns murais em *pulquerías*. Também existem fotos de artistas como Frida Khalo em festas de inauguração de murais de *pulquerías*.

*Historiadores y críticos de arte de la primera mitad del Siglo 20, dieron cuenta de las incursiones de los insignes muralistas a las pulquerías y de los trazos que plasmaron en sus inmuebles para la posteridad, aunque lamentablemente esas obras fenecieron con los propios negocios o sucumbieron con el paso del tiempo.*

*En el libro Memoria y razón de Diego Rivera, escrito por Loló de la Torriente, se cita un diálogo del propio muralista.*

*El cuadro pintado por el maestro Narváez, autor de La fuente embriagadora, que está en la pulquería más elegante de México, en la calle de Tacuba, que pertenece a mi compadre el señor don Pancho González. Ese sí sabe de pulques<sup>11</sup> (CULTURA, 2015).*

Apesar de toda a efervescência desta arte, do colorido mexicano que se concretiza nesses espaços, medidas sanitárias do Departamento de Saúde mexicano culminaram no apagamento destes murais. “*Pintaran de blanco sus fachadas, requiriendo, además, que las barras, los muros interiores y los techos estuvieran relucientes y desnudos como salas de operaciones. Las pulquerías así purificadas perdieron toda su clientela*”<sup>12</sup> (BRENNER, 1983, p. 196).

A este apagamento somou-se uma campanha de ridicularização do estilo artístico destes murais, taxados como “*degenerado, absurdo e inmoral*”<sup>13</sup> (BRENNER, 1983, p. 196); destacando-se, ainda, a péssima ortografia de seus escritos, o que, de acordo com essa visão, comprovavam a ignorância dessas obras e de seus artistas.

Vale destacar que ocorreu neste período em todo o país, principalmente na Cidade do México, uma busca por controlar epidemias que assolavam a população. Neste processo, conferências e cursos foram organizados pelo governo mexicano visando instruir a população quanto a higiene pessoal e de espaços, tanto públicos quanto privados. A conferência intitulada “*La higiene*

<sup>11</sup> “Historiadores e críticos de arte da primeira metade do século 20, identificaram as idas dos reconhecidos muralistas às *pulquerías* e os traços que deixaram para a posteridade, embora lamentavelmente essas obras se acabaram com os próprios negócios ou sucumbiram com o passar do tempo.

No livro *Memória e razão de Diego Rivera*, escrito por Loló de la Torriente, é citado um diálogo do próprio muralista.

O quadro pintado pelo maestro Narváez, autor de *La fuente embriagadora*, que está na *pulquería* mais elegante do México, na rua de Tacuba, que pertence ao meu compadre, o senhor don Pancho González. Esse sim sabe de pulques”.

<sup>12</sup> “Pintaram de branco suas fachadas, exigindo, além disso, que os balcões, as paredes internas e os tetos estivessem reluzentes e vazios como salas de operações. As *pulquerías* assim purificadas perderam toda a sua clientela”.

<sup>13</sup> “Degenerado, absurdo e imoral”.

*del comerciante*”, realizada por Alfonso Pruneda, se destacou nesse contexto. Posteriormente, ela foi publicada em um livro. Pruneda defendia a participação ativa das

*[...] autoridades y los individuos; las escuelas y otras instituciones que imparten educación... Las escuelas y las demás instituciones culturales tratarán de hacer llegar a todos los conocimientos higiénicos. Pero los individuos deben igualmente empeñarse en hacer lo que a ellos compete directamente, para conservar su propia salud, la de los suyos, e indirectamente la de la colectividad*<sup>14</sup> (PRUNEDA, 1917, p. 10 *apud* AGUILLAR, 2022, p. 177).

Medidas sanitárias são necessárias. Principalmente numa grande cidade. Contudo, o apagamento desses murais em nada colaboraria para que o espaço desses ambientes comerciais fosse mais limpo e higiênico. Trata-se, desse modo, de uma visão de vida, arte e território diferente da que marcava o país desde tempos imemoriais. Mesmo com estas medidas, contudo, os murais continuaram sendo confeccionados. Os donos das *pulquerías* argumentavam com o governo que as pinturas colaboravam, e muito, com as vendas, as quais, por sua vez, garantiam que eles pagariam mais impostos.

*En las pulquerías el pintor y el dueño colaboran con su público para producir y mantener un patrimonio nacional. El público determina los temas por selección expresa, y segun sus gustos y personalidad. [...] ser pintor de pulquería es una profesión porque otorga una posición económica*<sup>15</sup> (BRENNER, 1983, p.197).

Percebe-se, assim, que medidas legalistas e arbitrárias, apesar de seu poder de fiscalização e punição, não fizeram com que os artistas deixassem de produzir sua arte, ao mesmo tempo individual e coletiva. A desobediência, desse modo, é marca da potência de produção dessa arte de/na rua.

### 3. Outros apagamentos: alguns casos brasileiros

As justificativas sanitárias foram utilizadas, também, em outros contextos e épocas. O *Manual Ilustrado de aplicação da Lei Cidade Limpa*, datado de 2006, assim apresentou este projeto.

---

14 “[...] autoridades e indivíduos; as escolas e outras instituições que ministram educação... As escolas e as demais instituições culturais tratarão de fazer com que todos os conhecimentos higiênicos sejam transmitidos. Mas os indivíduos devem igualmente empenhar-se em fazer o que lhes compete diretamente, para conservar sua própria saúde, a dos seus e indiretamente a da coletividade”.

15 “Nas *pulquerías*, o pintor e o dono colaboram com seu público para produzir e manter um patrimônio nacional. O público determina os temas por seleção expressa, e de acordo com seu gosto e personalidade. [...] ser pintor de *pulquería* é uma profissão porque concede uma posição econômica”.



Em 2006, a Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006) foi aprovada, desencadeando mudanças significativas na paisagem da Cidade de São Paulo. A publicidade foi retirada dos espaços públicos com a proibição dos outdoors e pinturas em fachadas que faziam propaganda de empresas e produtos. Além disso, a Lei regrou de forma rígida a permanência na paisagem dos chamados anúncios indicativos, que visam identificar as atividades exercidas nas edificações. Naquele momento, quando todos os anúncios foram retirados, a cidade se descobriu, com suas fachadas maltratadas, as mais modernas muitas vezes sem nenhum cuidado de acabamento e, as mais antigas, com seus adornos sujos e abandonados (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2006, p. 3).

A partir dessa lei, uma série de murais, tanto de artistas reconhecidos internacionalmente, quanto de artistas anônimos, passaram a ser apagados na cidade de São Paulo.

Em uma dessas ocasiões, um mural na Avenida 23 de Maio de artistas como Nina Pandolfo, osgemeos, Vitché e Herbert Baglion, foi apagado a mando da prefeitura. A polêmica que tal ato gerou fez com que a prefeitura de São Paulo alegasse que esta ação foi feita acidentalmente.

O time dos grafiteiros virou o placar dessa partida quando o prefeito Gilberto Kassab chamou para uma conversa, realizada no último dia 16. [...] O bate-papo foi uma espécie de pedido de desculpas pelo ato cometido no último dia 3, quando o programa Cidade Limpa apagou um mural de 680 m que corria a avenida 23 de Maio. Lá estavam reunidos trabalhos de Nina Pandolfo, osgemeos, Vitché e Herbert Baglion, entre outros nomes que fazem a história do grafite em São Paulo. Para a prefeitura, o fato foi acidental. “A empresa contratada para pintar a cidade não é um curador de arte em grafite”, justificou-se o secretário Andrea Matarazzo, da Coordenação das Subprefeituras. “O pintor não sabe diferenciar um trabalho que tem valor de um que não tem” (NADIN; FIORATTI, 2008, s.p.).

Podemos (e devemos) questionar: o que é ter valor?

A arte de rua carrega uma semântica que ultrapassa um único sentido. Se costuram noções de pertencimento, expressão, resistência, risco. Coexistem processos dinâmicos e distintos, que se assemelham ao próprio movimento do viver e ocupar as ruas. Manifestam-se processos nos quais se evidenciam as diferenças culturais, as desigualdades sociais, bem como as condições de acesso, inclusive aos espaços hegemonicamente reservados às artes e sua fruição.

Rancière (2010), mesmo não fazendo analogia ao universo do pixo ou do *graffiti*, refere-se à importância de uma arte pública, que intervém em lugares marcados pela violência e pelo abandono social, afora aquela *confinada* em museus. “Manifestação de uma vida coletiva para a qual a arte não existia como categoria separada, em que a arte não se separa da vida pública nem a vida pública da coletividade da vida concreta de cada um” (Idem, *ibid.*, p. 50). (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 767).

O nome “Cidade Limpa” carrega um sentido higienizador por si só. A partir dele, podemos dizer que houve, e há, uma espécie de esvaziamento de pertencimento, de vivência, de fluxo nesses lugares. Ocorre algo parecido com o que Brenner apontou sobre as *pulquerías*, que teriam se transformado em algo parecido com salas de cirurgia.

Vale ressaltar que essa lógica higienizadora da suposta cidade limpa possui uma articulação com as lógicas racistas e classistas em jogo no tecido social, principalmente quando levamos em consideração que arte urbana se configura, em nosso contexto, como uma forma pela qual jovens negros e pobres reivindicam o espaço urbano. Apropriados das expressões culturais do movimento *hip hop*, encontram no *grafitti* e no *pixo*, possibilidades de ocupação e diálogo com a cidade.

[...] em um país extremamente desigual como o Brasil, a arte de rua, embora não fique indiferente às questões do cenário político mais amplo — pelo contrário, muitas vezes ela própria se manifesta a respeito —, representa, na verdade, uma ação micropolítica cotidiana de jovens, pobres e negros, em sua maioria, em busca de um espaço, ainda que exíguo, na cena pública das grandes cidades brasileiras (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 772).

O caso da Lei Cidade Limpa não é um caso isolado no Brasil. Nos anos 1990, por exemplo, no Rio de Janeiro, os murais do Profeta Gentileza, produzidos entre as décadas de 1980 e 1990, foram apagados também. Posteriormente, devido às resistências geradas e uma ação que se iniciou na Universidade Federal Fluminense (UFF), os murais foram restaurados e tombados como patrimônio pela prefeitura.

O que se percebe é uma recorrência de apagamentos. Seja agora, seja no século passado. No Brasil ou em outro país. Nessa visão, se associa a arte com algo que deve estar presente em determinados lugares, seguindo uma determinada norma e padrão. Arte para quem, então? Arte para quê?

Patrícia Mayayo (2020), em seu livro *Historias de mujeres, historias del arte*, nos alerta que o mundo da arte não é tão distinto do mundo da política ou das grandes finanças. Essa advertência nos interpela a uma leitura contextualizada e crítica, tanto sobre o fazer artístico quanto sobre as estratégias em curso, ao longo da história, para a definição do que seria validado como experiência artística ou não, definindo um campo bastante localizado, inclusive, para os espaços de consumo e divulgação de produtos artísticos.

Hubert Damisch (1984), no verbete sobre artes na *Enciclopédia Einaudi*, oferece uma análise das artes que aborda tanto seus aspectos analíticos quanto políticos. Analítico pelo fato de buscar saber se, para além da dimensão imaginária freudiana da arte, elas poderiam efetivar uma modificação frente ao problema das determinações simbólicas, formais, teóricas, referentes aos

materiais, o sistema e inclusive na relação específica com o real que a define. Político tendo em vista a necessidade de que toda produção artística deve buscar definir-se, em sua finalidade, frente aos sistemas de produção e exploração, bem como nas repercussões no nível das superestruturas. Nessa perspectiva, podemos pensar num estatuto da arte como eminentemente partícipe das possibilidades de transformação social

Ao falarmos de arte, aqui, para além do sistema das artes consolidado, a tomamos também como um campo enunciativo, de produção constante. Tomamos a arte como um saber, uma forma de conhecimento, um manifesto e um modo de resistência, que tem a potência de captar a história, os modos de organização das relações sociais, produzindo sentidos, enunciados, discursos, modos de relacionar-se com o mundo em que vivemos (TVARDOVSKAS, 2008). Dessa maneira, mais que produzir representações da realidade, o campo artístico constitui imagens de uma complexidade polissêmica, que produzem relações de significados múltiplos, e que não se confundem com um retrato, uma representação da sociedade, mas que produzem o viver e a experimentação do campo social (PIVETA, 2023). A arte pode “criar um campo de pensabilidade fora do que orienta o pensamento entendido como representação” (BORGES, 2013, p. 12).

Nesse sentido, tomamos a arte como elemento indispensável para a vida, pois não possui “nada de facultativa, e, embora não seja obrigatória, nem do ponto de vista das necessidades vitais imediatas nem do das relações sociais impostas, a arte demonstra, através de toda a sua história, a sua essencial indispensabilidade” (DAMISCH, 1984, p. 17). Além disso, é importante destacar, seguindo a análise de Linda Nochlin (2016), que a prática artística ocorre dentro de um contexto social específico, integrando-se às estruturas sociais e sendo moldada por definições institucionais. A arte, portanto, não se manifesta apenas como uma expressão autônoma de um sujeito dotado de qualidades inatas e permeado por influências sociais, mas está intimamente vinculada aos processos de construção de modos de subjetivação, de produção de visibilidades e dizibilidades que se produzem ao longo da história.

Portanto, problematizar os processos de apagamento da arte de/na rua implica em uma análise de como vão se construindo, histórica e socialmente, enunciados e enquadramentos discursivos que vão atribuir à arte um status (de refinamento, destaque social), um lugar (dentro dos museus e galerias), uma categorização (o que é considerado experiência artística validada). Ademais, implica também em buscar localizar quais os elementos que vão tornar a arte também um lugar arriscado, em sua potência disruptiva e de contestação da ordem social posta, principalmente no campo das produções e experimentações artísticas que desafiam os enunciados e enquadramentos postos para o campo da arte.

#### 4. Arte, potência de inquietação

Na paisagem da arte de rua, os processos de territorialização e desterritorialização da ocupação *insubmissa* nos espaços da cidade, a promoção do *nome* e a assinatura *multiplicada* das *tags* em espaço de trânsito e visibilidade ensejam possibilidades diversas de singularização desses atores e de produção de micropolíticas (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 772)

Didi-Huberman (2006), ao falar do encontro com as imagens, afirma que a experiência com a imagem diz de uma experiência de abertura, imprevisível e inquietante, que não se reduz a um programa de pesquisa ou a certo saber ou sistema, visto que o olhar, uma operação do sujeito, é uma operação fendida, aberta e inquieta (MATESCO, 2016). Ainda que a experiência do encontro com a imagem demande certa teorização, contextualização e historicização, ela, em sua potência de inquietação, é impassível de apreensão ou submissão. “A imagem é uma passante”, e como tal, inescotável e impossível de ser possuída. Ela nos atravessa, sendo esse atravessamento o que, em nossa perspectiva, possui a potência de produzir fissuras nos modos de vida que não permitem vibrar a vida (PIVETA, 2023). Neste sentido, a arte pode ser pensada como

[...] um equipamento coletivo de subjetivação que pode, potencialmente, trabalhar na produção de modos de subjetivação inventivos e dispostos ao múltiplo, justamente por lançar linhas de subjetivação da ordem do sensível, do que não possui representação e do que ainda está porvir (PARPINELLI, 2015, p. 220).

Dessa forma, funciona como um agenciamento que efetua conexões na produção de processos de subjetivação, sendo a subjetividade aqui compreendida como “produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais” (GUATTARI, 1992, p. 11), que, a depender de conjuntos de condições de possibilidades, podem emergir como territórios existenciais. Podemos, assim, afirmar, juntamente a Suely Rolnik, que “a subjetividade é a resultante da experiência do mundo em mim” (ROLNIK, 2017, s.p.), e, nessa equação, o encontro com a arte em sua potência de invenção é um dos componentes possíveis nessa construção de territórios existenciais pautados na diferença.

Voltando ao México, podemos pensar nessa potência da arte como território de invenção tomando como exemplo a ação de grafiteiros de um Coletivo de Arte que pintou mais de 200 casas, ultrapassando 20 mil metros quadrados de grafite, durante pouco mais de um ano na comunidade *Las Palmitas*, em Pachuca, uma cidade considerada bastante violenta. A partir dessa ação, notou-se a diminuição no índice de violência. Vista com certa distância, a pintura dessas casas, localizadas em um morro, forma uma espécie de arco-íris.

Os artistas envolveram os moradores em todo o trabalho, o que fez nascer um senso coletivo inédito de pertencimento e de cuidado com o local. No total, 1808 pessoas de 452 famílias foram beneficiadas pela ação, que, segundo relatório divulgado pelo governo, deu conta de diminuir o índice de violência, especialmente entre os jovens. Antes da pintura ser feita, os moradores do local evitavam sair de casa quando escurecia. Durante a noite, a região ficava deserta. Segundo Enrique Mybe Gomes, diretor do projeto, após a iniciativa, os vizinhos passaram a conversar e a sair mais. “Surgiu um espírito comunitário. As pessoas estão cuidando da segurança do bairro com as próprias mãos”, conta o artista (CELLA, 2016, s.p.).

Nesse acontecimento, se articulam experiências que nos permitem acessar algo do que se passa quando a noção de higienizar a cidade se altera em nome de uma noção do produzir a cidade como espaço coletivo e de afirmação, por meio da experiência com a produção artística. As imagens que se produzem e que se multiplicam nos espaços urbanos, se configuram como eventos plurais em constante transformação que, por sua vez, vão compor a própria vida em processo e movimento. Os efeitos são múltiplos: pertencimento, comoção, afetação, cuidado coletivo, ocupação, beleza, cidadania, política, reverberação de vozes silenciadas.

Poderia o projeto de limpeza da cidade, ao apagar murais, pinturas, grafittis, pixos, ser também uma maneira de buscar apagar as possibilidades de afetação, variação e resistência que nos atravessa no encontro com a imagem?

## Referências

AGUILAR, Morelos Torres. Enfermedad e higiene en la Ciudad de México (1912-1920). Miradas desde la prensa durante la revolución mexicana. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. v. 14, n. 28, p. 154–184, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/rbhcs.v14i28.14169>. Acesso em: 05 jul. 2024.

BORGES, Hélia. M. O. C. Os agenciamentos sutis do corpo performático. In: INSTITUTO FESTIVA DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **E por falar em... CORPO PERFORMÁTICO. fazeres e dizeres da dança**. Joinville: Nova Letra, 2013. s.p. Disponível em: <https://festivaldedancadejoinville.com.br/wp-content/uploads/2022/06/VI-Seminarios-de-Danca-E-por-falar-em...CORPO-PERFORMATICO.pdf>. Acesso em: 27/07/2024.

BRENNER, A. **Ídolos tras los altares**. México: Domés, 1983.

CELLA, Luisa. Grafiteiros pintam comunidade, no México, e violência diminui. **Casa Vogue**. 16 fev. 2016. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Arquitetura/Cidade/noticia/2015/12/grafiteiros-pintam-comunidade-no-mexico-e-violencia-diminui.html>. Acesso em: 05 jul. 2024.

DAMISCH, Hubert. **Verbete Artes**. **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa

Nacional- Casa da Moeda, 1984.

DECORAN *pulquerías* grandes del muralismo. **Noroeste**. 06 nov. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.noroeste.com.mx/entretenimiento/cultura/decoran-pulquerias-grandes-del-muralismo-GQNO94954>. Acesso em: 05 jul. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui, **Vacarme**, n. 37, 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>. Acesso em 23 jul. 2024.

DIÓGENES, Glória; PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rasuras, ruídos e tensões no espaço público no Brasil: Por onde anda a arte de rua brasileira? **Dilemas. Rev. Estud. Conflito Controle Soc.** v. 13, n. 3, p. 759-779, set./dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/dilemas.v13n3.25206>. Acesso em: 05 jul. 2024.

DIÓGENES, Glória; CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornelia. As Cidades e as Artes de Rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação). **Revista de Ciências Sociais**, v. 47, n. 1, p. 11-24, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5675>. Acesso em: 19 jul. 2024.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Manual Ilustrado de Aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares**. Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006. Decreto nº 47.950, de 5 de dezembro de 2006. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2024.

MATESCO, Viviane. Corpo desdobrado. In: COCCHIARALE, Fernando; SEVERO, André; PANITZ, Marília. (Orgs.). **Artes visuais (Ensaios brasileiros contemporâneos)**. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 381-401.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 11. ed. Madri: Cátedra, 2020.

MUZARDO, Fabiane Tais. “**Ídolos tras los altares**”: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário. *Mana* v. 25, n. 3, p. 667-700, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p667>. Acesso em: 05 jul. 2024.

NADIN, Juliana; FIORATI, Gustavo. Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2008. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2707200829.htm>. Acesso em: 05 jul. 2024.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARPINELLI, S. Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2015. 276p.

PIVETA, Ruth Tainá A. **Nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora: poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas**. Tese (Doutorado em Psicologia). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2023. 252p.

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. **Pulquerías tradicionales del centro del México**. s.d. Disponível em: <https://www.centrohistorico.cdmx.gob.mx/rastros/pulquerias-tradicionales-del-centro-historico>. Acesso em: 05 jul. 2024.

ROLNIK, Suely. **Entrevista Completa - Narciso no Espelho do Século XXI**. YouTube, Brasil, 27 mai. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB\\_5DY](https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY). Acesso em: 29 jul. 2024.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008. 231p.

# SOBRE O QUE NOS FALA O ZEQUINHA: O DISCURSO POLÍTICO EM FIGURINHAS

Camila Jansen de Mello de Santana<sup>1</sup>

## 1. Introdução

No mês de outubro de 1979, o governo do estado do Paraná lançou a Campanha *ICM das Crianças – Clube do Zequinha*<sup>2</sup>, voltada ao aumento da arrecadação de impostos sobre a circulação de mercadorias. Governado à época pelo político Ney Braga, que estava em seu segundo mandato (1979-1983), o Paraná ansiava equilibrar o orçamento aumentando a arrecadação de impostos, e buscava realizar esse objetivo “sem qualquer aspecto de agressão ao comerciante – mas sim o fazendo integrar-se neste espírito comunitário-social do pagamento do imposto devido” (MILLARCH, 1979 s.p.). Para tal, a solução encontrada foi “atingir as crianças como motivação” (MILLARCH, 1979, s.p.).

O personagem Zéquinha surgiu em Curitiba em 1929, por encomenda dos proprietários da fábrica de doces *A Brandina* à Imprensa Paranaense, e circulou pela capital do estado do Paraná entre os anos 1929 e 1967 como ilustração das embalagens das Balas Zéquinha<sup>3</sup>. Composta inicialmente por 30 imagens, posteriormente atingindo 50 cromos e, finalmente, totalizando 200 figurinhas, a coleção original das Balas Zéquinha trazia o protagonista vivendo diversas situações cotidianas. Estas representações envolviam cuidados com o corpo e a saúde, ofícios diversos, atividades de lazer e sociabilidades, além de flagrantes de violência e acidentes.

---

1 Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: camilajsantana@gmail.com.

2 Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), de competência estadual, transformado em Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Prestação Serviços (ICMS) durante a redemocratização.

3 As duas grafias do nome Zequinha presentes neste artigo se justificam pelo fato do personagem ter, durante o período que circulou com as balas (1929-1967), o nome de Zéquinha, com acento, retirado quando da criação e circulação da coleção criada para a campanha do governo (1979-1981). Respeitando as formas diversas de grafar o nome do personagem, utilizaremos Zéquinha quando nos referirmos ao personagem que circulara até 1967 e Zequinha, sem o acento, quando tratarmos do período em que o personagem circulara como garoto-propaganda do estado do Paraná.



Esse Zéquinha original era comercializado juntamente com balas e os desenhos do personagem eram, na realidade, o invólucro das balas. O sucesso de Zéquinha e das embalagens que lhe serviam de suporte foi bastante significativo, justificando a longevidade do doce e o retorno do personagem na campanha do governo, agora sem as balas.

Nesta nova coleção de figurinhas, o personagem Zéquinha, apropriado e redesenhado pela empresa *P.A.Z.*, que vencera a concorrência lançada pelo governo, aparece com traços mais modernos em duzentas novas situações.

O secretário da Comunicação, Cleto de Assis, teve uma ideia excelente para [a] nova campanha: criar nas crianças consciência da importância dos impostos para que o Estado possa desenvolver os seus projetos.

E para esta campanha – a maior a ser desenvolvida nos próximos meses – não se poderia também encontrar um tema mais local, original e comunicativo, a figura do “Zequinha” (MILLARCH, 1979, s.p.).

A campanha *ICM das Crianças – Clube do Zequinha* já demonstrava, pelo seu título, que era voltada a incentivar a participação do público infantil. O interesse das crianças era despertado pela presença do personagem Zequinha como garoto-propaganda e mote da campanha.

O governo do estado baseava sua campanha no apelo que o personagem Zequinha tinha junto ao público paranaense, tanto por aqueles adultos que, quando crianças, haviam conhecido o personagem embalando balas, como aqueles que, agora crianças, eram estimulados por seus pais a conhecer Zequinha. O colecionismo também era explorado pelo governo, pois a população era convidada a pedir notas fiscais das diferentes transações comerciais realizadas e trocar um valor determinado por pacotes de figurinhas do Zequinha. Os pacotes de figurinhas não eram vendidos, mas apenas trocados nos postos de troca oficiais da campanha.

Esta campanha do governo do estado teve três etapas. A primeira e a segunda foram intituladas *Clube do Zequinha* ou *ICM das Crianças*. A primeira fase teve início em outubro de 1979 e encerrou-se em 21/12/1979 (CAMPANHA, 1979). Nela, cada Cr\$ 1.000,00 em notas fiscais era trocado por 10 envelopes contendo 20 figurinhas cada um. A segunda etapa teve início em 22/01/1980 e terminou em 25/04/1980 (CARAVANA, 1980; TERMINA, 1980) e, nela, cada Cr\$ 1.000,00 dava direito a 10 envelopes, cada um com 10 cromos do personagem. A terceira e última fase da campanha, intitulada *Caravana do Zequinha*, iniciou em 25/09/1980 (COMEÇA, 1980) e terminou em 08/01/1981, período no qual o valor de Cr\$ 2.000,00 em notas fiscais era trocado por 10 envelopes contendo 10 figurinhas.

Estas figurinhas, que já não acompanhavam as balas, eram autocolantes e possuíam um álbum no qual deveriam ser agrupadas. Quando o álbum contendo as duzentas ilustrações do personagem estivesse completo, seu proprietário

deveria apresentá-lo em locais previamente determinados, que carimbavam o álbum e assim permitiam que o dono ou dona participasse de sorteios de prêmios diversos.

O Zequinha que ilustrava a campanha do *ICM das Crianças* era diferente do Zéquinha que fora criado e circulara junto com as balas. O Zéquinha original também ilustrava um conjunto de duzentas representações, sendo que estas remetiam a situações cotidianas, como cuidados com a higiene, diferentes tipos de ofícios, atividades esportivas e de lazer, e também algumas ilustrações que, ao menos atualmente, provocam um certo estranhamento, já que trazem o personagem agindo de forma violenta, como quando arromba um cofre, se afoga, se suicida atirando contra a própria cabeça e outras mais.

## 2. Figurinhas originais

O Zequinha apresentado pelos artistas plásticos da agência *P.A.Z.*, Nilson Muller, Lee Swain e Ruy Werneck, foi diferente daquele originalmente criado para a venda das balas dos irmãos Sobania, embora uma das preocupações da equipe da *P.A.Z.* tenha sido “fazer o desenho do personagem lembrando o máximo possível a criação original” (MILLARCH, 1979, s.p.). A nova apresentação trazia algumas ilustrações que repetiam temas criados na década de 1920, mas outras foram adaptadas para temáticas mais contemporâneas, como “preocupação ecológica, educação de trânsito, etc.” (MILLARCH, 1979, s.p.). Consequentemente, abandonaram ilustrações com atitudes tidas como negativas do personagem, como Zequinha suicidando-se, Zequinha viúvo e outros.

**Figura 1** - Zéquinha Arrumando-se (n° 138; esquerda); Zéquinha Casado (n° 117; direita).



Fonte: Casa da Memória de Curitiba.

Figura 2 - Zéquinha Viúvo (n° 130; esquerda); Zéquinha Suicidando-se (n° 134; direita).



Fonte: Casa da Memória de Curitiba.

A mudança na representação do personagem e das situações protagonizadas por ele provocaram críticas negativas em jornais da época, como é possível verificar na matéria “Engajamento de Zequinha em questão”, publicada no periódico *Correio de Notícias* e assinada por Valêncio Xavier (1979, s.p.), que afirmava que “o humorado Zequinha das balas das décadas de 20 e 40, virou o sem graça e posudo cartola que fiscaliza a corrupção do poder econômico na declaração dos tributos ao Estado”.

Figura 3 - Zéquinha Tomando banho (n° 1), da coleção original, de 1929 (esquerda). Zequinha tomando banho (n° 1), da coleção do *Clube do Zequinha*, de 1979 (direita).



Fonte: Casa da Memória de Curitiba (esquerda) e arquivo pessoal (direita).

As mudanças na representação do personagem são visíveis nas figurinhas acima. Ambas têm, como legenda, a informação de que Zéquinha está “tomando banho”, sendo que nas duas coleções esta é a figurinha número um, dentre as duzentas que compõem a coleção. No entanto, os traços são diferentes, com o Zéquinha mais recente apresentando formas mais arredondadas e sempre representado lateralmente, nunca de frente.

Na coleção dos anos 1979-1981, há também um reforço da legenda, com uma explicação sobre o ato realizado pelo personagem. Enquanto na coleção original o protagonista era representado em ações as mais variadas, podendo ser moralmente adequadas ou imorais, o personagem desenvolvido para a campanha estadual trazia comportamentos positivos, e a legenda, que não existia na versão original, aparece para instruir o colecionador da figurinha.

Ao tomar banho, na versão original o personagem apenas lava seu corpo numa banheira, enquanto que na versão veiculada pela campanha *ICM das Crianças*, a representação do banho é acompanhada de uma legenda que ressalta a importância desse hábito de higiene ao afirmar que “você brinca, corre, sua, se suja. Depois, ah! Que gostoso que é tomar um banho e ficar limpinho da cabeça aos pés”. A legenda presente nas ilustrações da campanha estadual possui sempre um cunho educativo e moralizador, apresentando, tanto através da imagem quanto no texto que a acompanha, orientações comportamentais.

A animação dos adultos que, durante a infância, colecionaram as embalagens das Balas Zéquinha foi significativa. O retorno do personagem reavivou memórias, histórias e hábitos da população. As mudanças na representação imagética de Zéquinha foram grandes, contudo, elementos essenciais, que auxiliavam a identificação imediata do personagem com seu desenho original, foram mantidos. Nesta direção, a presença do traje social composto por terno, camisa e gravata borboleta, além dos sapatos bicolores de bico fino e a semi-calvície eram quase constantes.

As duas imagens abaixo, ambas de numeração 200, sendo, portanto, a última figurinha das respectivas coleções, demonstram a permanência das características citadas. Abaixo, encontramos Zéquinha distribuindo. Na primeira imagem, produzida na década de 1940, encontramos Zéquinha distribuindo as próprias Balas Zéquinha, como uma etapa do processo de propaganda e distribuição do doce. Em depoimento ao cineasta Carlos Henrique Tullio para o documentário *Zéquinha Grande Gala*, o ex-funcionário da fábrica *A Brandina*, Severino Kichel, destaca:

Entrei na cozinha como trabalhador, depois sai junto com um dos patrões, à venda. Nós começava em Ponta Grossa e terminava na divisa com o Mato Grosso. Pelo norte, pelo norte. Cascavel, Maringá, que eram cidade grande. Hoje temos Paranavaí, temos outras cidades e ia até a divisa com o Mato Grosso, vendendo Balas Zéquinha. O que sobrava, nós dava, não trazia de volta. Jogava com a mão por cima do muro, nós não entrava lá dentro. Na hora do recreio, a criançada la, e distribuía bala a vontade, à vontade (TULLIO, 2005).

O depoimento de Kichel esclarece que, na figurinha número 200 da coleção comercializada pelos Irmãos Sobania, o personagem distribui as próprias balas das quais era garoto-propaganda. Já, na figurinha da direita, criada para a campanha do *Clube do Zequinha – ICM das Crianças*, vemos o personagem lançando figurinhas no ar, provavelmente as mesmas que protagoniza.

**Figura 4 -** Zéquinha distribuindo (nº 200), da coleção original (esquerda). Zequinha distribuindo (nº 200), da coleção *Clube do Zequinha* (direita). É possível observar a permanência de diferentes elementos visuais que identificam o personagem-título.



**Fonte:** Casa da Memória de Curitiba (esquerda) e arquivo pessoal (direita).

A manutenção de várias das características originais do personagem, perceptíveis nas imagens de número 200 acima reproduzidas, não garantiu unanimidade dos consumidores quanto ao personagem. Apesar de não ter agradado a todos, o sucesso da campanha foi grande, com um aumento na arrecadação de impostos da ordem de 127% (CARAVANA, 1981) em relação ao ano anterior, somando um total de 37,8 bilhões de cruzeiros. Esse sucesso foi possível tanto pelo fato do personagem já pertencer à memória de parte significativa da população, quanto pela possibilidade de se conquistar, nos sorteios realizados, prêmios bastante relevantes, como bicicletas, quantias em dinheiro e até mesmo uma casa. Além disso, outra estratégia importante foi utilizada na campanha do

governo: há grande quantidade de ilustrações que retratam paisagens, espaços geográficos, pontos turísticos e festividades diretamente relacionadas ao estado do Paraná e à sua capital. Segundo Esther Acevedo (2011) as representações imagéticas que retratam elementos característicos de uma região, que compartilham com a população imaginário e sensibilidades, conquistam um significado importante para a população daquele local, pois ressaltam e auxiliam decisivamente na construção de elementos identitários. Nesta direção, é importante a fala de Jaime Lerner<sup>4</sup>, ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Paraná, quando afirma que “a campanha de melhor alcance público para essa questão é a que motiva as crianças a conhecerem suas cidades, os bairros e os rios que passam perto de suas casas” (LERNER, 2011, p. 48). Este estímulo ao amor e respeito pelas cidades levaria a atingir a cidade do futuro que seria alcançada com

[...] uma programação cultural para ativar a memória da comunidade, dar grandeza aos valores das pessoas. Nem sempre são obras importantes para o patrimônio histórico ou coisa assim: às vezes é uma edificação que é referência para a cidade, uma árvore centenária, uma antiga fábrica, até um velho armazém, elementos fundamentais na formação de uma identidade (LERNER, 2011, p. 47-48).

Seguindo o discurso de Lerner, temos a apropriação das imagens de Zequinha realizando exatamente a função de resgate de uma memória, de elementos culturais e de práticas de sociabilidades, como a troca de figurinhas e a disputa dos cromos em jogos como o bafo e o tique, que eram praticadas em torno do personagem, o qual é considerado por Carlos Henrique Tullio, diretor do documentário *Zequinha Grande Gala*, “um ícone paranaense, assim como a araucária, o fandango e o barreado” (CARVALHO, 2005, p. 20).

### 3. Zequinha, ferramenta educacional

O personagem Zequinha falava com públicos distintos: com os adultos que, saudosos da sua infância, voltavam a colecionar as figurinhas do Zequinha; e com as crianças que, por meio de seus pais ou por curiosidade própria, se interessavam pelo personagem e sua coleção de cromos. O sucesso da campanha, por sua vez, demonstrou a capacidade de inserção do personagem e dos discursos que o acompanhavam, em forma de legenda e de imagens, na sociedade paranaense. Nesta direção, se um dos objetivos da campanha era educar as crianças sobre a importância da cobrança de impostos para a execução de obras e investimentos estaduais para a população, por que não utilizar esse mesmo suporte para educar em diferentes frentes?

4 Jaime Lerner foi prefeito de Curitiba em três mandatos: 1971-1975, 1979-1983 e 1988-1992. Como governador, Lerner ocupou o cargo nas gestões 1994-1998 e 1998-2002.

A escolha das crianças como público-alvo de campanhas educativas, principalmente aquelas que buscam incorporar, na sociedade, novos hábitos, já era uma estratégia conhecida. Clarice Nunes, em seu trabalho *(Des)encantos da modernidade pedagógica*, destaca que o espaço escolar se tornou, nas décadas de 1910-1930, espaço de construção de um “estado de espírito moderno” para que, com uma “[...] ação pedagógica higiênica sobre alunos e professores, daí se irradiasse para o ambiente familiar” (NUNES, 2000, p. 406). O foco das ações educativas nas crianças resulta, portanto, do fato destas ações não se restringirem apenas ao público infantil, mas atingirem também os adultos e familiares diversos através da vigilância infantil sobre os hábitos familiares, já que, ao aprender novos hábitos de higiene, comportamento, cidadania, a criança também passaria a demandar que pais e irmãos agissem conforme esse novo comportamento.

**Figura 5** - Zequinha escovando os dentes (nº 2; esquerda). Zequinha atravessando na faixa (nº 109; direita).



**Fonte:** Acervo pessoal.

As figurinhas acima exemplificam a proposta educativa contida nas ilustrações da campanha do *Clube do Zequinha*. Na imagem da esquerda temos “Zequinha escovando os dentes”, acompanhado de uma legenda que expõe as razões pelas quais é importante ter esse hábito de higiene, além de indicar a frequência com que a escovação deve ocorrer. À direita encontramos “Zequinha atravessando na faixa”, imagem na qual o personagem cruza uma rua sobre a faixa de pedestres e explica, na legenda que a acompanha, o motivo pelo qual esse é o local correto por onde os pedestres devem transpor uma via. A leitura das legendas presentes em cada uma das ilustrações fortalece o objetivo educativo

das imagens, auxiliando, de maneira informal, no aprendizado que os pais e as instituições de ensino dirigiam às crianças.

Este uso educativo para as coleções de figurinhas já era praticado há décadas. Paulo Cezar Alves Goulart, em seu trabalho de mestrado intitulado *Álbum de figurinhas: configurações e história*, analisou o surgimento das figurinhas como elemento de lazer e cultura. Segundo o pesquisador, em fins do século XIX e início do XX:

Três aspectos seriam relevantes para a aceitação das figurinhas: 1) permitiam organizar coleções de cartões; 2) suas imagens praticamente constituíam uma galeria portátil de acontecimentos e pessoas os mais diversos; **3) traziam formas sumárias de conhecimento, gênero simplificado de enciclopédias visuais em miniatura** (GOULART, 1989, p. 30-31, grifo nosso).

Destacamos o terceiro item do texto de Goulart, no qual o autor aponta que as coleções de figurinhas traziam formas sumárias de conhecimento. Esse processo educativo inseria-se no âmbito do lazer e das sociabilidades proporcionado pelas trocas das imagens, disputas e brincadeiras entre amigos. Contudo, não era apenas um processo eventual ou, de certa forma, impensado. Há o registro, também por parte de Goulart, de álbuns de figurinhas que tiveram uma aplicação na educação formal, como com a coleção *História do Brasil*, comercializada pela empresa Bhering Companhia S/A, que foi transformada em

[...] instrumento pedagógico: 1) Integrando-as, formalmente, ao circuito das Escolas Públicas; 2) Tendo uma elaboração baseada em programa de ensino primário; 3) Assemelhando-se, enquanto produto a livros adotados curricularmente, com vantagem significativa em relação a eles: a profusão de ilustrações e, ainda mais, coloridas; 4) Aliando um procedimento lúdico (a coleção) às obrigações escolares à medida em que ‘aplicar as gravuras constitui processo pratico de fazel-o gravar’ [sic]” (GOULART, 1989, p. 177-178).

Um exemplo desse processo educativo, que ocorria através das figurinhas do Zequinha fora do ambiente institucionalizado das escolas, é verificado no depoimento de Patrícia da Silva Lopes à reportagem da TV Sinal, no qual afirma que

Na realidade eu não conhecia, por exemplo, o barreado, né. Quando eu vi o Zequinha comendo barreado, aí eu vi que era uma comida típica do litoral. Apesar da gente viajar muito, eu nunca tinha ido a Morretes comer barreado. A sapecada na Lapa, por exemplo. Eu não imaginava que existiria a Lapa, quem dirá sapecada de pinhão na Lapa. Eu conhecia o pinhão na panela, aquele cozido, agora, a sapecada, eu não conhecia. Então na realidade você conhecia o Paraná todo através do álbum do Zequinha (ONDE VOCÊ ESTAVA?, 2009).



**Figura 6** - Exemplos de figurinhas do Zequinha citadas por Patrícia da Silva Lopes, que expõem informações culturais e históricas importantes sobre o estado do Paraná e serviram como formas de, quando criança, conhecer melhor o estado. Zequinha comendo barreado (n° 100; esquerda). Zequinha na sapecada de pinhão (n° 106; direita). Acervo pessoal.



Fonte: Acervo pessoal.

Seguindo a mesma proposta das ilustrações anteriormente apresentadas, encontramos, nas figurinhas acima, a legenda que não apenas explica a ilustração que a acompanha, como também ensina, orienta, educa. Nestas imagens encontramos os textos trazendo elementos de cultura geral para expor a importância desses hábitos culinários na coleção de cromos do personagem. Seja devido à tradicionalidade representada pelo barreado, prato típico que possui importância histórica, cultural e econômica para o litoral paranaense, seja devido à representatividade do pinhão como elemento que auxiliou na construção da identidade paranaense através do Movimento Paranaense, as legendas trazem um pouco de conhecimento geral sobre hábitos regionais.

Pelas diferentes motivações apontadas, o público paranaense aderiu à campanha com vigor, o que demonstra que as estratégias utilizadas pelo governo foram acertadas.

#### 4. Zequinha: garoto-propaganda do estado

O discurso do governo estadual apresentou, em nossa leitura, duas vertentes bem claras: a primeira era servir de elemento educativo, indicando quais hábitos de higiene e comportamentos sociais eram desejados em um cidadão paranaense; o segundo objetivo era que Zequinha servisse de garoto-propaganda e porta-voz dos discursos da administração municipal e estadual.

Em pesquisa desenvolvida sobre a cidade de Curitiba e a alcunha de Cidade Modelo construída em torno desta, Dennison de Oliveira (2000) aponta que a principal fonte de receita de qualquer município é a arrecadação de impostos. Nesta direção, era importante aos municípios e, por extensão, aos estados, atrair “novos investimentos privados, novas empresas e, principalmente, novas fábricas, as quais são ao mesmo tempo fontes de recolhimento de tributos e fatores de geração de empregos” (OLIVEIRA, 2000, p. 37-38). O autor aponta ainda que este processo ganhou fôlego no início da década de 1970, o que explicaria a criação, na capital paranaense, do bairro Cidade Industrial de Curitiba, tema da figurinha de número 160 do álbum criado para a campanha estadual.

Porém, não foi apenas interessado em aumentar a arrecadação de impostos que o poder executivo estadual lançou a campanha. Apesar deste ser o mote principal do *ICM das Crianças*, a coleção de imagens de Zequinha também atendeu a outros interesses, entre os quais destacamos servir de suporte para a circulação e disseminação do discurso dos grupos políticos que ocupavam a prefeitura de Curitiba e o Governo do Estado.

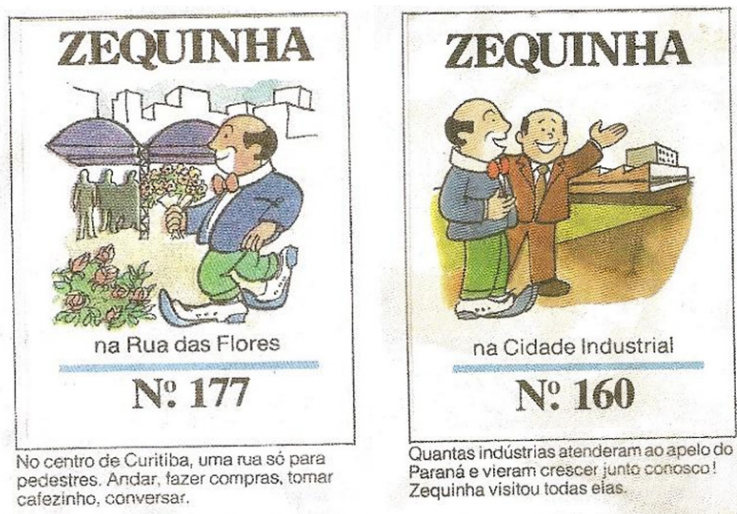
A criação da Cidade Industrial de Curitiba teria sido resultado da instalação de diversas indústrias na região, atendendo ao apelo do governo estadual, que visava o crescimento do estado. Outras obras públicas foram destacadas nas ilustrações protagonizadas por Zequinha, que serviam como elemento informativo para a população, que recebia, nas legendas das imagens, informações sobre os empreendimentos realizados pelos governos do estado e da capital, e também como elemento propagandístico destas mesmas administrações.

**Figura 7** - Zequinha na Prefeitura (n° 38; esquerda). Zequinha no ônibus expresso (n° 46; direita).



**Fonte:** Acervo pessoal.

**Figura 8 -** Zequinha na Rua das Flores (nº 177; esquerda). Zequinha na Cidade Industrial (nº 160; direita).



**Fonte:** Acervo pessoal.

Esse processo vinha no encalço da implementação do Plano Diretor da cidade de Curitiba, criado em 1965. Este plano visava reorganizar a ocupação da cidade através da regulamentação de áreas definidas para habitação, comércio e indústrias, somada a novas estratégias de locomoção da população, com a criação de vias expressas e corredores de ônibus, além de novas formas de ocupação de espaços da cidade. Em Curitiba, e nas figurinhas de Zequinha criadas para a campanha do governo do estado, encontramos exemplos dessas medidas desenvolvidas ao longo dos anos 1970, que ilustram as ações pensadas e criadas pelo Plano Diretor. Além da figurinha que representa a criação da Cidade Industrial de Curitiba, encontramos, por exemplo, as ilustrações apresentadas acima, que relacionam diretamente a estrutura do governo estadual e a figura de Ney Braga, então governador, com o Poder Executivo municipal de Curitiba.

Nas imagens acima encontramos Zequinha visitando a prefeitura (nº 38), que à época era ocupada por Jaime Lerner, e conhecendo os planos de desenvolvimento para Curitiba. Em seguida há a ilustração de nº 46, que mostra os ônibus expressos – colocados em circulação a partir de 1974, que já estavam presentes em Curitiba quando do lançamento da campanha do *Clube do Zequinha – ICM das Crianças*, e que teriam espaço privilegiado de movimentação no sistema trinário. Por último, encontramos ainda Zequinha circulando pela Rua das Flores (nº 177), via central da cidade e voltada ao comércio, que fora alvo de calçamento a partir de 1972 e tornara-se espaço de circulação exclusiva de pedestres.

Todas estas propostas incorporavam, à paisagem curitibana, ideias e conceitos como modernidade, urbanização, progresso e inovação. A capital paranaense ansiava por atrair investidores, por dispor de mão de obra para novas fábricas e empresas que se sentissem estimuladas a se instalar ali, industrializando a cidade.

Lerner e seus projetos vinculam-se a uma linha da arquitetura que é conhecida por sua inspiração Humanista, cujo interesse era “criar uma nova postura do cidadão frente à sua cidade [...]. Numa palavra, o que se ambicionava era a mudança da mentalidade do indivíduo frente a sua cidade” (OLIVEIRA, 2000, p. 54). Essa proposta e o novo plano diretor proposto por Jaime Lerner para Curitiba estão presentes nas imagens das figurinhas de Zequinha, onde grande parte das mudanças pensadas,

vias estruturais com o sistema trinário<sup>5</sup>, criação da Cidade Industrial de Curitiba, pedestrianização do centro, criação do setor histórico, parques e áreas verdes, ônibus expressos etc. – teve sua implementação imposta numa única gestão: a do primeiro mandato de Jaime Lerner (OLIVEIRA, 2000, p. 54).

A utilização das figurinhas do Zequinha para a veiculação de propaganda e discurso do governo, tanto estadual quanto municipal, gerou grande insatisfação em parte da população, que encontrou em Ali Chain e Valêncio Xavier os porta-vozes desse descontentamento. Ambos escreveram na mídia impressa do período, questionando e criticando essa atitude:

Se o comerciante é desonesto não dando nota fiscal porque o governo não diz isso a ele? Porque usa as crianças, o povo? Por que a campanha de propaganda não ressuscitou o “seu talão vale um milhão”? Naquela campanha o povo trocava as notas fiscais por um cupom e ganhava prêmio em dinheiro. Não mexia com a estrutura ideológica da pessoa e nem a estava usando como fiscal (XAVIER, 1979, s.p.).

Valêncio Xavier ainda acrescenta, no mesmo texto, que o Zéquinha original propiciava uma série de jogos e brincadeiras, permitindo o uso livre da imaginação das crianças, que podiam criar enredos ao unir as figurinhas em diferentes posições ou interpretando-as de formas distintas. Segundo o jornalista, o Zequinha do governo é um “personagem sem molho que não deixa a criança botar a imaginação para funcionar [... pois] impinge uma situação e ponto final” (XAVIER, 1979, s.p.). Essa imposição de uma interpretação única e consequente diminuição das

---

5 O Sistema Trinário previa a criação de três vias paralelas. A central possuiria uma via para uso exclusivo dos ônibus nos dois sentidos, acompanhada, em cada lateral, por uma via menor, mais estreita, que permita a circulação de automóveis em uma direção ou na outra. Paralelas a essa via central com quatro pistas (duas apenas para coletivos e duas, sendo uma em cada lateral, para veículos particulares), haveria a construção de avenidas amplas, cada uma indo em um sentido – ou do centro para os bairros, ou dos bairros para o centro. Estas vias paralelas seriam denominadas vias rápidas.

possibilidades de criação de enredos através da imaginação deve-se à presença das legendas. Somava-se a isso, na visão de Xavier, o fato das crianças, ao colecionarem as figurinhas criadas para a campanha e lerem as legendas, passarem a “absorver a ideologia desse Zequinha que ensina que antes de tudo devem ser pagadores e que mesmo para pagar se organizem em filas. Que não recebem nunca nada em troca do governo” (XAVIER, 1979, s.p.). Fica claro, ao ler as críticas de Valêncio Xavier, que as legendas presentes nas figurinhas criadas para a campanha estadual tinham uma função: educar e orientar. Os colecionadores, ao lerem as imagens, além de receberem orientações de higiene pessoal, saúde e segurança, também conhecem a proposta da prefeitura de Curitiba e suas principais inovações. Mais do que isso, o Poder Executivo se aproxima, tornando-se acessível ao colecionador, que é representado por Zequinha, ao visitar a prefeitura, circular por diferentes espaços da capital paranaense, usar o transporte público dos ônibus expressos e demais inovações do período.

O governo estadual mexia, na visão de seus críticos, com a autonomia da população que, no caso dos colecionadores-mirins, seria influenciada pelos discursos imagéticos e textuais presentes nas figurinhas, passando a apoiar as propostas criadas pelo governo. Já no caso dos adultos, estes também seriam influenciados pelo discurso governamental, além de agirem como fiscais do governo, por exigirem a nota fiscal para que pudessem trocá-las por pacotes de figurinhas. A população era usada de forma a atuar como fiscal do governo, pois o estado não era capaz de fazer essa sua função. Segundo Ali Chain “o governo fez das crianças alcauetas, dedos duros oficiais” (CHAIN, 1979).

As transformações pelas quais o estado do Paraná e sua capital passavam, ou ao menos almejavam passar, com a atração de investidores variados, a estruturação de formas mais organizadas e polarizadas de ocupação dos espaços urbanos, criando áreas destinadas à ocupação residencial, comercial e industrial, passando pela pavimentação de estradas e a construção de variadas obras públicas, não se resumiam a uma inovação estrutural. Transformar os espaços urbanos e suas conexões viárias não era suficiente. Era preciso também preparar a população para essa nova etapa, educá-la e orientá-la nesse processo, indicando as práticas sociais, comportamentos esperados e, principalmente, desejados pelas administrações municipal e estadual.

A coleção das figurinhas do Zequinha criadas para a campanha do *ICM das Crianças – Clube do Zequinha*, fazia essa função educativa, moralizadora e de preparação para as transformações que ocorriam ou estavam em curso, de forma a transformar a população paranaense nos cidadãos que se desejava ter após esse processo de grandes inovações estruturais. Nesta direção, foi fundamental a escolha do álbum de figurinhas como suporte para esse discurso e seus

objetivos. Além de ocorrer a apropriação, por parte do governo estadual, de um personagem com forte apelo junto ao imaginário e memória da população local, ele ainda serve de forte chamariz para as crianças que, tendo contato com as imagens e legendas destas, conhecem a proposta do governo, obtêm maiores informações sobre o próprio estado em que vivem e recebem orientações sobre comportamentos adequados aos cidadãos paranaenses. As crianças, que comporiam as gerações futuras da população paranaense recebiam, através das figurinhas do Zequinha, as indicações do que se esperava delas quanto ao comportamento, moral, cidadania e forma de se relacionar com os governos estaduais e municipais. Era, portanto, uma proposta de transformação completa do governo estadual, tanto de estrutura, voltada ao desenvolvimento econômico e social, quanto de formação das futuras gerações de cidadãos paranaenses.

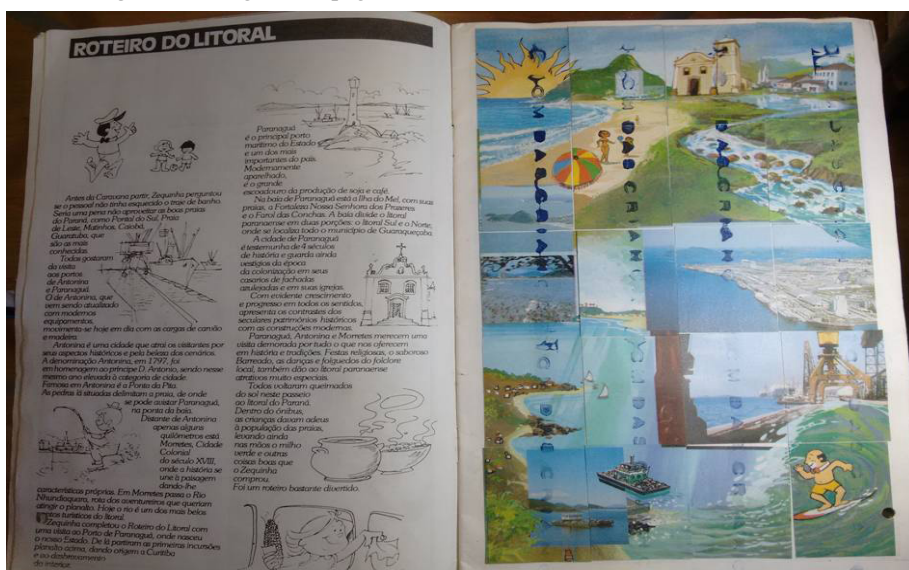
No ano de 1981, o governo decide criar uma nova coleção de cromos para a campanha de arrecadação de ICM. Nesta terceira e última etapa, o personagem, que protagonizou 200 figurinhas nas campanhas de 1979 e 1980, passa a ter menos espaço no álbum. A terceira etapa, denominada *Caravana do Zequinha*, teve início em setembro de 1980, sendo finalizada em janeiro de 1981. Este novo conjunto de 200 ilustrações não enfoca Zequinha, apesar de trazer o personagem, mas sim os ciclos econômicos, aspectos turísticos e demais atrativos das diferentes regiões do estado. A explicação para a mudança apresentada na nova coleção está no fato da preocupação maior do Governo ser que os participantes não ficassem saturados, e isto fazia parte de uma técnica de divulgação segundo a qual a motivação básica deveria ser mudada de tempos em tempos (CARAVANA, 1980, p. 6). Como as mesmas figurinhas do Zequinha haviam circulado em duas etapas da campanha, em 1979 e em 1980, a nova coleção vinha com o objetivo de reanimar aqueles consumidores que já haviam completado seus álbuns nas etapas anteriores e estivessem desestimulados de iniciar uma nova coleção dos mesmos cromos.

Esta terceira fase da campanha estadual enfatizou a necessidade da população paranaense conhecer o próprio estado, sua história, sua geografia, as principais atividades econômicas e espaços turísticos. A *Caravana do Zequinha* repetiu a proposta apresentada anteriormente, de dividir as imagens em temas específicos, organizando assim os grupos de ilustrações. Nesta direção, encontramos as duzentas figuras divididas entre os seguintes temas: Roteiro do litoral, Roteiro da Serra do Mar, Roteiro da Capital, Roteiro dos Minérios, Roteiro das Tradições, Roteiro do Papel, Roteiro das Cataratas, Roteiro do Café, Roteiro do Trigo e Roteiro da Soja.

Cada um dos roteiros aparece em página dupla. Na página da esquerda há um enredo que apresenta uma história na qual Zequinha é o protagonista e que, na medida em que viaja pelo território do estado, apresenta os espaços

turísticos, históricos e elementos econômicos e sociais que envolveram a formação e desenvolvimento de cada uma das regiões paranaenses. A página da direita, numerada, é o espaço de colagem das ilustrações que, unidas, formam um mosaico no qual surgem as imagens do enredo contado na página anterior. Desta forma, a legenda que existia abaixo de cada uma das figurinhas das duas fases anteriores da campanha torna-se uma história completa, na qual o discurso do governo é apresentado; e as imagens, anteriormente organizadas por grupos temáticos, contendo nove cromos individuais por página, agora aparecem condensados em uma organização de 20 figuras que, individualmente, perdem o sentido, só o construindo ao serem reunidas e coladas, na ordem correta, na página indicada.

Figura 9 - Imagem das páginas 3 e 4 do álbum da *Caravana do Zequinha*<sup>6</sup>.



Este último álbum da campanha do *ICM das Crianças* retira ainda mais a autonomia de interpretação do colecionador, pois engessa não apenas as duzentas imagens, transformando-as, na realidade, em 10 ilustrações-mosaico, como também retira por completo a subjetividade de quem as observa, ao trazer não mais uma pequena legenda para as imagens, mas um enredo elaborado com início, meio e fim.

6 Esta imagem do álbum da *Caravana do Zequinha* corresponde a uma fotografia que fiz do álbum do Sr. Otto Schneck, desenhista-litógrafo aposentado que trabalhou na Imprensa Paranaense e outras empresas ligadas ao ramo da litografia, desenhando entre outros itens, as embalagens das Balas Zêquinha. Aproveito este espaço para agradecer ao Sr. Otto Schneck, que ouviu com entusiasmo as intenções de minha pesquisa, me recebeu com grande carinho em sua residência e me emprestou material de sua coleção própria sobre o Zequinha, o que inclui o álbum do qual a Figura 9 faz parte.

Outro elemento a destacar nesta terceira e última etapa do *ICM das Crianças* é o fato de as figurinhas pouco trazerem o personagem, que era motivador das fases anteriores da campanha. Na *Caravana do Zequinha* há poucos Zequinhas. O personagem aparece em apenas 18 ilustrações, das duzentas que compõem a coleção completa, já que todas as outras 182 imagens portam desenhos que formam cenários e paisagens paranaenses, compondo a temática que corresponde ao roteiro turístico-econômico-geográfico proposto no enredo da página anterior.

Esta escolha visual talvez tenha surgido do interesse do governo estadual em propagar, a todos os colecionadores das figurinhas, o forte processo de modernização e industrialização que se desenvolvia no estado. Considerando que as duas primeiras etapas da campanha, embora de abrangência estadual, traziam enfoque considerável na cidade de Curitiba, com a representação de diversos espaços e inovações da capital paranaense, é possível que esta nova configuração do álbum tivesse o intuito de apresentar de forma mais equilibrada as várias regiões do estado.

Outra interpretação possível para as mudanças criadas talvez fosse a possibilidade do colecionador ter a experiência, ao visualizar a cena criada na página da direita, de toda uma paisagem regional que não era acessível no seu cotidiano. Fatores econômicos, como as grandes plantações de soja, trigo e os silos nos quais são armazenados, assim como indústrias, aparecem nas imagens. Elementos naturais, como as praias, as Cataratas do Iguaçu e as formações características de Vila Velha, também se fizeram presentes nas páginas do novo álbum. Era uma forma de apresentar, ao colecionar, as diferentes características do estado, tendo Zequinha como personagem que testemunhava todas essas diferenças regionais.

Esta série de mudanças não foi bem aceita pela população, o que fez com que a campanha perdesse apelo popular:

Mesmo que aparentemente, conforme o secretário das Finanças, Edson Neves Guimarães, pelas informações obtidas, pelo desempenho da campanha, de que muitos participantes estariam desanimados e tivessem perdido toda a empolgação apresentada em outras etapas, ele diz que o seu desenrolar está muito bom.

[...]

Mesmo que muitos dos participantes façam queixas quanto às mudanças, o secretário salienta que esta é a maior campanha de todo o país e muitos Estados já aderiram a esta “Caravana” e ainda existem aqueles que pedem informações sobre experiências anteriores. E se a campanha perdeu em número de participantes porque os álbuns não trazem as figuras do Zequinha, ele ganhou em termos de motivação geográfica. E Edson Guimarães fala que muitas escolas já pediram álbuns para que os alunos pudessem obter muitas informações sobre os pontos turísticos do Estado (CARAVANA, 1981, p. 15).



Apesar destas mudanças no álbum, uma característica, que vinha desde o Zéquinha da década de 1920, permaneceu: os prêmios aos quais os colecionadores concorriam. Contudo, apesar da existência de prêmios e de várias pessoas continuarem a formar os álbuns do personagem, esta terceira etapa do *ICM das Crianças*, a *Caravana do Zequinha*, foi a última fase da campanha estadual, encerrando-se em janeiro de 1981.

## 5. Considerações finais

A terceira fase da campanha do *ICM das Crianças* formalizava ou institucionalizava ainda mais a função educativa das figurinhas e do álbum do Zequinha, que passou a ser usado, em diferentes escolas, como material de apoio para o ensino de temas variados da grade curricular. Essa ação reforça nossa percepção anterior, de que as figurinhas do Zequinha serviram para diferentes objetivos: inicialmente, ou declaradamente, para estimular o recolhimento de nota fiscal e assim melhorar a coleta de impostos sobre o comércio de mercadorias. De maneira mais velada, transportar, para diferentes públicos, o discurso estatal, os projetos de modernização, urbanização, investimentos feitos pelos poderes executivos em municípios e no estado. Importante citar também o fator educativo das figurinhas do Zequinha que circularam com as campanhas estaduais. Considerando o público-alvo infantil, que foi levado pelos adultos a conhecer o personagem, temos as crianças aprendendo boas maneiras, civilidade, higiene, através das legendas apresentadas na coleção do *Clube do Zéquinha*, enquanto que na última versão das figurinhas, reunidas na coleção da *Caravana do Zequinha*, encontramos o personagem e os textos que acompanham os cromos ensinando às crianças sobre o processo de formação, exploração e desenvolvimento paranaenses.

Desta forma, o discurso estatal é propagado de maneira ampla, atingindo público diverso, propagandeando, de forma lúdica, as ações e políticas do governo do estado e da prefeitura municipal de Curitiba em relação à modernização e urbanização do estado do Paraná e de sua capital. Desta maneira, ocorrem ações paralelas de investimento estatal, transformações sociais e culturais, além da formação e educação da população para se alcançar uma sociedade paranaense mais comportada, higiênica, vigilante do cumprimento de seu papel social. Por último, também podemos destacar o processo de formação de uma identidade compartilhada em torno do personagem, que circulou, em roupagens diferentes, o estado do Paraná desde 1929 até 1981, desenvolvendo imaginários comuns, além brincadeiras e momentos de sociabilidades, que uniram crianças e adultos de diferentes gerações.

## Referências

- ACEVEDO, Esther. A caricatura no México e como ela foi se tornando mexicana. In: LUSTOSA, Isabel. (Org.). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 501-502
- CAMPANHA do Zequinha. **Tribuna do Paraná**. Curitiba, 22 dez. 1979. Tribuninhas. s.p.
- “CARAVANA do Zequinha” faz entrega de muitos prêmios. **Diário do Paraná**. Curitiba, 26 out. 1980. 1º Caderno. p. 6.
- “CARAVANA do Zequinha” já tem os seus vencedores conhecidos. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 12 fev. 1981. p. 15.
- CARVALHO, Joyce. Documentário sobre balas “Zequinha”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 24 fev. 2005. p. 20.
- CHAIN, Ali. Zequinha arenista made in Rio. **Correio de Notícias**. Curitiba, 05 nov. 1979. s. p.
- COMEÇA hoje terceira fase do “Zequinha”. **Estado do Paraná**. Curitiba, 25 set. 1980. s.p.
- GOULART, Paulo Cezar Alves. Álbum de figurinhas: configurações e história. Dissertação (Mestrado em Jornalismo), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. 254p.
- LERNER, Jaime. **O que é ser urbanista [ou arquiteto de cidades]**: memórias profissionais de Jaime Lerner. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MILLARCH, Aramis. A volta de Zequinha para ajudar as nossas finanças. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 set. 1979. Seção Tabloide. s.p.
- NUNES, Clarice. (Des)encantos da modernidade pedagógica. In: LOPES, Eliana Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes, VEIGA, Cynthia Greive. (Orgs). **500 anos de educação no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 339-423.
- ONDE você estava?: **TV Sinal** (Som, Imagem e Notícias da Assembleia Legislativa do Paraná), 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v8dg8ZWO4Vk> Acesso em: 29 jul. 2017.
- TERMINA a segunda fase do Zequinha. **Estado do Paraná**. Curitiba, 25 abr. 1980. s.p.
- TULLIO, Carlos Henrique. **Zequinha Grade Gala**. Produção de Regina Walger, direção de Carlos Henrique Tullio. Curitiba, DOC-TV, 2005. Documentário.
- XAVIER, Valêncio. Engajamento de Zéquinha em questão. **Correio de Notícias**. Curitiba, nov. 1979. Comunicação/Propaganda. s.p.

# **GEN PÉS DESCALÇOS E A PRESERVAÇÃO DO PASSADO: ENSINO DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO HISTÓRICO**

*Dionson Ferreira Canova Júnior<sup>1</sup>*

*Arnaldo Martin Szlachta Junior<sup>2</sup>*

## **1. Introdução**

O presente capítulo<sup>3</sup> trata da análise do mangá *Gen Pés Descalços* (*Hadashi no Gen*), de Keiji Nakazawa, a partir de diálogos entre o ensino de História e o patrimônio histórico. Proporcionar ao estudante um diálogo com o passado é fundamental, desde que haja uma conexão com o presente e uma projeção para o futuro. Não há aprendizagem histórica e desenvolvimento da consciência histórica sem que o indivíduo compreenda o tempo e produza sentido sobre ele.

O patrimônio não é somente um local de memórias, mas uma referência concreta de produção de significados e construções de saberes históricos. Como herança cultural, o patrimônio é um monumento que carrega as memórias coletivas de uma sociedade. É a perpetuação do passado que garante um compromisso ético, social e histórico no presente e para as gerações seguintes.

Na elaboração dessa análise, além do mangá, discutiremos também sobre a Cúpula da Bomba Atômica (原爆ドーム), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), instituída em 1996 como patrimônio mundial, que trata da identificação, proteção e preservação do patrimônio.

Como sobrevivente da guerra, Keiji Nakazawa narra suas experiências por meio do mangá na década de 1970. O pós-guerra foi marcado por um crescimento econômico e, ao mesmo tempo, por um produto cultural que viabilizou, em suas

---

1 Doutorando em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor de História da Educação Básica na rede estadual de ensino de Pernambuco. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Doutor em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e docente permanente no PPGHistória UFPE. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Didática da História (GEPEDHI).

3 Este capítulo é uma parte adaptada de dissertação de mestrado “O mangá pela didática da História: as histórias sensíveis e os traumas da Segunda Guerra Mundial a partir de *Gen Pés Descalços*”, defendida em 2024, da qual se preservou a escrita historiográfica. O título, a introdução e as considerações finais foram produzidos exclusivamente para o capítulo.

inúmeras obras, a temática da guerra. Ao interpretar o passado, o ser humano desenvolve uma narrativa histórica que articula experiência e expectativa.

Keiji Nakazawa nasceu em 1939 em Hiroshima e faleceu em 2012, na mesma cidade, vítima de câncer de pulmão. Foi sobrevivente da bomba nuclear, tendo escapado graças a um muro que recebeu o impacto da bomba. Perdeu familiares e foi afetado pela radiação. Entre 1973 e 1975, o mangá *Gen Pés Descalços* foi publicado pela *Shōnen Jump*, após os trabalhos anteriores: *Kuroi ame ni utarete* (1968), *Aru hi totsuzen ni* (1970) e *Ore wa mita* (1972), que ainda não foram traduzidos no Brasil. Na década de 1970, *Gen Pés Descalços* se tornou uma das principais obras autobiográficas sobre a guerra. Sua escrita foi motivada pela morte da mãe do autor em 1966, decorrente de câncer, e cujos ossos foram transformados em pó após a cremação devido ao césio radioativo.

Pensar a consciência histórica em relação à capacidade do ser humano de interpretar suas experiências no tempo para a produção de orientação cultural, sobre si e o mundo, é de suma importância para a compreensão das ações e intenções do homem em seu agir. Enquanto produto cultural, o mangá *Gen Pés Descalços* é uma narrativa imagética que envolve a memória histórica.

As experiências do autor são narradas com base em sua interpretação do passado. Essa representação do passado é uma interpretação seletiva do autor, que visa atender a um contexto específico. A consciência histórica atua na temporalidade, na formação de identidade e na cultura do indivíduo. De fato, a vida prática humana está associada à capacidade de orientação cultural do ser humano. Nesse sentido:

A consciência histórica será analisada como *fenômeno do mundo vital*, ou seja, como uma forma da consciência humana que está relacionada imediatamente com a vida humana prática. É este o caso quando se entende por consciência histórica a soma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo (RÜSEN, 2010a, p. 56-57).

A consciência histórica, quando atua entre a experiência e interpretação, permite a construção de uma identidade cultural e histórica que ajuda a se orientar no tempo e dá sentido às narrativas dos acontecimentos. Essas narrativas produzem sentido acerca de determinada representação histórica. São padrões de consciência histórica que assumem formas discursivas, imagéticas ou simbólicas e ao lidar com a aprendizagem escolar da História, formam uma identidade coletiva que aproxima o estudante a conhecer a (sua) história e transforma seu interesse em conhecimento histórico.

Não há aprendizagem histórica sem uma relação intrínseca com as fontes para a reconstrução do passado em sala de aula. As fontes permitem que haja sentido

nessa reconstrução, desenvolvendo o conhecimento histórico e o posicionamento crítico frente às visões de mundo. Assim, o mangá de Keiji Nakazawa pode viabilizar a reflexão sobre uma aprendizagem histórica que conduza o estudante a se posicionar e a tecer críticas com base em conhecimento científico.

E por que mangá? Macwilliams (2008, p. 5, tradução livre) argumenta que:

[...] primeiro, eles são uma parte fundamental da cultura visual de massa contemporânea japonesa, e segundo, desempenham um papel cada vez mais importante no cenário global dos meios de comunicação eletrônicos e impressos que estão moldando as imaginações coletivas, experiências, e sentimentos das pessoas ao redor do mundo<sup>4</sup>.

É nesse contexto que pensamos o ensino de História voltado para uma aprendizagem histórica que possa dar sentido ao passado e projetar futuros com base na experiência, interpretação e orientação. Por meio de uma narrativa imagética, é possível problematizar sobre o passado e produzir conhecimento histórico que permita aos estudantes criticar e refletir sobre os eventos históricos, além de lidar com documentos históricos em sala de aula como ferramenta de aprendizagem histórica.

## 2. O monumento, a preservação da História e a consciência histórica

O conhecimento histórico se desenvolve satisfatoriamente quando o indivíduo entende a capacidade de interpretar o passado e problematizar sobre o tema. O mangá pode ser uma fonte para o ensino de História enquanto documento histórico. Monumentos são espaços ou lugares de memória em que são preservadas, no espaço público, as lembranças de um passado e, quando levados aos estudantes, instigam-nos a indagar sobre o tempo. O passado, o presente e o futuro estão conectados por meio de intencionalidades. Contudo, como pode a consciência histórica agir através dos monumentos se o ser humano não souber interpretar a si mesmo e o mundo? Quais monumentos permanecem vivos na memória do estudante para que ele compreenda que preservar não é apenas manter intacto, mas sim manter vivas diversas memórias coletivas que permeiam sua sociedade?

Keiji Nakazawa retrata bem um espaço de memória coletiva e individual. É por meio da bomba atômica, intitulada *Genbaku* (原爆) em japonês, que a Cúpula da Bomba Atômica, que discutiremos adiante, se torna um espaço

---

4 No texto original, encontramos a seguinte grafia em inglês: “[...] *first, they are a key part of contemporary Japanese mass visual culture, and second, they play an increasingly important role in the global mediascape of electronic and print media that is shaping the collective imaginations, experiences, and feelings of people throughout the world.*”

preservado para a sociedade japonesa e para o mundo. O ensino de História, no qual outros conhecimentos adquiridos fora do ambiente escolar são pautados por disputas de narrativas, encontra nos lugares de memória um ambiente de produção do conhecimento histórico por meio de sua própria narrativa.

Discutir o ensino de História patrimonial requer uma contextualização do ocorrido. Não há monumentos sem memórias para preservar e não há história sem problematizar as fontes. O mangá, enquanto documento, precisa ser analisado para se obter inferências sobre si mesmo. O monumento é uma memória viva que atua sobre o presente, perspectivando futuros. Monumentos evocam sentimentos na sociedade e estimulam o desenvolvimento da imaginação histórica por meio da reconstrução do contexto histórico associado a esses lugares de memória. Tudo isso faz parte das deduções e observações sobre as fontes.

Interrogar o passado na construção de uma narrativa histórica, por parte do aluno, é fundamental para adotar uma atitude interrogativa sobre o passado. Por que determinado monumento está lá? O que ele significa para mim? Ambas as perguntas direcionam o olhar para uma sensibilização da própria história do ser humano, convidando-o a analisar monumentos contemporâneos e problematizar as suas funções sociais e políticas ao longo da história. Contudo, o que são monumentos e como interagem com a consciência histórica?

Segundo Le Goff (2013, p. 485-86):

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado.

Le Goff (2013), ao elucidar o significado de monumento, mostra que tal conceito está ligado à memória coletiva da sociedade como referência a uma herança do passado. A capacidade de evocar o tempo passado através da perpetuação das memórias é o que faz dos monumentos um símbolo de sua cultura. Assim, enquanto parte de sua cultura, os monumentos formam a identidade de uma sociedade.

A bomba atômica em Hiroshima causou, em seu raio de explosão, inúmeras atrocidades físicas e humanas; contudo, um local permaneceu, ainda que parcialmente destruído. Intitulado Cúpula da Bomba Atômica (原爆ドーム), o Salão Promocional Industrial da Prefeitura de Hiroshima (*Hiroshima-ken Sangyo Shoreikan*), criado pelo arquiteto tcheco Jan Letzel em 1914, tornou-se um memorial do bombardeio. A UNESCO instituiu-no, em 1996, como patrimônio mundial devido ao seu caráter cultural, por meio do critério IV, que diz:

[...] estar direta ou tangivelmente associada a acontecimentos ou tradições vivas, a ideias ou a crenças, a obras artísticas e literárias de notável significado universal (o Comitê considera que este critério deve ser preferencialmente utilizado em conjunto com outros critérios)<sup>5</sup>.

A importância da UNESCO para o patrimônio mundial, no que diz respeito à salvaguarda de locais de herança memorial, deve-se ao fato de sua criação em 1945, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial. A UNESCO visa, por meio de seis áreas – Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura, e Comunicação e Informação –, garantir a paz através da cooperação mútua entre as nações. É nesse contexto que, em 1972, foi criada a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, com o objetivo de encorajar a identificação, proteção e preservação do patrimônio cultural e natural no mundo. Essa convenção atenta para a preservação de sítios não apenas para uma sociedade específica, mas como patrimônio da humanidade.

No Artigo 1º da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, ficou decidido que serão considerados como patrimônio cultural: monumentos, conjuntos e locais de interesse. Os significados atribuídos a eles são:

*Os monumentos.* – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

*Os conjuntos.* – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

*Os locais de interesse.* – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (UNESCO, 1972, p. 2).

Esse artigo, juntamente com o critério IV, institui o Memorial da Paz de Hiroshima, também chamado de Cúpula da Bomba Atômica, como uma estrutura de edifício que permaneceu de pé após a explosão. Ele é uma memória viva para que não se esqueça da Segunda Guerra Mundial e dos esforços para erradicar o uso de armamento nuclear. A Cúpula é um exemplo de memória que evidencia a política destrutiva da guerra criada pelo ser humano. É um símbolo que permanece vivo e que carrega, através de *Gen Pés Descalços*, uma mensagem

5 Os dez critérios para inclusão na lista de patrimônios mundiais segundo a UNESCO podem ser consultados em: <https://whc.unesco.org/en/criteria/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

No texto original, encontramos a seguinte grafia em inglês: “to be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance. (The Committee considers that this criterion should preferably be used in conjunction with other criteria)”.

de pacifismo em meio à destruição, num confronto entre vida e morte. Sob a ótica japonesa, o Memorial da Paz de Hiroshima foi designado como local histórico pela Lei para a Proteção de Propriedades Culturais (*bunkazai hogo-hō* 文化財保護法), criada em 1950 e administrada pela cidade de Hiroshima, sob a orientação do Governo da Prefeitura de Hiroshima e do Governo do Japão.

A disciplina de História, em sala de aula, tem como uma de suas atribuições a discussão de monumentos para trabalhar a valorização do passado por meio da memória. A cultura, quando manifestada, torna-se a identidade de um povo. O monumento é uma representação das intenções e relações dos homens, pautadas pelas ações do passado. Para Zarbato e Santos (2015, p. 65):

A preservação da memória, entendida aqui como elemento essencial para a valorização da identidade e da cidadania cultural em determinado lugar e situada num determinado tempo histórico contribui para a percepção do que fica registrado por diferentes grupos culturais acerca dos diferentes elementos patrimoniais.

A educação patrimonial desempenha um papel fundamental ao permitir que as pessoas reconheçam e valorizem suas identidades culturais. Ao compreender e apreciar a herança cultural, as comunidades podem fortalecer seus laços. O diálogo contínuo sobre a importância do patrimônio cultural é vital, pois ajuda a aumentar a conscientização sobre a relevância da preservação e garantir que as gerações futuras entendam e apreciem as riquezas culturais que moldaram sua identidade. A educação patrimonial não é apenas sobre o passado; ela é uma força dinâmica que molda o presente e o futuro, promovendo uma compreensão mais profunda, respeito e preservação das raízes culturais que fundamentam uma sociedade. De acordo com Horta, Grunberg e Monteiro (1999, p. 4):

O conhecimento crítico e a apropriação consciente pelas comunidades do seu Patrimônio são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania. A Educação Patrimonial é um instrumento de “alfabetização cultural” que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da auto-estima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural.

Ao tratar do patrimônio, e principalmente dos monumentos que permanecem como fragmentos do passado, é necessário discutir como podem ser aplicados no contexto escolar. Primeiramente, é fundamental abordar o que são monumentos e sua importância para a sociedade. O presente e o passado dialogam mutuamente e, para o aluno, uma pesquisa histórico-cultural sobre determinado patrimônio o leva a entender a historicidade da sociedade em



questão. O patrimônio, enquanto temática, não pode estar apenas na memória ao analisar as informações sobre seu estado, mas deve ser abordado com problematizações, explorações e observações do objeto estudado e das ações voltadas para sua salvaguarda. Assim, compreender o mangá *Gen Pés Descalços* é entender o que foi a Prefeitura de Hiroshima e seu estado atual (Figura 1).

**Figura 1** - Memorial da Paz de Hiroshima (*Genbaku Dome*)



**Fonte:** Site da UNESCO/Giovanni Boccardi.

Após explanar o significado de monumento e do patrimônio para o ser humano, pode-se atentar para:

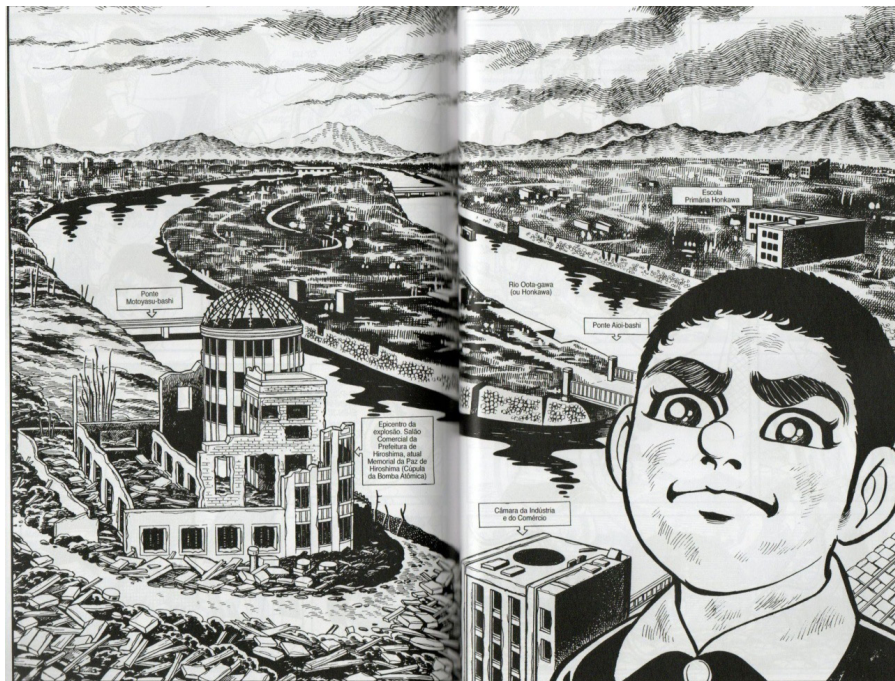
- a. De acordo com a imagem do Memorial da Paz de Hiroshima, que elementos do passado podemos compreender?
- b. Como esse local influencia o estudo sobre a Segunda Guerra Mundial?
- c. Como o passado influencia a forma de compreender lugares carregados de memórias (e sentimentos) a partir de experiências no presente, de locais que simbolizam um sentido de pertencimento?
- d. De que modo este lugar pode influenciar o presente por meio das relações sociais e políticas?
- e. Há algum lugar no Brasil que possua um patrimônio que lide diretamente com as memórias do ser humano? Se sim, como esse local se assemelha ou diferencia do Memorial da Paz de Hiroshima?

Estudar o patrimônio na formação básica desenvolve a valorização dos bens culturais e contribui para a investigação por meio de fontes (SZLACHTA JUNIOR; GAMA, 2022). Entender que os monumentos, ao serem estudados independentemente de um campo específico, contribuem para que os alunos pesquisem sobre sua história e sobre as sociedades por meio de imagens. A construção ou efetivação de monumentos possui interesses políticos e lida diretamente com a percepção e sensibilização do ser humano devido à sua experiência com o local ao longo do tempo. Só é possível compreender o legado de um monumento se o ser humano desenvolver a consciência histórica sobre seu passado. Segundo Horta, Grunberg e Monteiro (1999, p. 6):

A Educação Patrimonial consiste em provocar situações de aprendizado sobre o processo cultural e seus produtos e manifestações, que despertem nos alunos o interesse em resolver questões significativas para sua própria vida, pessoal e coletiva. O patrimônio cultural e o meio-ambiente histórico em que está inserido oferecem oportunidades de provocar nos alunos sentimentos de surpresa e curiosidade, levando-os a querer conhecer mais sobre eles.

Qual é o valor de um monumento para a aprendizagem histórica de um estudante? Tratar da educação patrimonial requer discutir a cultura histórica. Ao entendermos a cultura histórica como a relação da sociedade com seu passado, o patrimônio se torna um elo ético com o passado. Pensar o monumento e seu valor humanitário, que carrega sentimentos de perda e recomeço, é pensá-lo como um monumento testimonial. Essa percepção nos convida a analisar a imagem abaixo, na qual Keiji Nakazawa nos mostra Hiroshima destruída ao reconstruir a Prefeitura de Hiroshima e áreas próximas.

**Figura 2 - Cúpula da Bomba Atômica e arredores**



Fonte: NAKAZAWA, 2011, p. 30-31.

Entender os monumentos é interrogar as temporalidades em que estão situados. É possível valorizar determinado monumento se analisarmos isoladamente, ou será que todo o contexto da guerra influencia na abordagem? Toda ação humana está situada no tempo e nas condições próprias do local em que se encontra. Intenções, anseios e motivações são pautados por questões sociais, culturais e políticas. O monumento é um retrato do tempo, no qual o futuro está sempre em diálogo com o passado, pois:

Assim, interrogar o patrimônio e seus regimes de temporalidades nos conduziu, de maneira inesperada, do passado ao futuro, mas um futuro que não é mais a conquistar ou a realizar sem hesitar e, se preciso for, violentando o presente. Este futuro não é mais um horizonte luminoso para o qual marchamos, mas uma linha de sombra que colocamos em movimento em direção a nós, enquanto parecemos marcar passo no presente e ruminar um passado que não passa (HARTOG, 2006, p. 273).

- a. Ao analisar a foto da atual Cúpula da Bomba Atômica e considerando a imagem que *Gen Pés Descalços* nos convida a refletir, este monumento japonês dedicado às vítimas da bomba atômica deve ser usado apenas para homenagear as vítimas? Ou possui um valor social que abrange toda a sociedade mundial em relação às consequências da guerra?

- b. Como você analisa o compromisso com o passado por meio do Memorial da Paz de Hiroshima?
- c. Como você interpreta a existência de um local central para a lembrança da bomba atômica e a efetivação do fim do armamento nuclear, considerando a ação japonesa de subjugar seus vizinhos na Ásia? Deveria haver uma política de reparação associada ao Memorial?
- d. Pesquise como a China e a Coreia do Sul analisam o Memorial e se possuem monumentos que tratam das vítimas da Segunda Guerra Mundial e da ocupação japonesa em seus territórios.

A ideia é não tratar os monumentos como meras imagens com informações. É necessário questionar, por meio do conhecimento histórico, como os estudantes lidam com esses lugares de memória, ao mesmo tempo em que compreendem a guerra e as ações japonesas. A capacidade de interpretar a si mesmo e ao mundo, a partir das experiências, e de entender, por meio das fontes, os contextos social e político de uma sociedade, faz com que o ser humano esteja apto a viver no mundo. Traumas, genocídios e guerras, por exemplo, fazem parte das ações humanas ao longo do tempo. A capacidade de agir do homem está estabelecida na relação entre ele e a natureza. A consciência histórica fornece a orientação temporal do indivíduo, mediada pela memória histórica. Os monumentos são heranças do passado que possuem disputas em torno de si, devido à alta carga de memórias, e a consciência histórica contribui para mediar essa relação entre memória e história para o ser humano.

Pode a consciência histórica se relacionar ou ser conceitualmente tratada como identidade? Identidade local, regional, nacional ou de grupo? A História e a educação patrimonial contribuem para a identidade coletiva devido ao desenvolvimento de uma identidade cultural comum a todos. Monumentos são fragmentos do passado compartilhados por indivíduos que revelam identidades locais ou múltiplas. Nesse caso, qual é a flexibilidade da identidade quando se trata de um monumento?

O homem precisa interpretar a si mesmo e ao mundo. O passado não deve ser considerado como dados fixos. A experiência precisa ser analisada, pois carrega em si interesses próprios. O que há de útil no passado que pode ser significativo para o presente? Através do saber histórico. Há um conhecimento melhor do que outro quando tratamos do passado? O monumento carrega um aprendizado histórico por meio da narrativa e trata da identidade histórica em questão. Entender sobre esses lugares de memória carregados de sentimentos e simbolismos é uma forma de aprendizado histórico do indivíduo ao longo do tempo, na qual dar sentido à temporalidade é produzir significados nas competências: experiência, interpretação e orientação. Nesse sentido:

Todas as três dimensões do tempo são temas da consciência histórica: através da memória o passado se torna presente de modo que o presente é entendido e perspectivas sobre o futuro podem ser formadas. A perspectiva sobre o passado domina, é claro, uma vez que a consciência histórica funciona através da memória (RÜSEN, 2010c, p. 79).

A relação entre a aprendizagem e a consciência histórica se dá em simbiose, desenvolvendo no indivíduo sua identidade frente à percepção que ele possui por meio das experiências de aprendizado. As estruturas mentais se desenvolvem com base na formação da consciência do sujeito diante das perspectivas que lhe são apresentadas, atribuídas e ensinadas em seu contexto histórico, social e cultural. Essas estruturas influenciam a interação do sujeito com as operações de análise do aprendizado, gerando sua experiência enquanto sujeito histórico, interpretação ao lidar com as demandas cognitivas das operações mentais de sua experiência, e orientação no que diz respeito à sua capacidade de lidar com as ações sobre si e de si.

Nesse sentido, vislumbramos a narrativa histórica como uma operação da interpretação histórica do sujeito, mediada pela sua consciência histórica, que lida diretamente com seu aprendizado. A narrativa está diretamente relacionada à construção e constituição do homem, assim como ao seu sentido de orientação e interpretação no tempo. As temporalidades orientam a capacidade do indivíduo de mensurar sua experiência e desenvolver seu aprendizado quando lida diretamente com o passado no presente, perspectivando o futuro, pois

A narrativa histórica pode então, em princípio, ser vista como aprendizado quando, com ela, as competências forem adquiridas através de uma função produtiva do sujeito, com as quais a história será apontada como fator de orientação cultural na vida prática humana. (RÜSEN, 2010b, p. 43).

Podemos indagar como a narrativa lida diretamente com a memória individual e coletiva, pois ela produz uma aprendizagem ligada à compreensão dos fatores cognitivos e empíricos do homem em sua experiência ao longo do tempo. O ser humano lida com o passado no presente e vislumbra o futuro de acordo com as interpretações que obtém de sua relação de aprendizado. Atribuir sentido à vida envolve articular o individual e o social, constituindo identidade coletiva e individual enquanto lida com o mundo e consigo mesmo em um processo de mudanças contínuas.

Nesse contexto, é fundamental discutir a formação dos estudantes através das fontes, propiciando um contato mais íntimo com a História. O mangá *Gen Pés Descalços*, de Keiji Nakazawa, carrega uma visão específica do autor sobre a Segunda Guerra Mundial no Japão, passando por um olhar pacifista, democrático e antinuclear. Contudo, os usos políticos de um passado traumático carregam consigo um olhar contemporâneo sobre os conflitos geopolíticos na década de 1970, período de sua publicação, e um olhar mais incisivo sobre o meio ambiente e a sociedade.

Atualmente, mangás históricos que tratam de temáticas cruciais para o ensino de História vêm contribuindo com discussões e reflexões sobre períodos turbulentos, evidenciando histórias sensíveis e instigando problematizações que visam um ensino-aprendizagem que priorize o conhecimento histórico. Trabalhar com testemunhos de sobreviventes de guerra potencializa o desenvolvimento do pensamento histórico, quando há uma articulação reflexiva na experiência, viabilizando a interpretação e adquirindo a consciência histórica.

Perceber as narrativas históricas das experiências humanas ao longo do tempo e transformá-las em conhecimento faz parte do processo de construção do ensino de História sob a ótica do aprendizado histórico. O evento histórico, quando entendido em suas várias facetas, permite um modo significativo de pensar o passado a partir do presente. É necessário construir um conhecimento que dê significado às várias narrativas do passado ao construir informações históricas específicas. Assim, *Gen Pés Descalços* é um mangá que convida a entender e interpretar um passado traumático que mobiliza anseios e disputas, sendo uma fonte imprescindível na construção do conhecimento histórico em sala de aula sobre a Segunda Guerra Mundial no Japão.

### 3. Considerações finais

O Ensino de História, ao atuar efetivamente em discussões e reflexões no campo da disciplina, deve estar centrado na Didática da História, enquanto ciência que investiga, operacionaliza e problematiza os métodos de ensino e aprendizagem da História. A Didática da História se estabelece dentro da Teoria da História para atuar na formação do conhecimento histórico. No ensino escolar da História, trabalhar com fontes, como o mangá, busca não apenas analisar a produção e circulação do conhecimento histórico, mas também a representação da experiência humana no tempo e a interpretação para a projeção de futuros. Por meio de uma narrativa imagética, é possível formar uma identidade histórica.

Estudar o mangá *Gen Pés Descalços* em relação ao patrimônio lida diretamente com a aprendizagem histórica no contexto das mudanças que o homem e o mundo sofreram ao longo do tempo, bem como com os significados construídos para tratar da forma como a orientação cultural dos sujeitos interpreta as intenções e interesses na construção do passado e seu significado para o presente.

Desse modo, estudar uma narrativa imagética, como o mangá, por meio da memória e da exploração de locais afetivos que produzem sentido e significados para o ser humano, permite uma aproximação e interpretação da forma como esses locais se relacionam com o passado no presente, mesmo que estejam distantes espacialmente. Assim, problematizar as imagens do mangá e da UNESCO vai além da evocação de pensamentos pré-estabelecidos sobre a Segunda Guerra Mundial no Japão, levando os estudantes a refletirem sobre evidências históricas e a desenvolverem competências do pensamento histórico.

## Referências

- HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia história**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-87752006000200002>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina. MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN/Museu Imperial, 1999.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- MACWILLIAMS, Mark Wheeler. Introduction. *In*: MACWILLIAMS, Mark Wheeler (Ed.). **Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime**. New York: M.E. Sharpe, 2008.
- NAKAZAWA, Keiji. **Gen pés descalços vol 2**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010a.
- RÜSEN, Jörn. Aprendizado histórico. *In*: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Resende. **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Editora UFPR, 2010b. p. 41-49.
- RÜSEN, Jörn. Experiência, interpretação, orientação: as três dimensões da aprendizagem histórica. *In*: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Resende. **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Editora UFPR, 2010c. p. 79-91.
- SZLACHTA JUNIOR, Arnaldo Martin; GAMA, Ana Camila Tarquino da. Patrimônio histórico e humanidades digitais: o uso do *mymaps* no Ensino de História sobre a ditadura civil-militar no Recife. **Revista Espacialidades**, v. 18, n. 2, p. 379-403, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1984-817X.2022v18n2ID28296>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- UNESCO. Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome). **UNESCO**, 1996. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/775/>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- UNESCO. **Convenção para a proteção do património mundial, cultural e natural**. 1972. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 1º dez. 2023.
- ZARBATO, Jaqueline A. M; SANTOS, Caio Vinicius dos. Memória e patrimônio na aula de História: o uso do monumento histórico-cultural na aprendizagem histórica. **Revista Fronteiras de História**, Dourados-MS, v. 17, n. 30, jul./dez. 2015, p. 64-79. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/FRONTEIRAS/article/view/4865>. Acesso em: 1º dez. 2023.

# A ANISTIA NAS PÁGINAS DO *O PASQUIM*: ANÁLISE DE CHARGES E SIGNOS (1978-1979)

*Giulia Abatti Kasper Silva*<sup>1</sup>

## 1. Introdução

Charges sempre foram uma parte importante da cultura brasileira, com uma rica história que se solidificou no início do século XX. De personagens icônicos ao humor satírico, essas artes tiveram um importante papel na formação da opinião pública em diversos momentos da realidade nacional. Uma das razões desse impacto provocado é sua acessibilidade. Charges são uma forma popular de entretenimento para indivíduos de origens sociais inteiramente díspares, além de promover uma educação alfabetizante. Muitas instituições de ensino fazem uso dessa forma de comunicação como parte do seu currículo pedagógico, reconhecendo o valor da história contada de forma visual para desenvolver pensamento crítico.

Para mais, charges cômicas são segmentos poderosos na economia do setor criativo. O país apresenta um mercado composto por inúmeros artistas e autores que constroem produtos de reconhecimento nacional e internacional. Essa indústria também oferece oportunidade para artistas, escritores e outros profissionais das áreas culturais. Ainda, oferecem contribuições educacionais, políticas e comunicativas e, portanto, sua leitura e análise definem uma fonte interessante para a compreensão de momentos históricos passados. Essa maneira de disseminar conteúdo revela as intenções nas mensagens de quem as divulga.

No final da década de 1970, o país discutia a questão da ditadura militar e redemocratização como uma realidade que poderia ser atenuada com a anistia aos oficiais de governo, militares e civis que integravam os quadros da repressão, e da luta armada da oposição. Dessa forma, a maneira como a memória desse período impacta o contexto social e político contemporâneo é indissociável da maneira como se deu o processo de abertura democrática e, portanto, da Lei de Anistia e consequentes legislações.

A Lei de Anistia (Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979) foi promulgada no último período da ditadura, o de João Baptista Figueiredo (1979-1985). Essa

---

<sup>1</sup> Mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: giuliakasper@gmail.com.



lei surgiu como uma tentativa de reconciliar a sociedade brasileira após anos de repressão e censura. A anistia concedida pela lei abrangeu tanto aqueles que haviam cometido crimes políticos ou conexos, quanto os agentes do Estado responsáveis por violações dos direitos humanos. No entanto, essa última parte gerou controvérsia, pois acabou por assegurar a impunidade de militares e outros agentes de segurança envolvidos em torturas, assassinatos, sequestros e outros atos de violência generalizada. A lei representou um marco importante na transição do Brasil para a democracia, mas deixou um legado de debates sobre justiça e responsabilidade por abusos cometidos durante o regime militar.

A extensão de anistia aos torturadores, ditadores e assassinos do Estado, sem possibilidade de julgamento, resultou em uma memória frágil por parte do público brasileiro sobre a gravidade e as violências cometidas durante esse período. Essa falha na memória permitiu que, no novo século, menos de 40 anos após a redemocratização, figuras políticas ou de influência popular – como candidatos a cargos públicos, artistas e comunicadores – enfrentassem consequências brandas ao fazerem apologias ou declararem apoio aos crimes contra a humanidade que ocorreram naquele período.

§ 1º - Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.

§ 2º - Excetua-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal (BRASIL, 1979).

A estrutura deste trabalho compreende explicações que contextualizam o cenário político latino-americano e a persistente discussão sobre o retorno das ditaduras militares, com um foco específico no Brasil; a importância da memória desse período e a relação com o processo de redemocratização; e a Lei de Anistia. O trabalho, estabelece o objetivo central de estudar o periódico *O Pasquim* e sua abordagem à Lei de Anistia, destacando o papel da imprensa alternativa na discussão pública. A justificativa para esse estudo é respaldada por pesquisas anteriores sobre períodos anteriores e posteriores à ditadura, assim como por autores que destacam a relevância do caso brasileiro na história educativa e transformadora. O recorte temporal do estudo é delimitado nos anos de 1978 e 1979, pois contempla a discussão popular em antecipação à lei e revela as expectativas da equipe do semanário, ao mesmo tempo considera as consequências da promulgação da anistia na opinião pública.

## 2. O Brasil em imagens

Durante o regime militar brasileiro (1964-1985), a expressão artística obteve um cunho político e provocativo um tanto quanto inédito, devido às novas formas de distribuição de materiais e linguagens que não estavam presentes na primeira ditadura brasileira do século XX<sup>2</sup>. Nesse contexto, a imprensa alternativa se apresenta como uma forma de simbolizar a crítica e a resistência à ditadura militar para a expressão pública contra as decisões e ações do regime militar no Brasil. Marcelo Pimenta Silva (2010) estuda a contracultura dentro desse recorte temporal, explicando a sua função, enquanto Patrícia Marcondes Barros (2005) compreende uma explicação de suas origens entre os anos de 1968 e 1974<sup>3</sup>.

Dentro desse enquadramento surge *O Pasquim*, semanário criado em 1969 por Sérgio Jaguaribe, que assinava como Jaguar, e Tarso de Castro, ambos jornalistas e colaboradores de diferentes jornais desde antes da ditadura, incluindo a *Senhor*, revista de 1959 considerada culta e dirigida à elite intelectual do tempo, onde Jaguar assinava a página de humor até o fim de sua circulação em janeiro de 1964 (BASSO, 2008).

Inicialmente, *O Pasquim* contava com um público médio entre 18 e 30 anos de idade. Foi criado com o intuito de servir como um informativo para o bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro. Sem a pretensão de fazer um jornalismo político, visava humorizar e criticar o comportamento da classe média observada pelos colaboradores. Entre diversos conteúdos, o periódico ganhou força por oferecer um espaço para que exilados e vítimas da ditadura pudessem dar depoimentos, contar histórias ou mesmo dar entrevistas, criando uma forma de aproximação entre essa realidade e o público que ainda tinha sua percepção restringida pela censura à grande imprensa (VAUCHER, 2012). O semanário foi duradouro, tendo sua última publicação em 1991, na edição número 1072. O legado deixado por *O Pasquim* foi de uma reportagem comportamental, não focada apenas naqueles que comandavam o país, mas também naqueles que permitiam, apoiavam ou apenas sofriam as consequências desse comando.

Quando Sérgio Augusto, jornalista e membro da equipe de *O Pasquim*, escreve sobre o surgimento do semanário, ele descreve as diferentes tentativas de criar uma publicação que conseguisse sobreviver à censura do governo. Inicialmente, o jornalista menciona a revista *Pif-Paf*, criada por Millôr Fernandes

2 Estado Novo instituído por Getúlio Vargas entre 1937 e 1945. Nos estudos sobre a censura durante o governo Vargas, não se observa uma associação direta entre a prática de censura e a ocorrência de tortura ou assassinato, diferentemente das análises referentes à ditadura militar, onde tais práticas repressivas são amplamente documentadas e discutidas (GUIA, 2014).

3 Os termos “alternativo” e “contracultural” serão usados aqui de forma intercambiável, uma vez que não dizem respeito ao movimento libertário contracultural da década de 1960, mas sim ao caráter não tradicional e/ou oficial do semanário abordado.

em 1964, que durou apenas oito edições devido à repressão. Após o fim do *Pif-Paf*, surgiu o tabloide *A Carapuça*, que também teve uma vida curta devido à morte de seu editor, Sérgio Porto, em setembro de 1968. Para manter a publicação, Murilo Pereira Reis, responsável pela Distribuidora Imprensa, convidou Tarso de Castro, colunista do jornal *Ultima Hora*, para editá-la. Ele, por sua vez, convidou Jaguar e Sérgio Cabral, que preferiram criar uma publicação com outro nome. Jaguar sugeriu o nome justificando que a produção seria chamada pejorativamente de “pasquim” – isto é, textos satíricos e panfletagens consideradas caluniosas – de qualquer maneira, então seria melhor assumir o termo de forma “preventiva”.

A publicação de charges provocava consequências tão graves quanto as matérias e opiniões divulgadas nas páginas do semanário. Como fora o caso em 1970, em que uma imagem que misturava foto e desenho, feita por Jaguar e publicada na edição de nº 72, ironizava uma situação ocorrida durante o V Festival Internacional da Canção Popular, onde Erlon Chaves realizou uma performance sendo beijado por diversas mulheres enquanto cantava. O desenho brincava com a figura de D. Pedro I às margens do rio Ipiranga gritando “Eu quero Mocotó”, nome da música cantada. Como resposta ao ato, interpretado pelos militares como um afronto ao “sentimento nacionalista”, a equipe editorial foi presa no dia primeiro de novembro.

**Figura 1** - “Eu quero mocotó!!”, *O Pasquim*, Ano 1970, Ed. 72, p. 14.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

Na edição seguinte, cuja data de publicação se manteve apesar da redação presa, a capa trazia a lista dos presos e ironizava *O Pasquim* como uma produção “automática”, como se o semanário fosse um agente próprio, mesmo sem sua equipe por trás.

**Figura 2** - Capa após prisão coletiva. *O Pasquim*, Ano 1970, Ed. 73, capa.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A prisão causou a retirada de muitos anunciantes de suas páginas e deixou claro que mesmo as charges de efeito cômico estavam sujeitas à avaliação da ditadura. Contudo, o teor crítico das artes não foi restringido pelos editores ou desenhistas. O uso desse meio de comunicação se tornava cada vez mais utilizado e apreciado em *O Pasquim*, e a fama das charges influenciou o formato de muitos dos anúncios, que passaram a colocar suas propagandas em imagens similares.

Neste cenário, as charges divulgadas por *O Pasquim* demonstram a posição da imprensa alternativa a respeito do processo de anistia em 1979. Não apenas colocam a opinião do periódico, mas, através de sua alta popularidade e da capacidade de driblar a censura, solidificam o entendimento de que essas divulgações foram componentes fundamentais do acesso à informação no período de repressão. Devido à conhecida parcialidade da grande imprensa, favorável ao governo durante o período majoritário da ditadura, o público recorria às fontes menos oficiais para definir sua consciência pública e ter melhor discernimento da realidade do país.

As ilustrações publicadas serviam diversos propósitos dentro do semanário, pois, além de promover discussões, denúncias e debates, geravam uma relação de familiaridade com os leitores. Chargistas do expediente regular mantiveram seus estilos de desenho constantes durante anos de publicações, fazendo com que a maioria das representações fossem reconhecíveis facilmente pelo público. Artistas como Henfil criavam personagens recorrentes, que eram usados para criar narrativas conectadas por diversas edições, fazendo uso dos personagens Fradinhos para subverter expectativas estéticas e ortográficas de uma forma consolidada e de fácil interpretação para os leitores (PAZINATO, 2021).

Ziraldo também construiu fama através das suas artes. Mesmo não tendo iniciado sua carreira com o objetivo de criar espaços para debate político, suas publicações em *O Pasquim* eram fortemente marcadas por discursos anti regime que o fizeram receber o status de “inimigo do governo”, devido ao seu sucesso (MALACHIAS; BEDIN, 2012).

Assim, é importante notar que as charges não disputavam espaço com os textos, e tanto os editores quanto o público reconheciam que essas imagens tinham tanta capacidade comunicativa quanto qualquer outro material, em pé de igualdade. Elas carregavam o peso da atualidade, com a oportunidade de criar um maior reconhecimento – o leitor poderia se colocar mais facilmente no lugar dos personagens e visualizar as problemáticas levantadas. Os traços também poderiam comunicar a gravidade da situação tratada ou até mesmo a insatisfação dos artistas, adicionando camadas complexas à leitura.

Ao analisar as charges do semanário, fica claro que esses desenhos eram centrais e fundamentais nas estratégias comunicativas empregadas, chamando

atenção de todos, pois carregavam o poder de ridicularizar figuras que tanto trabalhavam em sua imagem pública, desafiando a censura em diferentes frentes, criticando diretamente e insinuando afrontas no desenho. As representações e discussões presentes no semanário compreendem como ela abordou a Lei de Anistia de maneira satírica, emotiva e informativa, refletindo não apenas o ponto de vista editorial, mas também as perspectivas de diversas figuras importantes que debateram a referida lei a partir de diferentes contextos e realidades.

### 3. As charges

Antes mesmo que a Lei de Anistia fosse sancionada, a pauta já surgia nas páginas de *O Pasquim*. Devido ao diálogo entre os intelectuais, jornalistas e artistas entre diferentes países latino-americanos, especialmente aqueles passando por processos políticos similares. A preocupação com o cenário internacional e a comunicação das notícias internacionais era central na imprensa alternativa.

Na Bolívia, Hugo Banzer Suárez se tornou ditador ao derrubar o general Juan José Torres com um golpe de Estado em 1971. Banzer ficou no poder por sete anos, durante os quais aplicou medidas econômicas prejudiciais aos trabalhadores urbanos e rurais. Em 1974, período marcado por protestos contra o regime, a repressão severa foi responsável pela morte de mais de 200 bolivianos e incentivou uma maior participação dos sindicatos dentro da oposição. Como parte da Operação Condor<sup>4</sup>, o ex-presidente Juan Torres é assassinado em 1976 em meio à negociação da ditadura com os sindicalistas mineiros por diferentes direitos trabalhistas. Na segunda metade de 1977, quatro mulheres, esposas de sindicalistas presos e perseguidos, entram em greve de fome, chamando a atenção do país e reunindo mais de 1500 grevistas. As reivindicações incluíam readmissão dos trabalhadores demitidos por questões políticas, retirada do exército dos centros mineiros, e anistia geral e irrestrita (SILVA, 2022). Em 2002, ao noticiar a morte de Banzer aos 75 anos, a *Folha de São Paulo* escreveu:

Durante seu governo reprimiu duramente os militantes de esquerda, incluindo integrantes do Movimento da Esquerda Revolucionária (MIR), os mesmos com quem faria alianças 20 anos depois. O mandato durou sete anos, até ser obrigado a decretar anistia e a convocar eleições. A Associação de Familiares de Desaparecidos da Bolívia culpa Banzer pela morte de 73 dirigentes e pelo desaparecimento de outros 66 (EX-DITADOR, 2002).

Em fevereiro de 1978, Banzer havia cedido às demandas feitas pelos grevistas, com exceção da retirada dos militares das minas. Assim, apesar das

4 A Operação Condor (*Operation Condor* ou *Operación Cóndor*) foi uma campanha de repressão política e terror de Estado criada pelos EUA e agenciada pelas ditaduras de direita do Cone Sul, formalmente implementada em novembro de 1975, na ditadura chilena.

eleições do mesmo ano terem sido fraudadas e gerado mais um golpe de Estado em novembro, *O Pasquim* comunica essa informação ainda acreditando que haveria uma anistia ampla para ocorrer na Bolívia. Como colocado por Sérgio Augusto na mesma edição, em um texto intitulado “Os primeiros 30 dias de 78”:

Pinochet ganhou um plebiscito, mas quem roubou o show “Los Cucarachas ya no Pueden Caminar” foi mesmo o general Hugo Banzer. No espaço de 15 dias, enfrentou uma greve com outra (inventando assim a primeira greve oficial da história), decretou falida a sua ditadura, anistiou todos os presos políticos do país e prometeu implantar na Bolívia uma democracia pra valer, com todos os partidos banidos em 1974 e tantos outros quanto foram necessários. Nada fez supor que o general Banzer tenha ficado assim com o que comeu e viu no restaurante Sambão e Sinhá (AUGUSTO, 1978, p. 7).

Em *O Pasquim*, a situação ocorrida na Bolívia foi ilustrada com uma charge (Figura 3) de Ziraldo, publicada em XX de fevereiro de 1978. Nela, está um homem ajoelhado e sem sapatos, olhando para cima simulando o gesto de rezar ao dizer “Protegei-o, senhor... Fazei com que tudo que ele está fazendo dê certo... Segura as pontas lá, que a turma aqui é vidrada num exemplo negativo...”. Atrás dele, dois homens de terno o observam e comentam sua situação: “Tá o Zé da Silva ali, rezando pro Banzer não cair”. O enunciado “Banzer concede anistia geral e reabre sindicatos livres” é a única contextualização oferecida ao leitor, indicando que o público já estaria familiarizado com o tema, o longo desenvolvimento dos acontecimentos e suas nuances. Fica evidente a ironia de um cidadão brasileiro sob ditadura pedindo para que um ditador continue no poder.

**Figura 3** - “Banzer concede anistia geral e reabre sindicatos livres”. *O Pasquim*, Ano 1978, Ed. 450, p. 23.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

Seguindo a lógica imagética das charges do período, especialmente as publicadas por *O Pasquim*, os homens de terno são associados aos membros ou representantes do regime militar (ou, quando menos, componentes da elite

empresarial que os apoiou durante o golpe). Ao indicar o homem rezando como Zé da Silva, Ziraldo faz uso de um nome genérico e popular indicando a origem do outro personagem. O homem de joelhos, com roupas mais simples, tem seus pés desproporcionais ao corpo, chamando atenção por estar sem sapatos. O significado por trás dos pés descalços de um homem religioso, ou em posição socialmente vulnerável, pode ser reconhecido dentro da historiografia como um dos signos mais enraizados na cultura brasileira.

Tempos depois, as perguntas do pesquisador seriam: Por que o pé no chão significaria penitência quando era algo usual do povo? Mas onde começou isto? Em suas conclusões, os frutos destas tradições religiosas eram provenientes dos povos colonizadores do Brasil.

*Os indígenas habitantes desta terra não usavam calçados, os negros trazidos escravos da África não desembarcavam com tal item, mas os europeus chegaram carregando em suas bagagens uma nova cultura e com esta os costumes judeus e cristãos de atitude reparadora, perante o seu Deus. Daí as ideias dos pés descalços em procissões. “Deus disse: Não se aproxime. Tire as sandálias dos pés, porque o lugar onde você está pisando é um lugar sagrado” (MARTINS, 2016, p. 97, grifo meu).*

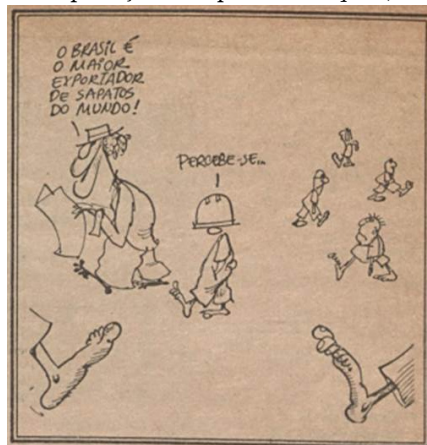
Em diferentes períodos da história, o uso ou desuso de calçados carregou referências a posições sociais e econômicas. Ao longo do século XIX, o uso de sapatos apontava uma pessoa escravizada que havia conquistado sua alforria, indicando que estar descalço ou não também assinalava uma condição jurídica. No século seguinte, a imagem dos pés descalços se transforma em uma representação de pessoas em situação de fragilidade, muitas vezes econômica. Em registros clássicos da literatura brasileira, como Grande Sertão Veredas, lançado em 1956, essa associação se faz clara em trechos que descrevem certos grupos, como quando Riobaldo descreve as ações do delegado Jazevedão:

*Até as solas dos sapatos dele – só vendo – que solas duras grossas, dobradas de enormes, parecendo ferro bronze. Porque eu sabia: esse Jazevedão, quando prendia alguém, a primeira quieta coisa que procedia era que vinha entrando, sem ter que dizer, fingia uma pressa, e ia *pisava em cima dos pés descalços dos coitados* (ROSA, 2001, p.34, grifo meu).*

O periódico fez uso desse recurso diversas vezes. Em sua maioria, os personagens que representavam vítimas de tortura eram desenhados sem sapatos. Similarmente, ao criticar as condições financeiras às quais a população estava sujeita, os civis eram representados descalços. Quando Ziraldo dá continuidade à narrativa da supracitada charge, podemos entender o homem à frente como alguém de extremo contraste social em relação aos dois engratados atrás dele. A ilustração pode ser interpretada como um membro da sociedade civil, de classe social mais baixa ou popular, rezando para que a ditadura brasileira tome a anistia de Banzer como exemplo.



**Figura 4 -** Charge sobre exportação de sapatos. *O Pasquim*, Ano 1978, Ed.480, p. 7.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

**Figura 5 -** Charge algoz. *O Pasquim*, Ano 1978, Ed. 452, contracapa

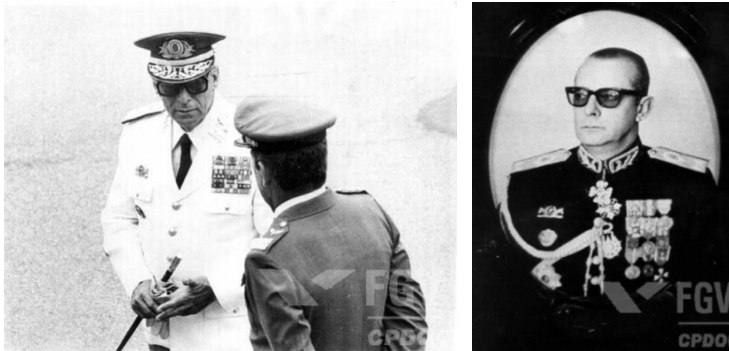


**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

Entre o fim de fevereiro e início de março de 1978, a contracapa de *O Pasquim* é ocupada por um único desenho em preto, branco e amarelo. A ilustração apresenta uma sala cheia de indivíduos similares, sem camisa e com a barba por fazer, além de alguns amarrados e algemados. O homem pendurado na parede, as barras na única janela e os dois homens, também sem camisa, com armas ou chicotes nas mãos, um deles com uma chave pendurada no cinto, deixam claro que o cenário apresentado se trata de uma cadeia ou galpão destinado a prisioneiros. As sessões em amarelo representam a luz, fora da janela ou entrando pela porta.

O personagem que se destaca, dado o contraste tonal de preto em sua roupa, é o locutor do único balão de diálogo: “Vamos fazer um acordo. Eu dou anistia geral se vocês assinarem este documento, sem data, me anistiando”. Ele se destaca por usar roupas caricatas do uniforme militar, comum entre os ditadores do período e corriqueiramente usado pelo presidente João Figueiredo (1979-1985), assim como os óculos escuros que se tornaram uma marca visual do ditador, representada em diversas caricaturas.

**Figuras 6 e 7 - João Baptista de Oliveira Figueiredo**



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, CPDOC- FGV, TN foto 1026.

**Figura 8 - Caricatura de João Figueiredo. *O Pasquim*, Ano 1978, Ed. 446, p. 5.**



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Além das peças que fazem alusões a Figueiredo, as ombreiras aparentam ser especificamente do exército, por serem diferentes da marinha ou aeronáutica<sup>5</sup>. As rosetas, ou esporas, nas botas, remetem a dois aspectos: o fato de Figueiredo ter atuado na Cavalaria na escola militar, mais tarde ingressado ao 1.º Regimento de Cavalaria de Guardas; e à violência cometida contra os encarcerados – uma vez que a roseta é um equipamento usado para dar pontadas em cavalos que têm dificuldade de correr em linha reta. Para além desses motivos, *O Pasquim* mantinha uma piada recorrente de se referir a Figueiredo como um cavalo, ou associá-lo ao animal, durante o período eleitoral de 1978. Na primeira edição de fevereiro, a segunda página lê “Cavalo não sobe escada, mas quem é que disse que tem escada em Brasília?”. Em parte, a associação também se dava graças a um comentário feito para a imprensa em 1978:

A iniciativa [para popularizar a imagem de Figueiredo] fracassou, em boa parte devido à personalidade do general. Em agosto daquele ano, ao conceder uma entrevista sobre seu grande apreço pelos cavalos, um repórter perguntou se o futuro presidente gostava do “cheiro do povo”. Figueiredo respondeu: “O cheirinho do cavalo é melhor [do que o do povo]” (COMISSÃO, 2000).

Por fim, os traços faciais do personagem fazem questão de demonstrá-lo como uma figura maligna, fazendo uso de características grotescas, como a boca aberta com dentes grandes, semelhantes a um animal, e um bigode que esconde uma porção do rosto, já coberto por outros elementos, deixando-o ainda mais apartado das outras pessoas representadas.

Jaguar constrói aqui um cenário comumente representado nas charges do semanário: o ambiente de clausura dos prisioneiros da ditadura. Ao colocar a “luz” advinda da porta por onde entra o militar, comunica-se que a liberdade estaria próxima ou tangível, mas com o preço proposto pelo capataz: assinar um documento que o anistia. Dessa forma, a charge critica diretamente o caráter assimétrico da Lei de Anistia, demonstrando para os leitores as diferenças entre os brasileiros que seriam anistiados: as vítimas de prisões e torturas e os responsáveis por esses crimes.

Com tema semelhante, a charge na página 19 da edição nº 518 de *O Pasquim* foi colocada conjuntamente com outros desenhos do cartunista veterano que assinava apenas como Mariano. Os desenhos tratam principalmente das violências cometidas pelo regime. Uma charge (Figura 9) apresenta um personagem sendo vítima da prática do “pau de arara”, em que a pessoa era pendurada nua e exposta a diversas sevícias. A tortura aparece na ilustração de O

5 Grafia das palavras “exército”, “marinha” e “aeronáutica” propositalmente não capitalizadas.

*Pasquim* de forma explícita, dentro de um balão de pensamento do personagem que escuta, de outro indivíduo (e seu torturador), a seguinte fala: “Seja bem-vindo! Mas que prazer revê-lo! Apareça lá em casa qualquer dia desses pra tomar um chopinho e relembrar os velhos tempos”. É clara a alusão de que a Lei de Anistia teria permitido que agressores permanecessem em liberdade.

**Figura 9** - Charge torturador e torturado. *O Pasquim*, Ano 1979, Ed. 518, p. 19.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ao lado desta, outra charge retrata um entregador de jornal que anuncia a “saída” da anistia e seu caráter parcial, novamente fazendo referência à parcialidade da lei em favor do perdão dos órgãos e agentes governamentais. No escuro, se escondendo da luz do dia, diversos olhos dentro de uma sala denominada “Polícia Política” observam o entregador, e um balão de texto revela seus pensamentos: “Ufa”. O uso do nome “Polícia Política” traça um paralelo interessante com a história mundial e brasileira, uma vez que esse era o nome dado à Gestapo, combinação de agências de segurança da Alemanha nazista e da divisão da polícia que atuava contra crimes políticos durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), ambos os contextos marcados pelo autoritarismo.

**Figura 10** - Charge torturador e torturado. *O Pasquim*, Ano 1979, Ed. 518, p. 19.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

Esse desenho é uma crítica direta à polícia política do regime e um comentário a respeito da covardia desse grupo frente às incertezas de como o processo de anistia se daria. Ao receberem confirmação do caráter parcial, os personagens escondidos apresentam alívio, deixando claro ao leitor que a lei beneficia esses grupos em detrimento do resto da população. Apesar dos apelos por uma anistia ampla, total e irrestrita, e de movimentações parlamentares através de um substitutivo não aprovado do deputado Djalma Marinho, considera-se o texto aprovado como restrito por excluir aqueles condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal. Em síntese, anistia-se irrestritamente os agentes do Estado, mas restritivamente a população. A escolha do chargista de não mostrar os rostos dos policiais demonstra muito a relação da sociedade com a polícia. O medo instaurado sobre os civis brasileiros transformou a imagem da polícia política em algo unificado e maciço, mesmo que covarde, sempre em conjunto e esgueirando nas sombras como uma entidade só, composta de pessoas que não têm aparência individual ou características distintas.

O uso do jornal na charge pode ser considerado uma metalinguagem por parte do periódico, mas também apresenta um caráter extremamente crítico à “grande imprensa”. Ao noticiar a anistia, *O Pasquim* colocava em suas manchetes as características arbitrárias da lei ou deixava clara sua desaprovação quanto ao modo como a lei se constituiu. Ao representar um jornal onde se lê apenas “Saiu a Anistia”, o chargista faz um comentário referente ao modo como a notícia estava sendo divulgada na imprensa.

A charge abaixo, publicada em 5 de julho de 1979, na edição nº 522 do semanário, página 28, mostra um grupo de pessoas aglomeradas para a leitura de um documento intitulado “Listão 79”; mais afastado da multidão, um homem corre em direção ao leitor e uma linha reflete seu grito: “Passei!”. A imagem dialoga com dois públicos importantes para *O Pasquim*: a população que entendia a anistia como um processo desigual, e os estudantes.

**Figura 11** - “Anistia - Passei!”. *O Pasquim*, Ano 1979, Ed. 522, p. 28.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

A palavra “listão”, forma coloquial para se referir à lista publicada após processos seletivos institucionais, como vestibulares, demonstra uma conexão entre a realidade estudantil e a política, e essa referência também explica a aglomeração de indivíduos lendo a lista, criando um contexto de apreensão. Ao mesmo tempo, o grito do homem em destaque indica a surpresa por ter “passado”, isto é, ter recebido o perdão através da anistia tal qual um aluno receberia sua aprovação.

A relação entre a militância contra a ditadura e a experiência dos estudantes foi forte durante esse período, e *O Pasquim* fazia uso constante da comunicação com esse público, não apenas através de referências ao nicho, mas também dialogando diretamente com as organizações de luta política – especialmente a União Nacional dos Estudantes (UNE), que foi fortemente perseguida pelos militares.

Ao lado da charge, um texto pequeno de Fausto Wolff menciona o movimento estudantil, afirmando que o então Presidente Figueiredo estaria “dando o supérfluo” ao não interferir na assembleia da UNE, mas “dispensando

o indispensável”, em referência à “Anistia Ampla, Geral e Irrestrita”, tal como o *slogan* que se popularizou no período. As vestimentas dos personagens apresentados também podem revelar algo a respeito dos grupos representados na imagem. O “protagonista”, aquele que grita e vem correndo em direção ao leitor, usa um terno, colete e gravata, enquanto os homens que checam a lista estão todos vestidos iguais, sem comemoração ou expressão de resposta à informação sendo lida. A roupa mais sofisticada do enunciador sugere que ele se destaca dos demais, não apenas em sua reação, mas também em termos de apresentação frente aos outros. Considerando as críticas colocadas nas diversas edições de *O Pasquim*, que acusam a Lei de Anistia de priorizar e beneficiar certos setores da sociedade brasileira, esse destaque fornecido através das vestimentas indica que o homem que “passou”, ou seja, foi anistiado, pertence a uma classe econômica e/ou política privilegiada, enquanto os demais são apresentados em pé de igualdade entre si.

Talvez uma das charges mais fortes já publicadas em *O Pasquim*, fora a criação de Nani (Figura 12), que ocupou duas páginas da edição de 31 de agosto a 6 de setembro, dois dias depois do presidente João Baptista Figueiredo assinar a norma que concedia perdão aos diversos agentes políticos e civis envolvidos nos conflitos durante a ditadura. Na capa da edição, lia-se: “ANISTIA: O POSTER DO ANO”.

**Figura 12** - “Não à anistia parcial!”. *O Pasquim*, Ano 1979, Ed. 531, p. 17-18.  
[com a dobra apresentada devido às páginas do semanário]



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

A charge cria um paralelo religioso com a crucificação de Jesus Cristo para demonstrar a insuficiência de uma política de “alívio” das tensões sociais, que visava o benefício de apenas alguns, argumentando que uma justiça parcial não resolveria consequências de atos violentos. Ao representar Jesus pendurado por apenas um braço, com a frase “Não à Anistia Parcial”, Nani cria um diálogo com uma seção religiosa da população que, mesmo possuindo grupos contrários ao regime militar, eram muitas vezes associados com o movimento conservador. Dessa forma, a charge traduz o sentimento de impunidade discutido no periódico desde o ano anterior por meio de uma linguagem compreensível tanto para o público recorrente quanto para um novo segmento de leitores.

A postura oficial das instituições religiosas a respeito do regime era amplamente reconhecida; grandes setores da igreja católica<sup>6</sup>, assim como divisões da presbiteriana, apoiavam os militares desde o golpe de 1964. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, nome de uma série de manifestações conservadoras, foi uma das maiores representações da força desse público e seu reconhecimento do novo governo. Reunindo grupos de cerca de 400 mil pessoas, contavam com diversos segmentos do clero, empresários e organizações políticas, marchando antes e depois do golpe, em protesto ao governo de Goulart e a favor dos militares. Entre os grupos, estavam a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), União Cívica Feminina (UCF), Fraterna Amizade Urbana e Rural e a Sociedade Rural Brasileira. Contudo, a realidade do campo religioso era pouco heterogênea. A Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB), composta por diversos religiosos considerados progressistas, também contava com um grupo significativo de representantes conservadores. As diferentes alas disputavam capilaridade entre a população através de demonstrações públicas de seus posicionamentos religiosos. À medida que a repressão e as violações dos direitos humanos se intensificaram, o pensamento religioso foi gradualmente redirecionado. Organizações como a CNBB nunca reconheceram o apoio oficial da Igreja Católica ao regime, e houve uma crescente concessão de liberdade aos padres que desejassem se colocar como oposição (DE SOUZA, 2022).

A importância da comunicação com o público religioso se tornava cada vez mais importante, uma vez que o clero exercia um papel fundamental na percepção pública do regime devido à influência que possuía sobre parcelas da população que os viam como figuras de referência intelectual e moral. A utilização do diálogo com líderes religiosos em momento de abertura política e distensão do regime demonstra um tato necessário para a construção da crítica política feita na charge.

A imagem foi usada como o cartaz da edição, ocupando as duas páginas centrais do semanário. Esse uso era comum em diferentes publicações, o corpo

---

6 Grafia das palavras “igreja católica” propositalmente não capitalizadas.



físico do caderno permitia que as páginas fossem arrancadas e colocadas em outros espaços para chamar atenção de diferentes grupos, mesmo os que não eram assinantes ou compradores. Esse objetivo também é um dos motivos pelos quais o desenho é mais colorido do que a maioria das capas das edições passadas, que eram notavelmente as partes mais chamativas. O desenho também se difere dos outros analisados por seu posicionamento e protagonismo no corpo do caderno, os cartazes centrais de *O Pasquim* não estavam presentes em todas as edições, e não eram necessariamente compostos por charges.

**Figura 13** - “Ele se disfarçou de torturador”. *O Pasquim*, Ano 1979, Ed. 539, p. 28.



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira.

Assinada por Santiago, a charge acima (Figura 13) marca uma crítica de tom habitual e típico de *O Pasquim*. As referências aos casos de tortura se tornaram gradativamente mais recorrentes durante o processo de abertura política. Apesar de fazer uso de imagens explícitas e desenhos que não esquivavam de representar violência e o sofrimento da população – muitas vezes na forma de um personagem abatido, machucado e, por vezes, até morto –, o semanário começa a oferecer um espaço cada vez mais central para comentários cada vez menos sutis. Ao longo dos anos 1978 e 1979, fica claro que o uso de um vocabulário ríspido e pouco eufemístico não visava apenas chocar quem tivesse contato com o material; as palavras “tortura”, “exílio” e “violência” eram apresentadas constantemente sem serem banalizadas, pois sempre eram os termos objetivamente corretos e descritivos da situação.

Nesta imagem, o capuz preto é usado para representar que o personagem está se disfarçando de torturador. Esse acessório ainda é facilmente reconhecível em desenhos que remetem a esse período histórico, inclusive em várias charges publicadas por *O Pasquim*. Na realidade, os torturadores da ditadura não se preocupavam em esconder suas identidades. Há relatos que deixam claro que o uso de uma cobertura não era uma prática constante, fato que permitiu a identificação de vários torturadores pelas vítimas anos depois dos eventos. Frequentemente, eram as vítimas que usavam capuz.

Na sala de tortura do DOPS, [...] o capuz de praxe que os presos usavam para não identificar os torturadores [...]. O capuz mantém o anonimato do torturador, dá insegurança ao preso. Ele não sabe para onde vai. Alguém o pega pelo cotovelo e o conduz por um caminho desimpedido (CUNHA, 2022).

Os objetos em cena também revelam muito sobre a imagem a ser transmitida. A caixa na mão no encapuzado faz referência a um aparelho de tortura apelidado “pimentinha”, um aparelho de madeira que emitia correntes elétricas por um fio condutor usado contra os torturados. O rádio e o livro na cama, como o jornal ou revista na mão do personagem, evoca referências como a comunicação com o mundo fora da detenção. Foi compreendido, nesse momento da ditadura, que os principais perseguidos eram aqueles considerados intelectuais da sociedade, entre eles – e mais comuns na redação de *O Pasquim* – os escritores. Por fim, o desenho da parede funciona quase como uma metalinguagem do desenhista, demonstrando a natureza artística dos detentos.

#### 4. Considerações finais

A abordagem iconográfica e textual permitiu examinar como a imprensa alternativa lidou com a questão da anistia, apresentando diferentes perspectivas e promovendo debates heterogêneos dentro do seu espaço de livre expressão; compreendendo a importância de situar os leitores em um contexto amplo; e apresentando diferentes pontos de vista, inclusive aqueles que divergiam diretamente das mensagens editoriais do semanário.

*O Pasquim* desempenhou um papel crucial ao não apenas informar, mas também questionar a visão tanto da ditadura quanto do próprio público. O semanário se comprometeu a combater a ignorância imposta pelo regime, mesmo diante das leis de censura e repressão. Através de uma abordagem irreverente e lúdica, *O Pasquim* forneceu um espaço para debates abertos e pluralistas, permitindo que uma variedade de pessoas se engajassem com o tema da anistia em diferentes formatos, incluindo entrevistas e charges.

A contribuição deste estudo para o campo da historiografia se destaca por fornecer uma compreensão mais abrangente da Lei de Anistia, indo além das

questões puramente legais ou oficiais. *O Pasquim*, por meio de cartas de leitores e uma construção visual que claramente atendia a uma demanda social, nos permite uma compreensão mais profunda da anistia a partir de uma perspectiva social e cultural. O foco na análise do coletivo popular, em vez de apenas em figuras públicas e eventos significativos, destaca a importância de considerar o impacto da ditadura no dia a dia das pessoas comuns.

As análises de subjetividades nos discursos escritos e desenhados possibilitam a exploração de ideias mais amplas do que uma abordagem puramente quantitativa ou objetiva. Desse modo, o estudo não apenas oferece uma visão mais rica da Lei de Anistia, mas também ressalta a capacidade de questionar detalhes e manchetes de maneira mais livre. Este trabalho abre portas para futuras pesquisas e discussões sobre o papel fundamental da imprensa alternativa na resistência às restrições impostas pelo regime militar e disponibiliza imagens e textos até então não explorados em textos acadêmicos, o que representa um convite a investigações adicionais.

Em suma, este estudo demonstrou, ainda que sucintamente, como a análise iconográfica e textual do semanário *O Pasquim* enriquece nossa compreensão da Lei de Anistia, do impacto da ditadura militar no Brasil e do papel desse periódico como um veículo de resistência e como um espelho das preocupações e debates da sociedade. À medida que avançamos na pesquisa histórica, a imprensa alternativa deve ser reconhecida como uma fonte valiosa para entender o passado e refletir sobre os desafios do presente e do futuro. Além disso, a riqueza de materiais e informações desta pesquisa também pode ser mobilizada para ações educativas, promovendo discussões que favorecem a relação pesquisa-aprendizagem e contribuindo para uma compreensão mais ampla de nossa história recente através de linguagens mais dinâmicas e acessíveis para diferentes níveis de aprendizado.

## Referências

- AUGUSTO, Sérgio. O Marginal que deu certo. **BN Digital Brasil**. s.d. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/1969-1979-por-sergio-augusto/>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. **Revista Patrimônio e Memória**, v. 1, n. 1, p. 78-85, 2005. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- BASSO, Eliane Fátima Corti. **Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

BRASIL. **Lei n. 6.683**, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/leis/L6683.htm](https://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L6683.htm). Acesso em: 20 jul. 2024.

COMISSÃO da Verdade inicia trabalhos e aprova plano de ação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 nov. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u10538.shtml>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CUNHA, Luiz Cláudio. Pedro Seelig, morre um torturador: encoberto pela mídia, isento pela Justiça, condenado pela História. **UOL - Congresso em Foco**, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/pedro-seelig-morre-um-torturador-encoberto-pela-midia-isento-pela-justica-condenado-pela-historia/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

DE SOUZA, Eliton Felipe. A ditadura Militar e os religiosos que mudaram de lado o caso Dom Gregório Warmeling. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 14, n. 42, p. 87-108, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v14i42.57691>. Acesso em: 20 jul. 2024.

EX-DITADOR e ex-presidente havia renunciado em 2001, devido à doença: Hugo Banzer, 75, morreu de câncer. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 mai. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0605200214.htm>. Acesso em: 29 jul. 2024.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. O Pasquim (RJ) - 1969 a 1991. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=0>.

GUIA, Marx Paulo Vargas da. **Memória e esquecimento na censura às publicações impressas no período do AI-5**. 2014. Monografia (Graduação em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação), Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 35p.

MALACHIAS, Manuela Parisi; BEDIN, Mariana de Andrade. Humor Engajado: Charges do jornal O Pasquim no período da Ditadura Militar no Brasil. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2012, Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, p. 1-15, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-1499-1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MARTINS, Erielton Souza. Descalça-te, a Terra é sagrada: a hermenêutica de Luís da Câmara Cascudo na História bíblica do Êxodo 3:5. **Imburana: Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 7, n. 13, p. 10-17, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9943>. Acesso em: 29 jul. 2024.

PAZINATO, Cássius Selvero. **Os sentidos produzidos nas charges de Henfil no jornal O Pasquim sobre o AI-5**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Artes e Letras, Universidade de Santa Maria, Santa Maria, 2021. 143p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Yasmin Justo da. **Domitila Barrios de Chungara: um olhar decolonial para o testemunho feminino latino-americano**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. 93f.

VAUCHER, Thiago Araújo. O Pasquim: alternativo e corajoso. **Semina** - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF. v. 11, n. 1, p. 1-9, 2012. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/4378>. Acesso em: 20 jul. 2024.

# **O RIO NU:** UMA ANÁLISE DO PERIÓDICO ADULTO CARIOCA NA VIRADA DO SÉCULO (1898-1916)

*David Ribeiro e Silva Neto<sup>1</sup>*

## **1. Introdução: “despeitados e invejosos!”**

Ao sair do prelo para a publicação no dia 21 de maio de 1898, a segunda edição do periódico *O Rio Nu* trazia o seguinte depoimento:

O Rio-Nu, apenas no seu início, já encontrou pela frente despeitados e invejosos! Será isso em vista do esplêndido acolhimento que teve, por parte do público, o seu primeiro número? Será isso porque há quem não se satisfaça com o próprio bocado, querendo sempre avançar no vizinho? Será isso porque, em muita gente, os olhos sobrepujam, em grandeza, o tamanho da barriga? Verdadeiramente não sabemos a que atribuir a inveja e o despeito que em boa hora despertamos [...] (O RIO NU, 1898, n° 2, p.1).

Ultrajado, mas divertido, o reclame nos faz pensar o que de tão desprezível podia constar nas páginas do jornal. Qual seria o assunto que faria merecer, logo no segundo exemplar, notas de defesa tão contundentes diante de críticas tão exaltadas? Quanto aos “despeitados e invejosos”, quem eram eles? Que despeito possuíam? E do que teriam inveja?

A começar pelo assunto: ele era, resumidamente, o sexo. Não o sexo no seu aspecto pornográfico ou necessariamente gráfico; mas o sexo na sua dimensão comportamental, associada à expressão do desejo e à crônica dos costumes. *O Rio Nu* nasce em 13 de maio de 1898, na cidade do Rio de Janeiro, com uma circulação bissemanal; como um periódico eclético, eivado de elementos de crítica social e sátira, notadamente focado no humor adulto e no erotismo. Se estabelecendo para um público majoritariamente masculino e debochado, adquiriu, logo de cara, a pretensão de divertir e entreter, na medida em que subvertia a ordem e criticava os seus detratores.

A escolha pelo sexo despudorado incomodava fortemente camadas mais conservadoras. Essas eram, ao juízo dos editores do jornal, quintessencialmente despeitadas e invejosas. Seu despeito poderia ter se originado pela liberalidade

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: davidnt3@gmail.com.

do periódico, tão atinado que era à sua autonomia editorial. Sua inveja? Talvez fosse devotada aos leitores. Estes não se prendiam aos laços de constrição moral dos conservadores, apoiando largamente as expressões de clara libertinagem do periódico, o que desafiava os bons costumes.

Apesar das críticas precoces, a equipe editorial mostrou que não seria facilmente demovida. Na segunda página do jornal, depois de escrever quadrinhas e exibir agradecimentos aos seus apoiadores, reintroduz-se a tônica erótica com uma historieta de duplo sentido:

#### As Pregas

A bella Rosinha conseguiu enfim preparar o seu vestidinho chic para a festa de casamento da Júlia, a sua companheira de infância. Era um rico vestido aquelle. De uma fazenda modesta e simples o seu todo era um primor de factura, pela qualidade e pequenez das pregas de que era ornado, trabalho digno de paciência japonesa. Lá em meio o baile e a Rosinha, contente, dançava uma quadrilha com um elegante rapaz quando ele descuidando-se pôs-lhe o pé sobre a cauda do vestido, ao tempo em que a Rosinha, obedecendo a marca da quadrilha, afastava-se com rapidez. O choque foi tão violento que a rapariga caiu. Levantou-se confusa e envergonhada, e, atirando-se a chorar nos braços da mãe, exclamou: que desastrado! Arreentou-me todas as pregas! – Vaz Simão (O RIO NU, 1898, n° 2, p. 2).

Era claro, para todos os leitores, que *O Rio Nu* não iria a lugar nenhum. E tão firme estava em seu propósito que continuaria, intenso e corajoso, por mais dezoito anos. Ao longo desse tempo, seria elogiado, criticado e proibido de circular. Em suas páginas discutir-se-iam questões importantes, que auxiliariam a mobilizar uma linguagem totalmente nova.

O seu propósito? Era educar os *smarts*, entreter os jovens, zombar dos “gouveias”, ludibriar as moçoilas e cultuar uma “mudança de signos” rumo à liberalidade (PEÇANHA, 2015, p. 110)<sup>2</sup>. “Gouveia” era uma expressão zombeteira e derogatória geralmente associada aos praticantes da sodomia, comumente utilizada para fazer referência à homossexualidade masculina. Já os *smarts*, eram jovens e adultos cosmopolitas e letrados, público ao qual *O Rio Nu* buscava se reportar. E a liberalidade era, pois, uma ideia que propunha a valorização da modernidade como condição essencial para a afirmação do prazer. Numa sociedade até então acostumada à repressão e à dissimulação dos desejos<sup>3</sup>, a proposta que o jornal trazia era inovadora.

2 Para mais expressões sobre a temática, Cf.: PEREIRA, Cristiana Schettini. **Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)**. 1997. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. 221p. p. 29.

3 Quem fez ótimo estudo acerca desse tema foi Mary Del Priore, em seu livro *Histórias Íntimas*. Para a autora, pelo menos até a primeira década dos anos 1900, a repressão dos desejos, a negação do orgasmo feminino e a dissociação entre a sexualidade da casa e da rua foi a

O que vamos proceder nas próximas páginas é uma tentativa de analisar alguns dos temas que passaram pelas páginas de *O Rio Nu*, compreendendo como, a partir das demandas e do engajamento com o público, o jornal desnudou a Capital Federal, apelando para as fantasias, os fetiches e as hipocrisias de seus habitantes.

## 2. Os homens *smart*: pedagogia cultural e sexual, as promíscuas e os gouveias

Na virada do século XIX para o século XX, a pedagogia sexual que alcançava os jovens ainda era bastante incipiente e, em muitos aspectos, deficitária. Se é bem legítima a asserção de Mary Del Priore (2023), de que a educação dispensada às meninas era “para nada saber” e aos meninos “a do bordel”, é igualmente verdade que o despertar sexual em espaços de hedonismo pouco ou nada auxiliou os homens na prática de uma sexualidade saudável. Ademais, a completa ignorância das mulheres ditas “honestas” em matéria de sexo, e a incorporação, no âmbito masculino, de uma dicotomia lar/sociedade na fruição dos prazeres, dificultava bastante a satisfação dos casais.

Estabelecer essas bases nos ajuda a entender como periódicos adultos, livros “para homens”<sup>4</sup> e outros tipos de publicações eróticas fizeram tanto sucesso. Com um público cativo “obcecado pelo sexo” (PRIORE, 2023), vendê-lo, no fim das contas, não era tarefa difícil. Algumas das principais características desse público consumidor eram o seu ativo interesse na temática da revista e sua crença de que os comportamentos e temas discutidos nas colunas poderiam ser, de alguma maneira, ensinamentos (absorvidos para o exercício de uma sociabilidade particular). De tal forma, esbanjar erotismo e falar de sexo se configurava não mais como uma degeneração moral, mas como algo a ser incentivado, conquanto fosse feito com o “*swing* e a elegância” que configurava um homem *smart* (PEÇANHA, 2015, p. 110).

Os homens *smart*, por sua vez, eram homens inteligentes, intelectualizados, bem pensantes e com afã de cosmopolitas. Não por acaso, eram grandes fãs do consumo daquilo que Cristiana Pereira (1997) chamava de “gênero alegre”. A curiosa

---

tônica fundamental dos relacionamentos. Foi somente com as discussões ocasionadas pela mudança do século, com a popularização da pornografia (e com muita luta e contribuição de *O Rio Nu!*) que a exposição de desejos sexuais se fez de maneira um pouco mais naturalizada. Para melhor compreensão, Cf. PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2023, p. 105-121.

- 4 Alessandra El Far faz um ótimo estudo a respeito da “literatura para homens”, gênero literário consagrado no “baixo clero” da sociedade carioca entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Tais livros, mais explícitos que os periódicos e os jornais para homens *smart*, eram bastante incisivos na sua pornografia, abandonando a sutileza e a sugestão ao explicitar as fantasias masculinas. Para maior compreensão, Cf.: EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro: 1870-1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 184-271 “Capítulo 4: Romances para homens”.



expressão faz referência não apenas à pornografia escrachada, mas a toda uma série de publicações de caráter irreverente na qual também se achava *O Rio Nu*. Dado que tratar o sexo de maneira *blasé* (ao menos socialmente) era chique, constituiu-se a ideia de que os consumidores de tais materiais eram também igualmente chiques, e, portanto, merecedores de certa distinção. Dentro de um estrato social que louvava a liberalidade, ser leitor do gênero alegre era prova de ser *avant garde* e de não se levar muito a sério. Fora desse estrato, era prova inequívoca de masculinidade. As consequências eram as mesmas que sair de casa para assistir um animatógrafo: podia-se gerar certa celeuma por parte de comentaristas mais conservadores, mas nunca ao ponto de causar um grande rebuliço social<sup>5</sup>.

O que esses homens buscavam nas páginas de *O Rio Nu*? Além da descontração da piada, eles visionavam a catarse do erótico e a sátira dos desejos. Nesse sentido, as páginas do periódico adquiriam um ar, além de cômico, quase professoral. Dentre as instruções implícitas, devia-se louvar a liberalidade, mas nunca se casar com uma libertina. Era completamente normal admirar a beleza das mulheres, mas mostrar-se como elas, por meio de imagens de nudez explícita, era algo vergonhoso.

Existiam categorias distintas de indivíduos, irremediavelmente opostos, e aqueles que eram “do mundo” não deviam se misturar àqueles que eram “de casa”. A sodomia, embora muito apreciada, desmerecia o praticante. Ser homem (e passivo) era digno de chalaça, zombaria. Ser mulher e sodomita era humilhante em qualquer caso. A lascívia do jornal, embora exaltada, era praticada com ares de hipocrisia (PEREIRA, 1997).

No alvorecer dos anos 1900, uma importante transformação: *O Rio Nu* começou a veicular charges e ilustrações maiores e mais provocadoras a cada edição. Tal empreitada mostra como a equipe editorial passou a brincar com uma certa mistura de formatos, tornando *O Rio Nu* um híbrido, um meio termo entre o jornal satírico e a revista ilustrada. O apelo à imagética auxiliou a difusão mais sucinta das mensagens, ajudando a aguçar os sentidos e apelando visualmente a um público leitor deliciado com as imprecisões dos pervertidos.

A transformação do padrão gráfico também se fez observar nessa que foi a transição de uma estética de tabloide sério para a de liberalidade da revista.

5 Cristiana Pereira faz um ótimo relato da indignação do comentarista do jornal *O Paiz* quando o animatógrafo chegou pela primeira vez ao Brasil. Para o articulista, era inconcebível que, na exibição de filmes tão torpes, as salas enchessem de “[...] deputados, senadores, comerciantes, homens mais sérios e mulheres da vida”. A indignação, embora eloquente do ponto de vista de um certo tipo de indivíduo moralista do começo do século XX, pouco ou nenhum efeito surtiu, dado que “[...] o intenso tráfego carnal assumia o caráter regular de um negócio ilícito, de absoluta normalidade” (PEREIRA, 1997, p. 1).

Figura 1 - O Rio Nu, edição nº 34 de 19 de outubro de 1898.

ANNO I CAPITAL FEDERAL, 19 DE OUTUBRO DE 1898 N.º 34

ESCRIPÇÃO I REDACÇÃO N.º 11 TRAVESSA DO OUTEIRO 2.º ANDAR Número annuo 100 réis

# O Rio-Nú

PERIÓDICO BI-SEMANAL CAUSTICO HUMORISTICO As parvas e bobagens. Preço arrezado 500 réis

COLLABORADORES: Lourenço, Le Fall, Ripstein, Cyrano de Bergerac, Anatólio, Tom Naga, Martini, Aluísio, Lucas Tavares, Iral K. Raco, Chico Horta, Gil B. Netto, Rocauro, Jaulin Valente, Camillo Salim, Iones Pina, Gregório Junior, Lavandeir, Visão de, Theonora e Caffé, Pôr-por-Branco, Voto Crisólto Martins.

DIRECÇÃO — Hektor Quintanilha, Gil Moreno — Vaz Simão

ASSINATURAS PARA A CAPITAL E ESTADOS ANNO..... 180000 Sóla cidade..... 60000 Extrangeiro anno..... 25000

**CONCURSO QUIZENAL**

Que palavra que gasta 18 l para pagar se chama de prazo? ...

**ARGOLA DE OURO**

Responde, bravo cavalleiro, Estre vidade o perdão? ...

**Porque?**

Condição em se nome de fêmea? ...

**Uma imprudencia**

Uma mulher que não primava ...

**Semana despidia**

Se eu que sou da cidade ...

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 2 - O Rio Nu, edição nº 160 de 17 de janeiro de 1900.

Anno III Rio de Janeiro, 17 de Janeiro de 1900 Num. 160

PERIÓDICO BI-SEMANAL Redacção e escriptorio, rua Nova do Brasil, 19

**PELA PRÁTICA**

Emprego o mais ...

**Caras Emboras**

Mãe — Mãe o que? ...

**Fatalidade**

Que a M. L. ...

**Triunfo ás Avéssas**

Lullia, bella herpeidote ...

**SEÇÃO CULTURAL**

Cartões sobre o ...

**PERFIS**

PERFIS

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Já nas edições de 1900, temos a inserção de mulheres voluptuosas, com marcas sugestivas. Mas é somente no final de 1903 e no início de 1904 que teremos a publicação de imagens claramente nudistas. Evidencia-se, pela presença cada vez maior do nu feminino, que parte fundamental do jornal passa a ser a expressão visual do desejo masculino. No caso da imagem acima, a redatora alegórica de *O Rio Nu* se coloca expressivamente sorridente enquanto é ladeada por libertinos e pela figura de arlequins. Na sequência, as gravuras tenderão a mostrar, cada vez mais, mulheres sujeitas e devassas, com um nu que agradaria aos olhos de seu público almejado.

Figura 3 - *O Rio Nu*, edição nº 848 de 22 de agosto de 1906.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Antes presente só em cantigas, relatos e editoriais, o erótico agora também é visual. A capa do jornal em 1906 (Figura 3) evoca o encontro de uma

senhora com o seu noivo, um médico. As suas roupas são finas, bem como as do cavalheiro. E o seio desnudo mostra-se com naturalidade. É importante frisar que, pelo menos entre as imagens analisadas, a recorrência da sátira é muito maior entre indivíduos de alta classe. A representação dos homens nas charges do jornal sempre seguiu o arquétipo do burguês perfeito: viril e masculino, ainda que nem sempre capaz de conseguir o que quer.

As quadrinhas embaixo da imagem brincavam, igualmente, com pressupostos comuns à época, evocando a malandragem masculina e a ingenuidade feminina (PRIORE, 2023). Tudo isto, evidentemente, era feito com classe:

Pois olhe, Sr. Delgado, / Eu não posso acreditar, / Crer, que o senhor possa estar, / por mim tão apaixonado. / Acho raro... estranho enfim... / os seus gostos, o seu modo; / Porque fica ao pé de mim / tão curvado, desse modo? / Toda a gente já implica / E pilhérias tenho ouvido, / porque o Sr. Sempre fica, / ao pé de mim... encolhido. / Um homem junto à mulher, / por quem tem amor no peito / É costume se manter, / empertigado, direito (O RIO NU, 1906, nº 848, p. 1).

Diante do exposto, curioso é pensar como os seios, tão comumente desprezados no pensamento social brasileiro (que acreditava nas nádegas como preferência nacional), vão figurar largamente nas páginas de *O Rio Nu*. Uma hipótese a ser considerada é que a naturalização do seio na representação do feminino se dava pelo histórico desinteresse na erotização dos mesmos (proposta há muito aventada por Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*<sup>6</sup>). Assim sendo, o que provocaria impacto (e desejo) seria mesmo as nádegas. Por ser proibida e lasciva, ela atingiria os instintos masculinos através de uma utilização econômica na representação imagética da revista.

Em diversas edições, mulheres desnudas, ora incautas, ora promíscuas, iriam se projetar peladas para o prazer dos homens. Mostrando-se, reforçavam a tese dos editores de que existem mulheres com as quais se devia fruir somente prazeres fugazes.

A recorrência da objetificação não era considerada um mal, salvo quando maculasse a sacralidade dos espaços de recato. Foi por essa razão que o Chefe dos Correios proibiu, em 1910, que os seus subordinados transitassem com o periódico no escritório, o que nos sugere (sobretudo pelo clima de raiva que se alastrou no espaço) a recorrência da prática (PEREIRA, 1997; PRIORE, 2023). Na dúvida, é possível assumir que a pornografia do impresso, malgrado incipiente, começava a popularizar-se e a incomodar. A nudez que educava os homens *smart* perturbava os mantenedores da ordem pública, mais preocupados do que nunca com o recato e o pudor.

6 Cf.: FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 51. ed. Global Editora: São Paulo, 2015, p. 367-497.

Figura 4 - *O Rio Nu*, edição nº 1206 de 2 de fevereiro de 1910.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Essa clara demonstração de repressão não seria capaz de silenciar ou contrariar os editores da revista. A resposta à repressão do Chefe dos Correios foi o início de um embate público, em gazetas e magazines, onde se pronunciavam, ora os leitores, ora os detratores de *O Rio Nu*. No campo das imagens, o aumento do patrocínio, o incentivo às campanhas de arrecadação, o afluxo de propagandas e a explicitude da nudez pareceram dar a resposta necessária. Seguindo o exemplo do *Elixir de Nogueira* e a *Saúde da Mulher*, empresas dos ramos mais distintos buscariam ser anunciadas em *O Rio Nu*, surfando na sua popularidade. Até então utilizadas com parcimônia, as nádegas começaram a aparecer mais, como é o caso da capa da edição de 2 de fevereiro de 1910.

Figura 5 - *O Rio Nu*, edição nº 1318, de 8 de fevereiro de 1911.

Anno XIV RIO DE JANEIRO, 8 DE FEVEREIRO DE 1911 Num. LIII

Periodico humoristico  
Ilustrado, bi-semanal

BRASILIA e DEPARTAMENTO  
RUA DA CARROÇA N. 51 — sobrado

Telefone N. 2.212

**O Rio Nu**

**A Saude da Mulher**  
REMEDIO EFFICAZ

para dores brancas e hemorragias uterinas,  
obesidade e arterioesclerose.  
Activa o utero na occasião do parto

**Para a Quaresma**

Vende esta linda mulher,  
Que a todos faz... esmorecer,  
Dá-lhe um Terço qualquer,  
e Que precisa pedir?...!

Ela, que a cobeijo de peito,  
Sou de mesmo espirito;  
Como sou bastante esperto,  
Terço e rezar não faz, um pistilo!

Esta mulher graciosa  
Vive sob sagrada visão,  
Muito mais precisa,  
De amor estroglito...

Vem para o rezar a quaresma  
Com a sua prostituição  
Da carne. Eu, que não sou' lenha,  
Avanco passo pistilo...

Quemcom.

(Da revista francesa *L'Esprit Nouveau*)

**ELIXIR DE NOGUEIRA** DO FARMACUTICO E QUIMICO JOÃO DA SILVA SILVEIRA  
Grande Depurativo do Sangue — Único que cura a Syphila  
Vende-se em todas as Farmacias e Drogarias — Fabrica — PELLOTAS — São Grande do Sul

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Já em 1911 surgem as fotografias. Igualmente explícitas, elas evitam mostrar as partes centrais do pudor feminino. A razão pode ser a mera prudência. Apesar de situarmo-nos já na década de 1910, o vanguardismo social tinha os seus limites. Nada de órgãos sexuais à vista, nem de coito reproduzido. Estas visões seriam guardadas aos cinematógrafos.

É importante ressaltar, contudo, que este apelo ao desejo heterossexual não se furtaria de coexistir com a troça aos homossexuais e às mulheres ditas fáceis. Com o tempo, toda uma gramática foi desenvolvida para nomeá-los e para atacá-las. Seriam as grandes “vítimas” do impresso: os “gouveias” e as moças de má reputação.

Isto implica dizer que, apesar de se preocupar com a difusão da liberalidade social e o progresso dos costumes, *O Rio Nu* tinha suas contradições e não se furtava a incorrer nos preconceitos do seu tempo. O maior deles era a estigmatização dos homossexuais masculinos. Chamados “gouveias”, o jornal não os atacava diretamente. Através de insinuações e indiretas, fazia coro aos estereótipos do início do século, e lançava mão de adjetivos que sugeriam a feminização e a passividade desses homens. Ser “gouveia”, portanto, era ser “afetado”, “emocionado”, “passivo”, ou quaisquer outros qualificadores que caibam, sendo, tanto quanto possível, associados no campo do imaginário a uma realidade mais “feminina”.

Enquanto homens e mulheres faziam sexo, por exemplo, homens e mulheres promíscuas “[...] faziam amor à moda gouveia” (*O RIO NU apud PEÇANHA*, 2015, p. 111). As quadrinhas eram igualmente solenes em destacar a tragicidade da homossexualidade quando feita em detrimento do amor fiel. A canção *O Gouveia*, publicada em julho de 1906, nos conta, dentre outras, a história de uma esposa que se divorcia do marido após “descobri-lo gouveia”.

A minha prima Luzia / Casada com um Tripeiro / A quem a sorte sorria / Dando-lhe muito dinheiro... / Um ano após o consórcio / - Vejam só que cousa feia! - / Foi requerer o divórcio / Porque ele se fez de gouveia (*O RIO NU*, 1906, nº 840, p. 7).

Aderir à prática gouveia, nesse contexto, era não apenas um indicativo de feminilidade ou de “preferências” heterodoxas. Era, potencialmente, a chave para desmanchar relações e atacar a ordem tradicional de vinculações a longo prazo, ainda que esse desquite fosse feito pelo desejo da mulher interessada.

O crescente interesse pela temática, somado ao incentivo do periódico em publicar cada vez mais textos sobre o tema, fez com que, em 1914, um livreto inteiro fosse editado contando a verdadeira história do menino Gouveia. Considerado o primeiro conto homoerótico brasileiro (*COSTA*, 2020), a narrativa está cheia de fatos trágicos e fetichizados, como a expulsão do menino Gouveia de casa, o desejo incestuoso pelo seu tio e a sua iniciação erótica por um homem de “tendências pederastas”. Tudo isto serve para mostrar que, mesmo entre os públicos liberais do início dos anos 1900, a homossexualidade era vista, no máximo, com uma benevolência sarcástica.

No fim, não havia problema em ser gouveia. Bastava que aqueles que estivessem aderindo a tais práticas estivessem prontos para carregar o estigma e o achincalhamento que vinham junto a sua conduta e “escolha de vida”.

### 3. Considerações Finais

O que busquei mostrar ao longo dessas páginas foi que as diversas formas de licenciosidade empreendidas pelo jornal foram marcadas, ao longo da sua produção, por uma ambivalência diante do sexo. Se no início da sua circulação *O Rio Nu* se utilizou de insinuações e sugestões para veicular sua mensagem, mais tardiamente adotou a explicitude como forma de escandalizar e escancarar as suas provocações.

Sem nunca esquecer da sua autoproclamada missão de entreter e educar os *smarts*, seios e bundas estamparam as capas do periódico ao mesmo tempo em que mulheres foram representadas como seres toscos e de mentalidade inocente (aceitando o sexo com uma passividade tacanha ou através de uma promiscuidade sadiana). Apesar disso, *O Rio Nu* foi um dos principais responsáveis por desmistificar, na seara pública, o nu, a nudez e o hedonismo sexual, além de tentar elevar a um nível jornalístico a veiculação de informações sobre os gostos e os desejos.

Se é possível resumir o seu propósito como sendo o de formar um típico dândi – com as informações mais promíscuas possíveis –, isto foi, de alguma maneira, alcançado. Os homens, apesar de não serem ignorantes em matéria de sexo, muitas vezes demandavam espaços para a socialização de comportamentos e ideias, e encontraram em *O Rio Nu* o local onde poderiam fazê-lo, adotando em suas páginas o corolário pornográfico que os permitia extravasar os seus desejos.

No fim, o que se ganhou com a popularização do gênero foi a difusão cada vez maior da pornografia, que com seus vícios e (é possível dizê-lo?) virtudes, se tornou a verdadeira pedagogia e forma de iniciar os jovens, anteriormente incautos, na atividade prazerosa e verborrágica que é falar de sexo.

#### Fontes consultadas

O Rio Nu. n° 2, edição de 21 de maio de 1898. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1898\\_00002.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1898_00002.pdf). Acesso em 02 de julho de 2024.

O Rio Nu. n° 34, edição de 19 de outubro de 1898. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1898\\_00034.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1898_00034.pdf). Acesso em 02 de julho de 2024.

O Rio Nu. n° 160, edição de 17 de janeiro de 1900. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1900\\_00160.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1900_00160.pdf). Acesso em 02 de julho de 2024.

O Rio Nu. n° 840, edição de 25 de julho de 1906. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1906\\_00840.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1906_00840.pdf). Acesso em 07 de julho de 2024.



O Rio Nu, n° 848, edição de 22 de agosto de 1906. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1906\\_00848.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1906_00848.pdf). Acesso em 07 de julho de 2024.

O Rio Nu, n° 868, edição de 31 de outubro de 1906. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1906\\_00868.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1906_00868.pdf). Acesso em 07 de julho de 2024.

O Rio Nu, n° 1206, edição de 12 de fevereiro de 1910. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1910\\_01206.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1910_01206.pdf). Acesso em 12 de julho de 2024.

O Rio Nu, n° 1318, edição de 8 de fevereiro de 1911. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736\\_1911\\_01318.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/706736/per706736_1911_01318.pdf). Acesso em 12 de julho de 2024.

## Referências

COSTA, Valmir. O menino do gouveia a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 69, p. 419-457, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2020v69p419-457>. Acesso em: 08 jul. 2024.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro: 1870-1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 51. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.

PEÇANHA, N. B. “Manual de todos os tons”: os modelos de smarts criados pelo jornal O Rio Nu para a formação de homens civilizados. **Revista Ártemis**, v. 19, p. 109-118, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/26205>. Acesso em: 30 jun. 2024.

PEREIRA, Cristiana Schettini. **Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)**. 1997. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. 221p.

PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2023.

# O FOTÓGRAFO COMO ESPECIALISTA: O CASO DE SEBASTIÃO SALGADO

*Bruna Trautwein Barbosa<sup>1</sup>*

## 1. Introdução

O fotojornalismo<sup>2</sup> adquiriu novos espaços de divulgação em meados da década de 1950. Dos jornais e revistas, passou a ocupar museus e galerias. O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado é um exemplo de profissional que centra a divulgação de seu trabalho nesses espaços. Recentemente, no Brasil, as exposições *Amazônia* (2022) e *Gold* (2019) estiveram em cartaz, por exemplo. O museu é um lugar que está para além da exposição e possui um sentido social, constituindo-se como um espaço de preservação de diversas memórias coletivas e/ou individuais. Portanto, o sequenciamento das imagens, seus usos, legendas, composição, enquadramento, não falam só sobre a estética, mas sobre a história de lugares e pessoas.

Partindo desse ponto de vista, pensaremos o papel e o lugar do fotógrafo como produtor de narrativas e imaginários. A escolha de Sebastião Salgado se dá pois constantemente ele é alvo de debates e sua atuação é bastante questionada; mesmo assim, existe uma ideia de autoridade sobre os temas que ele discorre. Sua experiência e seu testemunho são a base da narrativa criada sobre as realidades fotografadas. Isso não é exclusividade de Salgado, haja vista que muitos fotógrafos são considerados especialistas.

Ariella Azoulay trabalha essa questão. Para a autora, o fotógrafo faz parte de uma rede de especialistas que validam uns aos outros e transformam seus discursos em referências. Esse aspecto também é tratado dentro dos estudos sobre a colonialidade do saber. Edgardo Lander é um cientista social que se debruça sobre o tema e, ao falar sobre a figura do especialista, cita Habermas:

---

1 Mestra em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e historiadora no Instituto Histórico e Geográfico de Santos (IHGS). E-mail: brutbarbosa@gmail.com.

2 Este texto deriva da dissertação de mestrado “A África de Sebastião Salgado: o evento da fotografia e a colonialidade”, defendida em 2022.

Desde o século XVIII, os problemas herdados destas velhas visões do mundo puderam ser organizados de acordo com aspectos específicos de validade: verdade, direito normativo, autenticidade e beleza, que puderam então ser tratados como problemas de conhecimento, de justiça e moral ou de gosto. Por sua vez, puderam ser institucionalizados o discurso científico, as teorias morais, a jurisprudência e a produção e crítica de arte. Cada domínio da cultura correspondia às profissões culturais, que enfocavam os problemas com perspectiva de especialista. Este tratamento profissional da tradição cultural traz para o primeiro plano as estruturas intrínsecas de cada uma das três dimensões da cultura. Aparecem as estruturas das racionalidades cognitivo-instrumental, moral-prática e estético-expressiva, cada uma delas submetida ao controle de especialistas, que parecem ser mais inclinados a estas lógicas particulares que o restante dos homens. Como resultado, cresce a distância entre a cultura dos especialistas e a de um público mais amplo (HABERMAS *apud* LANDER, 2005, p. 9).

Para o autor, o especialista determina uma forma de ver e interpretar o mundo à nossa volta. Dentro do ciclo gerado pela elite do fotojornalismo, criou-se uma circulação de imagens de autores tidos como especialistas tanto nos quesitos técnico e estético quanto sobre os temas que retratam. O testemunho da experiência *in loco* desses fotógrafos carregou e ainda carrega um valor e um conhecimento que valida as narrativas de instituições de conhecimento, seja porque elas pagam por essas imagens (no caso de jornais, revistas e organizações supranacionais), seja porque elas formam esses sujeitos e conformam seus referenciais (tanto meios de comunicação hegemônicos quanto escolas e universidades). Para Azoulay, um dos problemas da fotografia é ter seu uso associado ao mundo imperial no qual ela surgiu:

Surgindo apenas algumas décadas após o saque napoleônico do Egito, que institucionalizou o direito incondicional de ver, explorar, abrir à luz, estudar, renderizar, divulgar visualmente e “resgatar” o que foi declarado sob ameaça e prestes a desaparecer – seja objetos ou pessoas – a fotografia era vista como um meio nas mãos de artistas individuais dotados de virtudes como originalidade, curiosidade, bolsa de estudos cosmopolita, conhecimento de segredos indígenas e corpos de conhecimento. Como tantos fotógrafos forneceram o que estava inscrito em sua posição autônoma como especialista (AZOULAY *apud* MEISELAS, 2018, p. 103).

Sendo assim, vemos a importância de problematizar não só as imagens, mas também as instituições que demandam sua circulação e exposição, bem como os agentes que as criam e fornecem. Em conjunto, esses elementos formam uma rede bem articulada que produz e reproduz violências. Um ponto levantado pela autora é sobre quando não se deve fazer uma fotografia. Através do caso de Susan Meiselas sobre os arquivos curdos, Azoulay mostra como algumas fotografias são só a eterna reprodução do imaginário estereotipado sobre lugares

e pessoas; neste caso, sobre o Oriente Médio. Meiselas afirmou que se deu conta de que suas imagens eram “mais do mesmo” ao conversar com um curdo que afirmou que outro fotógrafo já havia estado onde ela estava e fotografado aquelas mesmas cenas. Só então ela parou para pensar em sua atuação e no que ela põe em circulação. Para Azoulay:

Desaprender a fotografia como um domínio de especialização é desaprender representações visuais icônicas de certos povos como sem mundo. O legado institucionalizado do documentário consiste na busca de imagens de vítimas desapropriadas. Esse legado é o resultado de certas divisões do trabalho entre os participantes da fotografia que o desastre imperial inflige e se reproduz. Esse legado poderia ser promovido, defendido e elogiado apenas como as pessoas fotografadas foram tratadas, como não estando lá, não fazendo parte do evento da fotografia, sem falar na conversa sobre as características do documentário, no qual fotógrafos e estudiosos especializados estão envolvidos (AZOULAY *apud* MEISELAS, 2018, p. 114).

A autora critica como os fotografados não fazem parte do ciclo que trata sobre suas próprias vivências. Essa experiência é substituída pelo testemunho do fotógrafo (o especialista) e as imagens “criadas” por ele (o objeto sobre o qual ele constrói sua expertise). Se olharmos para Salgado, vemos a rede que sustenta seu trabalho e suas narrativas: organizações supranacionais, museus, galerias e outros fotógrafos. Durante esta pesquisa, pudemos encontrar argumentos recorrentes que são utilizados para justificar a atuação de Salgado.

Uma crítica recorrente ao trabalho do fotógrafo diz respeito aos temas sensíveis que ele retrata e aos usos dessas imagens. Em 2007, com o lançamento do livro *África no Brasil*, o *Jornal do Brasil* fez uma grande matéria para divulgar o evento. Na época, Evandro Teixeira, importante fotojornalista brasileiro e grande amigo e admirador de Salgado, marcou presença no evento e comentou com o jornal sobre as críticas ao fotógrafo. Para ele, “[...] as pessoas sentem ciúme principalmente porque não conseguem mostrar imagens tão fortes quanto as de Salgado” (ESQUENAZI, 2007, p. 5). Na sequência, complementa dizendo que a fotografia obriga os governantes, ONGs e a população em geral a olhar e a agir contra a miséria. Na mesma reportagem, é citado um posicionamento de Salgado:

Sebastião aposta que essas pessoas que o criticam jamais viram a pobreza, nem mesmo no Rio de Janeiro. Jamais pegaram várias malárias como ele, nem foram vítimas da esquistossomose. Recentemente, o fotógrafo perdeu uma parte da audição com o estrondo de um tiro desferido muito próximo de seu ouvido (ESQUENAZI, 2007, p. 4).

Nestas afirmações, vemos a construção de duas visões sobre o especialista: aquele que tem domínio técnico e faz imagens muito singulares; e aquele que é experiente, possui vivência e que carrega o testemunho (e nesse caso, algumas

doenças). Salgado costuma afirmar em entrevistas que fotografa seu mundo a partir de suas experiências, suas referências e suas vivências. O fotógrafo também afirma que, como sujeito do terceiro mundo, conhece as realidades que fotografa e faz parte delas. Porém, ao falar sobre as críticas do público brasileiro, ele cria uma diferença entre os sujeitos habitantes desse terceiro mundo. Então, como podemos localizar Salgado dentro desse universo que é compartilhado, mas que ele chama de seu? O que ele entende por terceiro mundo? Esse será o foco dos próximos tópicos.

## 2. Sujeito de terceiro mundo – mas de quem estamos falando?

Em 1987, o jornalista Roberto Pontual escreveu uma matéria para o *Jornal do Brasil* falando sobre o cenário da arte no mundo e a ausência de artistas latinos e do dito terceiro mundo. Pontual discorre sobre as justificativas dadas para tal fato:

Quando pressionados por que se escandaliza com tão ferrenha exclusão, os curadores desses eventos tratam de formular desculpas. Uns culpam os mecanismos de segurança do mercado, que abomina a aventura além do seu estreito círculo de giz. Outros insistem em que misturar a arte de países cujo contexto se desconhece à daqueles que passam como moeda corrente é um risco inútil, um álibi exótico para os que transferem a responsabilidade à falta absoluta de informação, como Bernard Bilstein, um dos três comissários do atual panorama do pós-modernismo no Centro Pompidou: “Claro que existe um cinema do Terceiro Mundo, uma produção indiana infinitamente mais vasta do que a que nos chega. Mas que podemos fazer senão incitar a que cada um tome consciência da dificuldade de julgar em face da penúria de informações? E quanto às artes plásticas, que podemos fazer, sem cair no paternalismo ou no neocolonialismo, senão evitar falar delas enquanto não dispusermos de informações a respeito?” Círculo vicioso que um dos dois lados precisa urgentemente descobrir como quebrar (PONTUAL, 1987, p. 7).

Na sequência, o jornalista reconhece que algumas portas estão se abrindo na literatura, como o sucesso de Gabriel García Márquez, e na fotografia com Salgado, Carlos Freire e Alécio de Andrade. Ainda assim, há o reconhecimento de uma dificuldade e a existência de uma barreira sobre uma distribuição mais igualitária de obras em espaços que se dizem destinados e representativos de toda a humanidade. Desde os anos 1970, essas instituições começaram a pensar nesse problema, e nos anos 1980 temos a discussão diária nos jornais, sendo nesse período que Salgado ganhou muita visibilidade: em 1981, ele fotografou com exclusividade o atentado a Ronald Reagan nos EUA, vendendo a imagem para muitos jornais. O episódio lhe gerou muito lucro, colaborando para que pudesse desenvolver projetos próprios, como seu primeiro livro, lançado em 1986, intitulado “*Outras Américas*” e vencedor

do prêmio *Kodak-Pathé*. No mesmo ano lançou, em parceria com a ONG Médicos Sem Fronteiras, o livro *Sahel: o homem em abandono*. Em sua biografia, Salgado conta que não havia uma demanda por imagens da América Latina. Enquanto fotógrafo da Gamma, tentou falar do continente, mas não houve interesse (FRANCQ; SALGADO, 2014). No prefácio do livro “*Outras Américas*”, o fotógrafo fala sobre o seu desejo de desenvolver o projeto:

Quando iniciei esta obra em 1977, depois de alguns anos de aventuras na Europa e na África, meu único desejo era retornar à minha terra amada, a esta América Latina tão querida e profunda, ao meu Brasil, que um exílio um tanto forçado me obrigou a ir embora.

Sonharia com este continente encantado, com toda a fantasia herdada de uma terra de contos incríveis. Deixaria minha imaginação vagar pelas imensas montanhas, verdes e carnudas, que formam as paredes do altiplano andino; pelas guerras inacabadas travadas por lendários camponeses e mineiros, fantasmas quase revolucionários; através do misticismo indescritível do sertão, o planalto brasileiro, com seus homens vestidos de couro e sua luta feroz pela sobrevivência nas terras tão áridas, tão pobres, e tanto refúgio espiritual de um país inteiro. Sonharia com a Sierra Madre e sua névoa densa, seus cogumelos e peiotes mágicos, seus mortos tão vivos na imaginação dos vivos: aquele lugar onde é tão difícil saber se somos deste mundo ou de outro, onde a morte está a irmã inseparável da vida cotidiana (SALGADO, 1986, p. 10).

Então, em um projeto pessoal, e não através de uma organização de trabalhos no continente, Salgado visitou a Bolívia, México, Peru, Brasil e a Guatemala. Em 1983, ganhou o prêmio *W. Eugene Smith Award* de fotografia humanista com algumas dessas imagens e o livro pôde ser publicado graças ao prêmio *Prix de la Ville de Paris*, destinado a financiar publicações. Este foi seu primeiro trabalho pessoal.

No prefácio do livro, podemos perceber que Salgado evoca um imaginário místico sobre o continente que ele chama de “minha terra amada”. Desde os princípios de seus projetos, portanto, Salgado buscou temas para suas fotografias que tinham não só seu interesse, mas algo de sua identidade. Esse paralelo entre uma realidade em algum ponto geográfico do planeta e um *self* de Salgado é feita, portanto, através da construção de universalismos. Em sua biografia, vemos a construção de uma ligação da sua pessoa com o continente africano:

Além disso, desde menino eu sonhava em conhecê-la. Assim que cheguei a Ruanda, me senti em solo familiar: nossos modos de vida se assemelham, temos maneiras semelhantes de nos alimentar, de falar e de nos divertir. Voltei à África o máximo de vezes possível ao longo da vida. Minha história está totalmente ligada a esse continente (FRANCQ; SALGADO, 2014, p. 33).

Essa forma também aparece na construção de uma coesão para os seus projetos, como vemos em outro trecho do prefácio de *Outras Américas*:

Os sete anos de realização destas imagens foram como uma viagem de sete séculos no tempo para observar, desenrolando-se diante de mim, num ritmo lento, absolutamente moroso – que marca a passagem do tempo nesta região – todo o fluxo de diferentes culturas, tão semelhantes em suas crenças, perdas e sofrimentos. Eu assombrava a universalidade deste mundo à parte, viajando das tórridas planícies costeiras do Nordeste do Brasil às montanhas do Chile, Bolívia, Peru, Equador, Guatemala e México (SALGADO, 1986, p. 10).

A conexão entre ambos se dá pela ideia de sujeito do terceiro mundo, identidade que Salgado exalta em diferentes momentos.

Não quis retratar os desfavorecidos, eu nunca fui um militante, é somente minha forma de vida e o que eu pensava. Houve quem disse [como Susan Sontag] que Salgado fazia estética da miséria... Meu cu! Eu fotografo meu mundo, sou uma pessoa do Terceiro Mundo. Conheço a África como a palma da minha mão porque há somente 150 milhões de anos a África e a América eram o mesmo continente (SALGADO *apud* MORALES, 2019, trad. livre).

Quando morava em Paris, justificando seu não retorno ao Brasil, alegou que “Paris é a capital do Terceiro Mundo, uma espécie de denominador comum de África, América Latina e Ásia” (SALGADO *apud* MACK; MARTINS, 1992, p. 15).

Para além do universalismo humanista, há uma outra construção de uma experiência comum que merece ser analisada.

### **3. Terceiro mundo – de lá pra cá e daqui pra lá**

O intuito deste trabalho não é de adotar o conceito de terceiro mundo como uma categoria analítica, mas entender sua historicidade, seus diferentes usos e, conseqüentemente, a que mundo Sebastião Salgado se refere ao utilizá-lo. A expressão terceiro mundo surge em um contexto de turbulência política e econômica. Seu criador foi o economista francês Alfred Sauvy, em 1952. A ordenação geopolítica global durante a Guerra Fria (1947-1991) permitiu uma leitura de mundo baseada em questões econômicas (países desenvolvidos e subdesenvolvidos) e políticas (países capitalistas organizados, socialistas organizados e aqueles geopoliticamente não alinhados). O termo foi oficialmente utilizado pela primeira vez na Conferência de Bandung, em Java, Indonésia. Organizada por países da África e Ásia em 1955, a conferência se centrava em discussões sobre teorias desenvolvidas por países recém-independentes e por movimentos de libertação nacional nos continentes africano e asiático. De acordo com Lidia Maria de Abreu Generoso, anos depois, as articulações incluíram países latino-americanos:

Em 1966, a Conferência Tricontinental de Havana reuniu centenas de representantes de 82 países africanos, asiáticos e latino-americanos para debater os caminhos das lutas anticoloniais e anti-imperialistas e da solidariedade revolucionária. Em resposta ao recrudescimento da Guerra do Vietnã, à repressão das lutas por independência da colonização portuguesa e aos golpes militares na América Latina, a Conferência Tricontinental marcou uma inflexão à esquerda nos debates sobre o Terceiro Mundo. Em meados dos anos 1960, suas resoluções se afastaram do não alinhamento para adotar posições mais firmes de crítica ao imperialismo e defesa da revolução, inclusive por meio da luta armada (GENEROSO, 2020, p. 454).

Desta forma, podemos observar duas formas de utilização e adoção do termo: o primeiro vem do “mundo” que o criou; ou seja, a ideia de terceiro mundo foi pensada a partir do primeiro mundo, de um observador que cria categorias próprias, com sua língua e suas instituições, de onde ele observa o mundo e, deste lugar, entendeu que existia uma parte do planeta que não estava diretamente ligada às questões políticas vividas na sua localidade naquele período, e que não era economicamente desenvolvida de acordo com o que deveria ser considerado desenvolvimento. O segundo uso vem da apropriação do termo por parte daqueles que foram classificados como sujeitos pertencentes a esse mundo, adotando-o primeiro na Conferência de Bandung e, posteriormente, pela Conferência Tricontinental de Havana. Tais conferências foram de extrema importância para o desenvolvimento de questionamentos para uma descolonização:

Este é o legado da Conferência de Bandung. Quem participou da conferência optou por desprender-se: nem capitalismo nem comunismo. Optaram por descolonizar. O processo é longo, mas continua. Fanon introduziu a versão teórica, Bandung, a política. A grandeza da Conferência de Bandung consistiu precisamente em ter mostrado que a descolonialidade é uma “terceira opção” que não resulta da combinação das existentes, mas consiste em desprender-se delas. Seu limite estriba em ter-se mantido no domínio do desprendimento político e econômico. Não se colocou a questão epistêmica. No entanto, as condições para colocá-las estavam aí dadas. Daí a importância da obra de Frantz Fanon (MIGNOLO, 2017, p. 19).

A importância de Bandung vem do fato de que, naquele momento, nenhum dos países envolvidos tomou as afirmações e os questionamentos alheios sobre suas realidades como seus. O desenvolvimento dessa perspectiva própria e da reivindicação de um outro terceiro mundo pode ser visto na revista *Tricontinental*, fundada na conferência homônima realizada anos depois de Bandung. Stokely Carmichael, militante do movimento negro estadunidense, escreveu um artigo para a revista intitulado *Tercer mundo, nuestro mundo*. De acordo com o autor, a mesma estrutura de poder que explora e oprime os povos de África, Ásia e



América Latina também explora e oprime os negros dos EUA, país de Primeiro Mundo (CARMICHAEL *apud* GENEROSO, 2020). Desta forma ele expõe uma reivindicação para que o termo não seja utilizado de acordo com uma divisão geográfica ou estatal, mas que compreenda as relações de poder entre as sociedades, sendo o terceiro mundo pertencente àqueles explorados pelo capitalismo, imperialismo, colonialismo, ou seja, àqueles que possuíam essa experiência compartilhada – africanos, asiáticos, latinos e da diáspora. O termo levantou bastante debate na época, surgindo críticos ao uso do conceito, como o escritor Peter Weiss, que expõe sua visão para a revista *Tricontinental* em 1967:

Antes de tudo, eu desejaria utilizar outras denominações. Não me agrada a expressão “Terceiro Mundo”, e não gosto de falar sobre “países subdesenvolvidos”. A expressão “Terceiro Mundo” está baseada em uma maneira de raciocinar classista, qualifica uma terceira classe de mundo, mas não expressa realmente o que este “Terceiro Mundo” significa. Aparentemente é um mundo que está como se arrastando [...] atrás dos outros mundos, que consideram a si mesmos como de máxima importância (WEISS *apud* GENEROSO, 2020, p. 461).

Sebastião Salgado, formado e pós-graduado em Economia, utiliza o termo para justificar suas escolhas temáticas e atuação. Para ele, nascido no Brasil, país da América Latina, há uma experiência compartilhada pelo dito terceiro mundo; portanto, uma experiência que é sua também, o que o tornaria um interlocutor dessas populações e das demais. Porém, quando olhamos suas imagens, os retratos que temos são majoritariamente das mazelas ou uma exaltação de uma diferença exótica e primitiva. Um exemplo vem do trabalho mais recente de Salgado, *Amazônia* (2021), voltado somente para paisagens e a populações indígenas da região. As primeiras imagens sobre o tema já haviam sido publicadas pelo fotógrafo no projeto anterior, *Gênesis* (2013), no qual ele fala sobre ter percorrido o mundo em busca de lugares pouco ou não alcançados pela humanidade em uma busca pela Terra no período da criação.

Em entrevistas e exposições, o fotógrafo deixa explícita sua visão de mundo e usa o seu testemunho para falar sobre essas populações<sup>3</sup>. Para ele, as comunidades indígenas são um pedaço da pré-história brasileira com a qual podemos conviver atualmente (MESSINA *et al.*, 2018). Sendo assim, ele constrói uma narrativa sobre

3 Os testemunhos e a visão de mundo do fotógrafo podem ser conferidos em: G1. Sebastião Salgado exalta papel dos índios na preservação da Amazônia: “guardiões da floresta”. **G1**, 31 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/08/31/sebastiao-salgado-exalta-papel-dos-indios-na-preservacao-da-amazonia-guardioes-da-floresta.ghtml>. Acesso em: 05 jul. 2024. NOTÍCIAS AO MINUTO. Sebastião Salgado inaugura mostra sobre indígenas: “nossa pré-história”. **Notícias ao minuto**, 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/534453/sebastiao-salgado-inaugura-mostra-sobre-indigenas-nossa-pre-historia>. Acesso em: 05 jul. 2024.

as comunidades indígenas da atualidade num tempo passado, imutável e exótico. Ao expor essas imagens, ele difunde uma ideia de indígena com sua história engessada. Quando analisamos a produção de identidades e os imaginários oriundos do ocidente e ligados a uma territorialidade específica, o intitulado terceiro mundo, o estudo de Grada Kilomba nos mostra como as construções e discursos sobre nação na Europa substituíram um racismo biológico por outro cultural. Com isso, há um reforço da diferença e das características de pertencimento. Essa construção gera um *primitivismo moderno* (HOOKS *apud* KILOMBA, 2019), uma busca pelo exótico em sujeitos que não se encaixam nas narrativas ocidentais. Ao mesmo tempo, busca-se elementos de semelhança encontrados num referente temporal passado, ou seja, projetados numa *escala evolutiva*: são seres *primitivos* que, um dia, os sujeitos ocidentais já foram. Sendo assim, quando se refere a um exemplar pré-colombiano, o fotógrafo não diz que esses laços histórico-culturais com as organizações sociais pré-colombianas sofreram e sofrem influência das relações construídas com essas comunidades, seja por uma relação de violência, como seria o caso do colonialismo e do Estado brasileiro, seja por um laço de solidariedade, como a União das Nações Indígenas (UNI), criada em 1980 e que reúne etnias de diferentes lugares do território brasileiro. Em uma exposição como *Gênese* há, com essa narrativa, a projeção de um indígena que precisa de tutela. Essa é exatamente a visão de Salgado, que pode ser vista em afirmações como:

É importantíssimo a gente dar a ver aos brasileiros, ao mundo inteiro, o que é essa biodiversidade, o que é a riqueza dessas culturas indígenas, no sentido de, juntos, a gente ajudar a proteger essa riqueza do planeta que é a biodiversidade da Amazônia e as comunidades indígenas na Amazônia (G1, 2019, s.p.).

Nas exposições e livros de Salgado não há nomes ou depoimentos dos fotografados. Toda a narrativa é controlada e construída pelo fotógrafo, não deixando espaço para um diálogo entre as partes, prevalecendo, portanto, uma visão unilateral. A importância deste aspecto é que esses grupos, outrora fotografados por Salgado, se articulam em busca de um diálogo. Líderes como Raoni Metuktire, Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Mario Juruna possuem articulações tanto no campo político, na busca por direitos desses povos, quanto no social, por meio de livros, palestras e reuniões com lideranças nacionais e internacionais. Porém, meios de difusão com sua potencialização de alcance podem moldar a forma como vemos essas articulações. Um exemplo é a luta de Mário Juruna nos anos 1970 e a cobertura midiática da época. Laura Graham estudou o trabalho da imprensa no referido período, e identificou um movimento alinhado a interesses políticos. Em um primeiro momento, a imprensa retratou de forma positiva as críticas de Juruna ao Estado brasileiro, pois sinalizava uma

divergência civil que era de interesse das elites nacionais, que buscavam o fim do governo militar. Quando o cenário político mudou, a imprensa alterou sua linguagem sobre Juruna. A respeito dessa construção e alteração da forma de olhar, a autora afirma que os

[p]ovos indígenas são particularmente vulneráveis à manipulação da imagem por causa de sua extrema marginalidade e relativa falta de poder [...]; eles são suscetíveis à reinscrição nos profundos sulcos que a narrativa do *bom selvagem* gravou nos imaginários coloniais (GRAHAM, 2011, p. 272).

Desta forma, o trabalho de Salgado não funciona como uma interlocução entre indígenas e o mundo ocidental, mas sim uma exposição da visão ocidental sobre sujeitos exotizados. E aqui encontramos o problema: Salgado reivindica um lugar próprio que se compreende compartilhado através de uma identidade forjada no conceito de terceiro mundo. Diferente de Stokely Carmichael, que reivindicava uma luta comum entre aqueles que têm suas experiências afetadas pela violência da colonialidade e, portanto, toma o conceito de terceiro mundo a partir desse viés, Salgado acaba por tecer seu mundo com base no olhar ocidental, sem olhar para as potências da relação que se pode criar a partir do reconhecimento da historicidade dos processos que Carmichael parece tomar como base para sua reivindicação como pertencente do terceiro mundo. Ou seja, o estadunidense entende que o racismo que o afeta vem de um processo colonial, capitalista e imperialista historicamente construído e que essa violência também afeta as populações do que passou a se entender por terceiro mundo. Por isso, esse recorte não é econômico ou geográfico, mas colonial, imperialista e capitalista, tendo como única possibilidade de ruptura a busca por outras formas de organização (no caso, incluindo a população negra estadunidense no conceito e na utilização do termo dessa outra maneira). Salgado, por outro lado, parece acreditar na divisão política e econômica presente no conceito formulado por Alfred Sauvy e, assim, enxerga a experiência comum através das mazelas que serão resolvidas seguindo o caminho do desenvolvimento já traçado pelas nações do primeiro mundo.

Todavia, esse argumento de Salgado não costuma ser refutado em entrevistas. Nas reportagens analisadas nesta pesquisa e aqui citadas, as respostas dadas parecem justificar as críticas, pois quando se toma o fotógrafo como brasileiro ou latino, aceita-se que ele fala de uma experiência que é própria da idéia do que se construiu sobre ser brasileiro ou latino. Essa associação entre os temas abordados pelo fotógrafo e os marcadores sociais<sup>4</sup> de Sebastião Salgado conformam a sua base de atuação.

4 Ou seja, como ele é lido socialmente por diferentes grupos a partir de conceitos específicos e historicamente construídos como: branco, brasileiro, latino, homem, heterossexual, fotógrafo, artista, documentarista, entre outros.

#### 4. O eu e o outro

Por mais que estejamos tratando da figura e do trabalho de Salgado, procuramos trazer aqui as relações envolvidas nas diversas etapas de atuação de sua profissão, seja com aquele que fotografa, seja com aquele que expõe seu trabalho. O foco da abordagem deste capítulo não é pensar a identidade do fotógrafo, mas o uso de marcadores nas suas relações e que o autorizam ser um narrador de realidades outras. Neste ponto, é importante retomarmos o pensamento de Judith Butler.

Em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Butler (2015) chama atenção para a importância de uma abordagem sobre as relações. Para ela, o “eu” não possui exclusivamente uma história própria, mas uma história de relações que são guiadas por um conjunto de normas. Ou seja, quando vamos de encontro com o outro, narramos quem somos e articulamos temporalidades; esse momento, por sua vez, está apoiado em um conjunto de posições adquiridas a partir de outros encontros e o reconhecimento independe do sujeito que narra, não havendo controle sobre o sentido que lhe é atribuído. Os sujeitos são enquadrados e há disputas históricas pelo sentido desse enquadramento. Por exemplo, os enquadramentos sobre sujeitos oriundos do continente africano estão em disputa e Salgado passou a mediar esse enquadramento. Há organizações que reivindicam um outro olhar sobre a população africana, como a Panapress, uma empresa de notícias pan-africana que, segundo Libong e Nimis (2006), visa ir além dos fatos para proporcionar uma outra visão sobre a realidade africana, mas o sentido que lhes é atribuído independe de suas vontades, articulando temporalidades de encontros e disputas históricas. Para se colocar como alguém capaz de narrar essas populações, Salgado utilizou-se de um conjunto de posições (latino, brasileiro, sujeito de terceiro mundo) que foram lidas por outros – não africanos – que o reconheceram. Judith Butler (2018) chama esses leitores de “moldura”, ou seja, aqueles que condicionam a cena. É a moldura que define o limite do enquadramento. No caso do continente africano – e de todo um terceiro mundo –, o enquadramento é de pobreza, doença, fome e violência no campo humano e belezas no campo da natureza. Como vimos anteriormente, o conceito de terceiro mundo, muito articulado por Salgado, é alvo de uma disputa histórica. Quando o fotógrafo utiliza o termo, ele estabelece diálogo com admiradores de seu trabalho pertencentes a um lugar específico. A enunciação mobiliza discursos para um reconhecimento público.

Nesse ponto, é importante trazermos estudos relacionados à branquitude. Cida Bento, psicóloga que passou a estudar o tema, define a branquitude como uma relação de dominação de um grupo sobre outro, seja na política, na cultura ou na economia, e que mantém privilégios. Para Bento:

[...] é preciso reconhecer e debater essas e outras relações de dominação para criar condições de avanço para outro tipo de sociedade e outros pactos civilizatórios. Relações de dominação de gênero, raça, classe, origem, entre outras, guardam muita similaridade na forma como são construídas e perpetuadas através de pactos, quase sempre não explicitados (BENTO, 2022, p. 15).

A autora apresenta em seu trabalho três ondas dos estudos sobre branquitude. A primeira pode ser identificada a partir dos estudos de W. E. B. Du Bois, que traz a branquitude na base da formação da sociedade estadunidense. Em seu livro *Black Reconstruction in America*, publicado em 1935, o autor traz a análise de um sindicato de trabalhadores brancos que não une a classe trabalhadora como um todo, visto que foi adotado um critério de raça dentro do critério de classe, devido ao valor simbólico de ser branco e o acesso que isso representava na sociedade. A segunda onda, já nos anos 1980, traz estudos sobre os privilégios e o acesso material do branco. Cida Bento exemplifica com o trabalho de Peggy McIntosh, que elencou 46 privilégios brancos, como: de se verem amplamente representados na TV; escolher maquiagem facilmente; falar na frente de outros homens sem que a raça seja um critério de julgamento; e poder se posicionar sem falar em nome de toda raça. A terceira onda, mais contemporânea, estuda a reação branca diante do crescimento do número de pessoas negras em lugares majoritariamente brancos. A autora elenca uma série de autores que se dedicam ao tema, como Lourenço Cardoso e Lia Vainer Schucman.

Para nós, vale destacar o trabalho de Lourenço Cardoso. Dentro do tema, o autor trabalha os conceitos de branquitude crítica (aquela que desaprova publicamente o racismo, embora não seja necessariamente não racista no âmbito privado) e acrítica (aquela expressa por supremacistas brancos). O autor também desenvolve seu estudo focando no branco brasileiro. Em recente artigo, Cardoso (2020) analisa as nuances da branquitude. O autor demonstra como é construída uma hierarquia entre os brancos, onde o nível mais elevado é aquele do branco inglês, estadunidense, alemão, italiano. O branco ibérico, devido a ocupação moura na região a partir do século VIII, perdeu sua “pureza”:

Porém, o próprio conde Arthur de Gobineau estava ciente de que pureza racial é uma ideia fantasiosa. No limiar do século XX, tornou-se difícil refutar a tese de nossas heranças ibérica, indígena e africana, nossa parte negra. O brasileiro intensificou-a, no decorrer da história colonial, escravista, republicana e contemporânea. Diante da impossibilidade da rejeição dessa herança, a solução foi embranquecer. Nosso iberismo, africanismo e “indigianismo” foram considerados os responsáveis por não sermos modernos, por não sermos a Europa, por não sermos os Estados Unidos. Diante disso, incentivou-se a imigração de branco-branco, como alemães e italianos (CARDOSO, 2020, p. 76).

Essa mentalidade gera uma diferença de leitura conforme o lugar onde se está:

O hífen que indica sua origem familiar não é necessário, como o teuto-brasileiro ou o judaico-brasileiro. Ele pode apresentar-se, simplesmente, como brasileiro ou branco. Cabe lembrar que esses brancos com hífens ocultos, brancos-brancos, no Brasil, ao viajarem para os Estados Unidos tornam-se brancos não-brancos-Lá [EUA]. O branco-Aqui [Brasil] é considerado não-branco-Lá [EUA], uma nova etnia: latino, brasileiro, branco-brasileiro, não-branco estadunidense. Mesmo que seja riquíssimo, ainda que se torne o homem mais rico do mundo, lá, ainda será considerado etnia, não branco estadunidense, portanto, menos branco (CARDOSO, 2020, p. 77).

Ou seja, no Brasil não há dúvida sobre a leitura étnica de um sujeito branco. Inclusive, muitos brancos-aqui (Brasil) reivindicam uma herança europeia para marcar seu vínculo com uma pureza étnica, e não apenas como uma parte específica de sua ancestralidade. É comum ouvir algumas pessoas afirmarem que, por exemplo, o bisavô de sua mãe veio da Itália, por isso, esse branco-aqui (Brasil) é italiano. Porém, como mostra Lourenço, ao sair do Brasil, esses sujeitos passam por uma outra leitura étnica, de brancos no topo de uma hierarquia social construída sobre ideologias racistas nacionais, passando a serem considerados latinos, brasileiros e até sujeitos de terceiro mundo. Através da figura de Salgado e de suas formas de enunciação, podemos explorar um problema da branquitude brasileira e uma outra faceta da colonialidade: a construção de privilégios discursivos para o silenciamento e manutenção de violências. Vale frisar que o que pretendemos aqui nessa análise não é condenar a atuação de fotógrafos e nem limitar a atuação do fotojornalismo, mas analisar as formas de construções históricas de privilégios discursivos e a manutenção de colonialidades como forma de convite para se explorar alternativas mais coletivas e novas metodologias que não reproduzam violências. Os estudos de branquitude se referem a grupos de poder e, por isso, nos auxiliam a pensar o caso aqui apresentado.

Salgado, ao enunciar-se como sujeito de terceiro mundo, endereça a mensagem àqueles que o leem dessa forma. Isso fica claro pelo viés economicista e totalmente acrítico que o conceito tem pra ele. Ao utilizar esse enunciado para justificar a sua atuação enquanto fotógrafo e a divulgação do seu trabalho, ou seja, tornar suas fotografias imagens do seu mundo, Salgado explicita os problemas da branquitude brasileira. Por um lado, reconhece seu processo de racialização em territórios brancos-brancos e adota isso como seu diferencial. Esse aspecto passa a ser indissociado de seu trabalho na medida que, mais do que os fatos, é sua própria experiência que é associada à narrativa sobre essas imagens. As legendas impessoais e curtas reforçam isso na medida que o que se

expõe é a visão de Salgado sobre algo e não a vivência da pessoa fotografada. Susan Sontag chama atenção para esse fato em um artigo para o *The New Yorker*.

A retórica hipócrita da Família do Homem que acompanha as exposições e livros de Salgado funcionou em detrimento das imagens, por mais injusto que isso possa ser. As imagens também têm sido tratadas com amargura em resposta às situações altamente comercializadas em que, tipicamente, os retratos de miséria de Salgado são vistos. Mas o problema está nas imagens em si, não na forma como são exibidas: no seu foco no impotente, reduzido à sua impotência. É significativo que os impotentes não sejam nomeados nas legendas. Um retrato que se recusa a nomear seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto à celebridade que alimentou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: conceder apenas aos famosos seus nomes rebaixa o resto a instâncias representativas de suas ocupações, seus etnias, suas dificuldades. Tiradas em trinta e cinco países, as imagens migratórias de Salgado agrupam, sob este único título, uma série de diferentes causas e tipos de sofrimento. Aumentar o sofrimento, globalizando-o, pode estimular as pessoas a sentirem que deveriam “cuidar” mais. Também os convida a sentir que os sofrimentos e infortúnios são vastos demais, irrevogáveis demais, épicos demais para serem alterados por qualquer intervenção política local. Com um assunto concebido nesta escala, a compaixão só pode tropeçar – e tornar abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta (SONTAG, 2002, s.p., tradução livre).

É significativo que ele responda às críticas de Sontag dizendo que ele apenas fotografa o seu mundo (MORALES, 2019). Por outro lado, o fotógrafo no Brasil e em todo o Sul global ocupa um outro lugar. Aqui, Salgado não é racializado, não é latino, não há complemento para sua atuação, não é “o fotógrafo negro/ indígena”: aqui ele é o fotógrafo brasileiro de sucesso internacional. Natural de Aimorés, Minas Gerais, Salgado narra sua origem em diversas entrevistas e em seu livro. Em uma reportagem do jornal francês *Le Monde*, ele afirma:

Eu não teria vindo aqui se... Se meu pai tivesse vendido a fazenda em que fui criado, no vale do Rio Doce, no Brasil. Foi ele mesmo quem me fez esta observação, pouco antes de sua morte, em 2002, aos 94 anos. “Você percebe a sorte que teve, Sebastião? Você é um fotógrafo reconhecido, que mora em Paris e viaja por todo o mundo. Mas o que teria acontecido se eu tivesse cedido às pressões daqueles que queriam comprar de volta nossa fazenda na época da grande inflação, quando você ainda era criança? Eu estaria arruinado, como tantos outros camponeses que foram para a cidade e se ferraram. E hoje você seria tratorista em outra fazenda da região, ou moraria em uma favela de Belo Horizonte! Você percebe?”

Ele estava totalmente certo. Não teria podido estudar, não teria tomado o barco para a França, talvez nunca tivesse descoberto a fotografia... Tanta sorte e coincidências na minha vida, tantas bifurcações imprevisíveis também, que vertiginoso isso é (COJEAN, 2016, s.p., tradução livre).

Não há como saber o que teria ocorrido, mas as suposições de Salgado o aproximam de uma situação limite, em um quase *morador de uma favela em Belo Horizonte* que jamais teria a oportunidade de ser quem ele é. Uma bela experiência *terceiro-mundista*. Mas não foi isso que ocorreu. Salgado se formou em Economia aos 20 anos pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), fez pós-graduação na Universidade de São Paulo (USP), trabalhou para o Ministério da Economia, dentre outros feitos. Ligado à militância de esquerda, em 1969 se exilou com a esposa na França, de onde nunca mais saiu. Salgado transforma sua trajetória em um golpe de sorte sem reconhecer que ele teve base para persegui-la. Não há nada de errado com sua trajetória, mas quando ele planifica as diversas experiências de sujeitos do Sul global (em um sentido epistemológico) dentro de um conceito de terceiro mundo baseado em critérios geográficos e econômicos, ele coopera para o silenciamento dos mesmos. Esse é um traço da branquitude no Brasil. Cida Bento cita em seu livro *O pacto da branquitude* que, durante a formação dos movimentos sindicais no processo de redemocratização nos anos 1980, eram comuns dinâmicas de grupo para discutir diversos temas, entre eles a desigualdade racial. Bento narra um caso em que, numa dessas dinâmicas, foi lançada a pergunta “O que significa ser uma pessoa branca ou negra no Brasil?”

As negras frequentemente reconheciam que havia uma diferença no tratamento que a sociedade lhes dispensava, mas as brancas respondiam: “Ser branca significa ser uma pessoa como outra qualquer! Significa ser humano.” Pelas respostas era possível perceber que as brancas não se pensavam como brancas, mas sim como um ser humano universal (BENTO, 2022, p. 91).

O comportamento branco-não-branco de Salgado, um sujeito universal em seu território e racializado na Europa e EUA, pode ser visto na forma como ele narra a si mesmo e como ele define seu mundo. Quando Salgado marca seu lugar, ele evidencia a contradição do branco do Sul global. Por um lado, há uma diferença: o local de origem diferencia os seres humanos. Por outro, há uma semelhança: somos uma só humanidade, não há diferença entre nós. Esta contradição é o que mantém Salgado em um posto de intermediário. Quando trabalha com a semelhança, ele não especifica os problemas e as historicidades que os criam, mas sim, coloca tudo dentro de um conceito universal planificante. Por exemplo, em seu trabalho sobre migrações, ele não especifica a motivação de cada deslocamento, apenas os chama de “êxodos”. Quando trabalha a diferença, ele trabalha a singularidade da sua figura frente aos brancos-brancos e escolhe essas pautas por um vínculo pessoal. Isso também ocorre quando ele afirma que fez êxodos porque também foi um exilado político e entende o que é sair do seu país por conta das ditaduras na América Latina. Também podemos observar essa construção em sua biografia:



Não sou do hemisfério norte e não partilho do sentimento de culpa de alguns de meus colegas. Não fotografo a pobreza material para fazer os outros se sentirem culpados - a pobreza faz parte do mundo de onde venho [...] É injusto repartir a riqueza com um único lado do planeta e nunca com o outro. Eu quis mostrar a fome na África aos habitantes dos países ricos para que eles tivessem consciência da principal consequência do desequilíbrio mundial (FRANCO; SALGADO, 2014, p. 56).

Salgado não se vê em um lugar de privilégio quando diz que não sente culpa porque ele vem de um mundo pobre e entende o que é pobreza, uma característica do terceiro mundo. Desta forma, ele transforma as imagens em algo pessoal, em algo de sua experiência devido à sua origem. Salgado silencia os retratados que buscam canais para serem ouvidos. Além disso, ele diz que quer fotografar um mundo pobre para mostrar ao rico na tentativa de despertá-lo para as diferenças sociais. Porém, há um imaginário sobre o continente africano que o vincula à pobreza, transformada em um problema crônico, historicamente formulado a partir desse mesmo lugar que Salgado parece querer informar. As colonialidades do poder, do ser e do saber são mantidas também através do domínio das formas de ver e imaginar. Houve a construção de uma hierarquia racial que foi estruturante para que Salgado se narrasse como latino de terceiro mundo e apresentasse realidades estereotipadas. O fotógrafo busca, através de uma insistência nessa narrativa, ultrapassar a ideia de testemunha ocular e se tornar um porta-voz e um salvador.

## 5. Colonialidade e a captura do imaginário

Sabemos que Salgado é uma figura rodeada de controvérsias e possui tantos admiradores quanto críticos. Aqueles que o defendem, o colocam como um modelo para o fotojornalismo do futuro<sup>5</sup> ou homem do século. De fato, o fotógrafo captou imagens e vivências pouco difundidas, como é o caso dos camponeses do interior do nordeste brasileiro no livro *Outras Américas* e os plantadores ruandeses de chá, tudo isso com uma estética muito particular. Mas o incômodo permaneceu. Um dos incômodos vem da falta de responsabilidade na hora de divulgar e falar sobre. John Mraz, em um texto traduzido por Geraldo Franco, analisa o livro *Outras Américas*. O autor cita:

---

5 Argumento utilizado por Evelyn Runge, Cf.: RUNGE, Evelyn. Concerned Photographer, Concerned Audience: Sebastião Salgado als visueller Soziologe und Modell für künftigen Fotojournalismus. **Visual History**, 13 dez. 2019. Disponível em: [https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#\\_ftnref31](https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#_ftnref31). Acesso em: 24 jun. 2024.

A insistência evidenciada em *Other Americas* ao documentar a futilidade do consolo na América Latina é manifesta numa imagem do dia de finados (*Todos os Santos*). Tomada num cemitério mexicano, os tons opacos e esfumados criam uma imagem insondável em que um cão domina o primeiro plano, enquanto as pessoas estão perdidas por detrás, no fog. Se a presença de um cão num cemitério pode ser chocante às sensibilidades norte-americanas, não há nada de misterioso nesse *Todos os Santos*, momento em que as famílias se encontram para limpar as tumbas e se reunir com os desaparecidos queridos. Assim o *Finados* em essência é oposto ao que Salgado representa nessa imagem, o que pode ser claramente entendido ao compará-la às de Álvarez Bravo, Nacho López ou dos *Hermanos Mayo*, das famílias que se mostram reunidas nos cemitérios nessas datas. O espírito vivo de celebração, o seu contente desafio à mortalidade, é bem representado pelas fotos de Álvarez Bravo, tais como a da jovem sorridente que tem às mãos uma caveira de açúcar cristal com a palavra AMOR escrita à testa (MRAZ, 2005, p. 11-12).

Salgado transformou, com sua estética, uma festa alegre em algo triste e a associou a outras imagens no livro que, se não seguem essa linha negativa, tem um tom agri-doce. Mraz continua:

Em *Other Americas* a paixão pela morte e o desespero pode ser vista nas crianças brasileiras que brincam no chão com ossinhos de animais. Aqui, enquanto alude à morte, Salgado também enfatiza a pobreza evidente na ausência de brinquedos verdadeiros [...].

Em *Other Americas* até a natureza da América Latina aparece angustiada. O cacto, por exemplo, é uma planta que tem servido com frequência como veículo para as reflexões dos fotógrafos sobre o México e a mexicanidade. Nas imagens de Salgado, um agave isola as crianças mexicanas, que são retratadas dentro de suas pontas afiadas, parecendo ameaçá-las e aprisioná-las, um símbolo à dor cotidiana da vida nestas partes do mundo (MRAZ, 2005, p. 12-13).

No mesmo artigo, o autor faz uma análise comparativa com fotógrafos mexicanos:

Essa não é a conotação que nos oferece Edward Weston àquela planta, em imagens que a retratam em sua forma majestática e exuberante. Nem se encontra entre os significados que Álvarez Bravo determinou para essa forma vegetal nas variadas explorações desse símbolo nacional, talvez com bom humor, quando modernizou o agave, fazendo aparecer o estame central que se ergue ao centro da planta quando em floração, convertido numa antena de televisão. A forma pela qual Salgado apresenta o cacto é destituída da complexidade crítica da foto de Héctor García, “Corona de Espinas”. Nessa imagem de García, um trabalhador numa plantação de henequén (sisal) luta sob a carga pesada que transporta com o auxílio de uma tira à testa, capturando o trabalhador braçal no momento em que uma planta viva, no pano de fundo, forma uma coroa. Com isto García cria uma poderosa metáfora, numa concatenação religiosa e política (MRAZ, 2005, p. 13-14).

Na primeira parte de seu texto, Mraz critica que, em *Outras Américas*, Salgado adota um discurso desesperançoso nas imagens sem trazer qualquer representação de luta política ou social. Essa crítica aparece em outros lugares. Nayara Jinks, mulher, negra, nordestina, fotógrafa documentarista, *filmmaker*, educadora social e membro da Mamana Coletiva, um coletivo de fotógrafas mulheres, também critica Salgado ao falar sobre como o fotógrafo não articula lutas junto com os retratados. A fotógrafa ainda analisa outro aspecto de Salgado: como ele se relaciona com novos colegas de profissão que estão surgindo devido a desenvolvimentos tecnológicos. Em uma *live* na rede social *Instagram*, Jinks discordou do posicionamento de Salgado (e outros, como Miguel do Rio Branco), quando ele afirmou que imagens de celular não são fotografias. Jinks mostra o outro lado dessa fala dizendo que diversas pessoas, que antes eram objeto do fotógrafo, hoje são produtoras de imagens e de suas próprias narrativas.

Em um manifesto do Mamana Coletiva, é citado que:

Até hoje, as populações originárias e tradicionais, os corpos negros, as mulheres, corpos com deficiência, gordos, LGBTQIA+ estiveram, majoritariamente, a frente das câmeras como alvo e não como corpo pensante e parte dessas narrativas. [...] Retirar a possibilidade de quem não teve acesso às mesmas oportunidades, institucionaliza o discurso e a produção imagética, perpetuando um olhar colonizador, viciado e violento. Quando colocamos a fotografia como ferramenta de extração, falamos a partir de uma relação de poder – que reforça os estereótipos, romantiza a pobreza, expõe uma população/território a uma história única. E histórias únicas não são mais bem-vindas porque congelam grupos e pessoas à caricaturas que não correspondem à realidade diversa e complexa. Populações marginalizadas estão para além da fantasia e do imaginário popular, quase sempre preconceituosas (MAMANA COLETIVA, 2020).

Quando Salgado diz no livro *Outras Américas* que as culturas são semelhantes em suas crenças, perdas e sofrimentos, o fotógrafo opera na manutenção de uma história única. O mesmo ocorre quando Salgado toma um olhar negativo sobre o mundo como pano de fundo na sua narrativa principal na maioria dos seus trabalhos, como quando ele fotografa os poucos espaços que o homem não tocou/destruiu (*Gênesis*), o que precisa ser preservado para conter a crise climática (*Amazônia*), uma humanidade digna mas condenada se ficar sem ajuda/futuro (*África; Sahel; Outras Américas*).

Porém, com o desenvolvimento tecnológico, principalmente dos anos 2000 em diante, houve também um crescimento do acesso a tecnologias fotográficas. Desta forma, novas narrativas começaram a entrar em disputa com narrativas hegemônicas e pessimistas sobre o Sul global. Vale pensar porque as antigas narrativas ainda ganham tanto espaço, seja nos museus, seja nas fotografias. O

historiador François Hartog (2019) chama a atenção para os regimes modernos de historicidade. No século XIX, de acordo com o autor, dominava a ideia de futuro, de progresso. O futuro era a principal e dominante categoria. O passado e o presente eram operados em sua função. Hartog (2019) afirma que essa configuração começou a mudar nos anos 1960, 1970 e 1980 com eventos como a crise do petróleo e a queda do muro de Berlim. Começamos a passar para um regime onde o presente é a categoria dominante. O futuro, por sua vez, perdeu seu lugar de privilégio e virou um lugar de ameaça: hoje temos medo do futuro. Essa perda de lugar do futuro como categoria dominante enquanto estamos presos em um agora constante (principalmente nas redes sociais) é uma forma de captura do imaginário, ao ponto de estarmos presos em distopias apocalípticas quando imaginamos possibilidades de futuro. Com isso, manifesta-se um sentimento de impotência. Não conseguimos nos organizar coletivamente e nem produzir respostas. As respostas nos aparecem prontas a partir de instituições bem consolidadas, como a Organização das Nações Unidas (ONU), grande parceira de Salgado. Seu poder político transforma as respostas em deveres a serem cumpridos e centraliza em si todas as respostas e responsabilidades sobre o mundo. Salgado tem o patrocínio de grandes organizações e empresas, o que também é um condutor de suas temáticas e narrativas. Mas é importante retomarmos nossa capacidade de imaginar futuros possíveis para que possamos alcançá-los com medidas efetivas. Um primeiro passo pode ser exatamente na busca por outras formas de contar história e na escuta de outras narrativas.

## 6. Outras formas de contar a História

Alguns casos ligados à fotografia têm buscado outras formas de contar a História e de lidar com o passado, presente e futuro. Os dois casos que trazemos aqui trabalham o fim de uma história única. O primeiro é o caso de Jacques Nkinzingabo, um artista ruandês nascido em 1994, ano do genocídio. Aos 10 anos de idade, seu pai foi morto pelos tutsi. Já adulto e desenvolvendo seus trabalhos, Nkinzingabo criou um projeto intitulado *I am a survivor* que ele define em seu *site*:

Muitas vezes, Ruanda é retratada exclusivamente através das lentes do genocídio. As histórias dos ruandeses e da história ruandesa orientam-se apenas em torno da violência e do genocídio, e não da riqueza cultural e do passado complexo do país. A maioria das mídias, especialmente fotográficas, em Ruanda retratam atrocidades ou imagens legais, que servem apenas para enfatizar a imagem de Ruanda como um país profundamente problemático com pessoas igualmente problemáticas (NKINZINGABO, s.d., tradução livre).

Nesta introdução, Nkinzingabo reconhece o papel da fotografia na escrita da história de seu país, principalmente quando se trata de um evento tão traumático como o genocídio. Essa reprodução de imagens problemáticas afeta a própria população. Em seu projeto, o fotógrafo retrata pessoas nascidas no ano do genocídio:

As fotografias retratam adultos nascidos em 1994 e os mostram passando de suas histórias de sobrevivência para forjar suas próprias identidades. São pessoas que estão comemorando suas conquistas apesar das atrocidades, e eu me incluo entre eles – não só eu também nasci em 1994, meu pai foi morto no genocídio contra os tutsis quando eu tinha apenas 10 dias de idade (NKINZINGABO, s.d., tradução livre).

E complementa em divulgação de exposição:

De certa forma, todos os membros da geração de 1994 são sobreviventes, todos nós crescemos após a violência que destruiu nosso país. Hoje, através do meu trabalho e da fundação do Kigali Center for Photography, estou contribuindo para a forma como contamos nossas próprias histórias, por meio da criatividade, brincadeira, reinvenção e resistência (NKINZINGABO, s.d., tradução livre).

O artista busca uma saída para lidar com o trauma sofrido e que a fotografia hegemônica em sua constante reprodução não tem auxiliado às vítimas. Agora, ele não é um observador externo, nem uma testemunha ocular. Ele está falando de uma vivência compartilhada pelos jovens do país, que buscam lidar com o passado para que se possa buscar uma outra narrativa sobre Ruanda, sem que seja escondido o passado, elaborando histórias plurais existentes no país com toda sua potência criativa. O trabalho de Nkinzingabo busca mostrar que a história do país não está congelada naquele evento. O tempo passou e houve e há futuro possível após o trauma. O que está por trás do projeto é a capacidade de sonhar com outra Ruanda, visto que se manter preso ao passado não colabora para essa construção.

Outro caso interessante é sobre os Daguerreótipos de Harvard. Em 1850, Louis Agassiz, zoólogo e professor de Harvard e defensor da teoria da poligênese, foi à Carolina do Sul à procura de africanos escravizados para que pudesse fotografá-los e estudá-los. Os daguerreótipos foram tirados por Joseph T. Zialy. Nas imagens, estão os corpos nus desses escravizados, tirados de diversos ângulos e contra a vontade dessas pessoas. As imagens foram expostas por Agassiz e depois guardadas no Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia de Harvard. Em 1976, tais imagens foram “redescobertas” e utilizadas na capa de um livro de Antropologia. O caso ganhou um novo capítulo recentemente. Em 2019, Tamara Lanier, uma aposentada do estado de Connecticut e presidente do Comitê de Justiça criminal da *National Association for the Advancement of Colored*

*People* (NAACP), alegou ser descendente direta de dois dos fotografados. Lanier afirmou que na sua família havia histórias contadas sobre os antepassados. Nessas histórias, havia a figura do Papa Renty, um escravizado da Carolina do Sul que foi autodidata na sua alfabetização e educou outros escravizados. Renty é um dos fotografados. Desta forma, Tamara Lanier entrou com uma ação contra Harvard para reaver as imagens de Renty e sua filha Delia. Para ela, era inadmissível que a universidade continuasse a lucrar com a contínua exploração de seus ancestrais; afinal, as imagens estamparam a capa de um livro em 1976, cujo custo era 40 dólares. As fotografias também foram usadas na capa de um programa para uma conferência de 2017 em Harvard que pautava a relação da academia com a escravidão e em reproduções para divulgação da exposição *Slavery in the Hands of Harvard*. Em 2015, a universidade ameaçou com um processo a artista, fotógrafa e ativista Carrie Mae Weems, que utilizou as imagens na série *From here I saw what happened and I cried*. A artista respondeu: “Acho que seria muito bom se você me processasse. Você deve. E devemos ter essa conversa no tribunal” (KINSELLA, 2019). Harvard desistiu do processo, mas o caso levantou um dilema: ao mesmo tempo que o esquecimento dessas pessoas não parecia o correto, o uso dessas imagens, tiradas contra sua vontade, para eterna exposição, análise e uso científico, também não parecia. O fato de o museu ser um lugar onde a memória da escravidão tem espaço para ser contada, estudada e problematizada, é o motivo pelo qual muitos críticos foram contra a devolução dessas fotografias. Porém, dar a Tamara Lanier e condenar a posse da Universidade é reconhecer que Renty e Delia foram fotografados contra sua vontade. Além disso, aquela é uma memória afetiva e familiar que se preservou de modo incomum, instalando um novo ponto de vista sobre o caso. Lanier disse que gostaria que as fotos não caíssem no esquecimento e sabe da importância de se falar sobre o passado, por isso não negaria que as imagens ou o caso fossem estudados no futuro. Dar esses daguerreótipos a Tamara Lanier é dar a possibilidade de uma outra história para seus antepassados, conceder nome, memória e afeto, coisas que, principalmente esse último, enquanto objetos de ilustração, essas imagens não têm. Elas sequer são produtos de uma memória afetuosa.

Ambos os casos apresentados tratam da busca por outras possibilidades. Nkinzingabo é combativo na medida que propõe uma outra forma de olhar para a população de Ruanda pós-genocídio frente ao *looping* na reprodução de imagens de 1994, ano após ano. Tamara mostrou a potência que uma reparação afetiva pode representar para uma vitória pessoal e coletiva. Ariella Azoulay trata de políticas de reparação em seu livro *Potential History: Unlearning Imperialism*:

As linhas do tempo imperiais são baseadas na noção de emancipação progressiva. As reivindicações de reparações são integradas a essas linhas de tempo sólidas que consistem em atos soberanos imperiais, como a criação de estados e o início e o fim das guerras. Para que as reparações sejam transformadoras, essas linhas de tempo devem ser interpretadas como marcadores sólidos de violência que precisam ser desativados.

O princípio imperial triplo – tempo, espaço e corpo político – está congelado nessas linhas do tempo. Isso é emblemático pela dissociação temporal da violência das reparações, como se as reivindicações por reparações fossem produto de mentes progressistas e não parte da soberania mundana, um modo onto-epistemológico de compartilhar o mundo (AZOULAY, 2019, p. 557, tradução livre).

A autora enfatiza como olhamos para as linhas do tempo. Por um lado, como histórias de conquistas, criação de Estados e as guerras das grandes potências. Por outro, podemos olhar a mesma história a partir dos seus marcadores de violência. No caso de Tamara Lanier, em um primeiro momento, levou-se em conta o autor e o valor histórico como definidores para a política de reparação, tendendo a negar a devolução. Porém, se levarmos em conta a violência sofrida pelas pessoas fotografadas, temos a violência de se negar a alguém o direito de sua memória. A forma de olhar para os negativos guia uma outra política de reparação.

## **7. Conclusão: o passado através de imagens**

Tanto na parede dos museus como nas páginas de um livro e na expertise do fotógrafo, a vida pública da fotografia se transformou, ao longo dos anos, em marcador histórico e constituinte da memória coletiva. A retomada de fotografias documentais e fotojornalísticas fora do seu contexto, como é o caso das imagens no livro *África*, mostra que as imagens não são neutras em suas narrativas e nem em seus usos. Ariella Azoulay chama a atenção para esse fato quando fala do ofício do historiador que, para ela, é um cúmplice das ações imperialistas até hoje. Isso porque mantém narrativas ligadas a linhas do tempo que são divididas por grandes eventos ou marcos da humanidade, mas em nenhum momento trata sobre as violências cometidas para que esses marcos existam. Uma política de reparação ou uma ação efetiva de solidariedade entre povos passa pelo reconhecimento de ações cometidas e perpetuadas. Azoulay traz, por exemplo, o marco da criação do Estado de Israel, mas pouco se fala sobre palestinos expulsos de suas terras, uma situação que se agravou ao longo dos anos:

Quando mais de um milhão de mulheres foram estupradas na Alemanha na primavera de 1945, nenhuma guerra terminou; quando 750.000 palestinos foram expulsos de sua terra natal e não foram autorizados a retornar, nada foi estabelecido; quando milhões de afro-americanos se tornaram meeiros, eles continuaram expostos à violência do regime; quando milhões da Índia, África e China se tornaram “trabalhadores contratados” para “resolver” o “problema trabalhista” do sistema de plantação, a escravidão não foi abolida. Cada vez mais, a violência tem sido exigida para obscurecer o estupro como memórias perdidas a serem descobertas, eventos a serem meticulosamente reconstituídos por estudiosos que trabalham em arquivos. Para reparar a violência, os historiadores devem entrar em greve para saber que a violência ainda existe e que não existe o mundo “pós-guerra” (AZOULAY, 2019, p. 378, tradução livre).

Para a autora, a História, tal como é feita, se constitui como uma forma de violência e, acrescento, a fotografia também é. Quando Salgado silencia seus fotografados, quando ele não traz a historicidade dos eventos que fotografa, quando ele defende seus patrocinadores (como quando ele defendeu a Vale diante da tragédia ambiental de Brumadinho, em 2019), ele perpetua violências. E ambas as questões devem ser vistas perante a responsabilidade coletiva que a História e a fotografia possuem. Quando repetimos estruturas triviais, tensionando o familiar e o novo, acabamos ajustando repertórios e narrativas do passado aos quadros conceituais e ideológicos de hoje, perpetuando certas visões sob novas narrativas. A renovação de ideologias consolidadas em Salgado pode ser percebida nos seus referenciais bíblicos: sua estética é frequentemente tida como um contraluz com referências barrocas, o que ele associa a seu crescimento em Minas Gerais e suas igrejas; seu vocabulário “Genesis”, “Exodus” também tem origem religiosa; seu documentário se chama “O Sal da Terra”, uma referência a uma passagem bíblica de Matheus 5:13-16 e um trocadilho com seu nome:

Vocês são o sal da terra. Mas, se o sal perder o seu sabor, como restaurá-lo? Não servirá para nada, exceto para ser jogado fora e pisado pelos homens. Vocês são a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade construída sobre um monte. E, também, ninguém acende uma candeia e a coloca debaixo de uma vasilha. Ao contrário, coloca-a no lugar apropriado, e assim ilumina a todos os que estão na casa. Assim brilhe a luz de vocês diante dos homens, para que vejam as suas boas obras e glorifiquem ao Pai de vocês, que está nos céus.

É uma passagem que trata do papel do cristão em avivar a terra e salvar aqueles que se encontram perdidos. O sal da terra pode temperar e conservar a vida e dar a luz àqueles condenados. É através do testemunho deles que se verá a obra de Deus. Não se trata de uma escolha ingênua e não precisa ser religioso para se usar referências bíblicas, e a motivação é evidente: associar a figura de Salgado a um salvador. A mesma narrativa foi usada na história por



padres durante a colonização e por colonizadores em seus propósitos coloniais. Os indígenas e africanos não reivindicam uma salvação iluminada, mas uma reparação de danos com narrativas reconhecendo seus erros, acertos e suas lutas. E essa também é a reivindicação de Azoulay quando diz que não cabe mais ao historiador encaixar suas narrativas em linhas do tempo. O mesmo vale para fotografias documentais: fotógrafos não são salvadores. Sem sentido coletivo e plural de fato, História e fotografia se tornam apenas instrumentos que perpetuam uma violência que se renova com o tempo. Cabe-nos perguntar: Onde queremos chegar? Que histórias nos levam até lá?

## Referências

- AZOULAY, Ariella Aisha. **Potential History: Unlearning Imperialism**. Londres: Verso Books, 2019.
- BENTO, Aparecida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARDOSO, Lourenço. O Branco não branco e o branco-branco. **Revista Humanitas**. n. 47, v. II, p. 53-81, 2020. Disponível em: <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/610/518>. Acesso em: 13 jun. 2024.
- CÉSAIRE, AIMÉ. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- COJEAN, Annick. Sebastiao Salgado: La solidarité, je l'ai apprise ici, en France. **Le Monde**, 10 jun. 2016. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/06/12/sebastiao-salgado-la-solidarite-je-l-ai-apprise-ici-en-france\\_4948623\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/06/12/sebastiao-salgado-la-solidarite-je-l-ai-apprise-ici-en-france_4948623_3246.html). Acesso em: 24 jun. 2024.
- ESQUENAZI, Rose. A África de Salgado. **Jornal do Brasil**, Caderno Idéias e Livros, 10 nov, 2007, p. 4-5. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/030015\\_12/235792](http://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/030015_12/235792). Acesso em: 24 jun. 2024.
- FRANCQ, Isabelle; SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Paralela, 2014.
- G1. Sebastião Salgado exalta papel dos índios na preservação da Amazônia: “guardiões da floresta” **G1**, 31 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/08/31/sebastiao-salgado-exalta-papel-dos-indios-na-preservacao-da-amazonia-guardioes-da-floresta.ghtml>. Acesso em: 05 jul. de 2024.
- GENEROSO, Lídia Maria de Abreu. A revista Tricontinental e a construção do Terceiro Mundo: conceito, itinerâncias e sensibilidades. **Esboços: histórias**

em contextos globais, v. 27, n. 46, p. 452-471, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2020.e70421>. Acesso em: 28 jul. 2024.

GRAHAM, Laura R. Citando Mario Juruna: imaginário linguístico e a transformação da voz indígena na imprensa brasileira. **Mana**, v. 17, n. 2, p. 271-312. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132011000200002>. Acesso em: 13 jun. 2024.

HARTOG, François. “Já não é possível prever o futuro”. Entrevista com François Hartog. **Instituto Humanitas Unisinos**. 25 jun. 2019. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/espiritualidade/78-noticias/590283-ja-nao-e-possivel-prever-o-futuro-entrevista-com-francois-hartog>. Acesso em: 13 jun. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

KINSELLA, Eileen. ‘Morally, Harvard Has No Grounds’: Inside the Explosive Lawsuit That Accuses the University of Profiting From Images of Slavery. **ArtNet News**, 28 mar. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/harvard-university-slaves-images-1500412>. Acesso em: 05 jul. 2024.

LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

LIBONG, Héric; NIMIS, Érika. Quels marchés pour la photographie de presse africaine? **Africultures**, n. 69, p. 176-178, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-4-page-176.htm#>. Acesso em: 07 jul. 2024.

MACK, Eduardo; MARTINS, Lula Branco. Perfil: Um olho mágico. **Jornal do Brasil**, Caderno de Domingo, 12 jan. 1992, p. 9-15. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015\\_1992\\_00277.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015_1992_00277.pdf). Acesso em: 24 jun. 2024.

MAMANA COLETIVA. **Manifesto Mamana Coletiva**. 2020. Disponível em: <https://mamanacoletiva.myportfolio.com/manifesto>. Acesso em: 05 jul. 2024.

MEISELAS, Susan. **Mediations**. Bolonha: Damiani Editore, 2018.

MESSINA, Marcello, *et al.* Sebastião Salgado, ou a lógica enervante do colonialismo tardio. **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé**, v. 11, n. 1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/3378>. Acesso em: 28 jul. 2024.

MIGNOLO, Walter. Desafios Decoloniais Hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em: 05 jul. 2024.

MORALES, Manuel. Sebastião Salgado: “Se dijo que yo hacía estética de la miseria. ¡Y una mierda! Fotografio mi mundo”. **El País**, 12 jun. 2019. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781\\_612997.html](https://elpais.com/elpais/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html). Acesso em: 07 jul. 2024.

MRAZ, John. Sebastião Salgado: Maneiras de ver a América Latina. **Studium**,

Campinas, n. 19, p. 5-27, 2005. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11793>. Acesso em: 07 jul. 2024.

NKINZINGABO, Jacques. **i am a survivor - 1994**. s.d. Disponível em: <https://www.jacquesnkinzingabo.com/4164279-1994-iamasurvivor>. Acesso em: 24 jun. 2024.

NOTÍCIAS AO MINUTO. Sebastião Salgado inaugura mostra sobre indígenas: “nossa pré-história”. **Notícias ao minuto**, 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/534453/sebastiao-salgado-inaugura-mostra-sobre-indigenas-nossa-pre-historia>. Acesso em: 05 jul. 2024.

PONTUAL, Roberto. **Os latinos entre o sim e o não. Jornal do Brasil**, Caderno B, 21 jul. 1987, p. 7. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015\\_1987\\_00104.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015_1987_00104.pdf). Acesso em: 24 jun. 2024.

RUNGE, Evelyn. Concerned Photographer, Concerned Audience: Sebastião Salgado als visueller Soziologe und Modell für künftigen Fotojournalismus. **Visual History**, 13 dez. 2019. Disponível em: [https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#\\_ftnref31](https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#_ftnref31). Acesso em: 24 jun. 2024.

SALGADO, Sebastião. **Other Americas**. Nova York: Pantheon Books, 1986.

SALGADO, Sebastião. **África**. Colônia: Taschen, 2007.

SONTAG, Susan. Looking at war. **The New Yorker**. 01 dez. 2002. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>. Acesso em: 05 jul. 2024.

# A CULTURA MEXICANA EM CENA: PASSADO E PRESENTE EM *QUE VIVA MÉXICO!*

Fabiane Tais Muzardo<sup>1</sup>

## 1. Introdução

Este texto visa analisar a produção cinematográfica *Que viva México!*, de Sergei Eisenstein, partindo do seu contexto de produção; dos interesses de Eisenstein pelo México, ressaltados em inúmeras declarações; e do diálogo com outras artes produzidas no país no mesmo período, com destaque para o livro *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, e as fotografias de Tina Modotti.

Sergei Mikhailovich Eisenstein foi um importante cineasta russo, nascido no ano de 1898, na cidade de Riga, atual Letônia. A obra de Eisenstein foi e continua sendo objeto de estudos em diversas áreas. Dentre suas produções cinematográficas destacam-se *A Greve*, de 1924, e *O Encouraçado Potemkin*, de 1926. Eisenstein ainda escreveu vários livros, como *O sentido do filme*, uma coletânea de escritos do autor, publicado pela primeira vez no ano de 1942; *A forma do filme*, outra coletânea de textos, publicada em 1949; e *Notas para uma história geral do cinema*, anotações do autor realizadas entre os anos de 1946 e 1948 sobre fins pedagógicos do cinema.

*Que viva México!*, nosso objeto de análise, foi gravado no ano de 1931, contudo, foi finalizado somente no ano de 1979. Além de Eisenstein, o filme contou com a produção de Grigory Alexandrov e fotografia de Eduard Tisse. Quando o dinheiro para sua produção terminou, devido aos desentendimentos entre Eisenstein e Upton Sinclair, romancista americano financiador do filme, os negativos não foram enviados para a Rússia, para onde Eisenstein havia retornado, conforme havia sido combinado. Quase meio século depois, os rolos do filme finalmente chegaram às mãos de seus produtores. Todavia, naquele momento, tanto Eisenstein quanto Tessi já haviam falecido. Sendo assim, não se sabe de que forma Eisenstein teria concluído sua obra. Alexandrov, seguindo anotações feitas pelo próprio Eisenstein durante a produção do filme, o disponibilizou para o público no final da década de 1970. Na introdução do filme, única parte que não foi filmada na década de 1930, Alexandrov

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente colaboradora da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: muzardofabiane@gmail.com.

explica os motivos dessa divulgação tardia, afirmando que “usando seu script e desenhos [refere-se às anotações de Eisenstein] nós tentamos chegar o mais perto possível do que ele tinha em mente” (Que viva México! 4:46, tradução livre). Uma das partes do filme, intitulada “Soldadera”, a qual Eisenstein não conseguiu filmar em função dos problemas ocorridos na década de 1930, não foi produzida posteriormente para ser acrescentada ao filme. Portanto, apesar de disponibilizado somente décadas depois de sua produção, o filme seguiu suas características originais.

O enredo de *Que viva México!* é dividido em partes, intituladas “Prólogo”, “Sandunga”, “Fiesta”, “Maguey”, “Soldadera” e “Epílogo”. Algumas partes foram produzidas como documentário, em outras há utilização de atuações. Neste texto, analisaremos algumas cenas da produção cinematográfica.

## 2. Efervescência cultural no México pós-revolucionário

Carlos Alberto Sampaio Barbosa (2006, p. 27), ao analisar a década de 1920 no México, afirma que esse período ficou conhecido como os “anos de reconstrução nacional”, sendo marcado pelos governos de Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elias Calles (1924-1928) e o mandato provisório de Emilio Portes Gil (1928-1929). Há, portanto, uma ligação direta entre a Revolução e o período pós-revolucionário, a ponto de Hans Werner Tobler (1994) afirmar que a Revolução Mexicana somente pode ser entendida a partir de uma análise de “longa duração”, ou seja, encarando seus desfechos marcados pela disputa de poder, crise econômica e reconstrução cultural.

O México pós-revolucionário foi marcado pela emergência de uma paz instável, fragilizada por inúmeras pressões, pela relação com os Estados Unidos, além das sucessões presidenciais conflituosas. A Revolução Mexicana, ao mesmo tempo em que trouxera essa constante instabilidade, ocasionara também um tipo de renascimento cultural. Durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), por exemplo, o ministro José de Vasconcelos recebera carta branca para resolver a questão do ensino. Obregón dera a Vasconcelos os meios necessários para empreender mudanças educacionais: aumentar o salário dos professores, construir escolas, abrir bibliotecas, publicar livros e jornais. Deu-se início a um intenso programa de alfabetização de crianças e adultos, que visava à formação do mexicano do século XX.

Esse empreendimento de Vasconcelos não abrangia somente o ramo educacional, abarcando também todos os tipos de arte. O México passou por uma verdadeira transformação pela pintura, pela música, sendo esse, aliás, o embrião da escola mexicana de pintura mural, pela qual as paredes dos edifícios públicos foram preenchidas com temas relacionados ao nacionalismo cultural.

Segundo Nestor Canclini (2000, p. 145),

[...] no México, a constituição da modernidade, e dentro dela a formação de um campo culto autônomo, foi realizada em parte por meio da ação estatal. [...] a separação entre o culto e o popular foi subordinada, no período pós-revolucionário, à organização de uma cultura nacional que deu às tradições populares mais espaço para desenvolver-se e maior integração com a cultura hegemônica que em outras sociedades latino-americanas.

Isto é perceptível nas declarações dos três maiores pintores da arte mural monumental e didática mexicana – David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco –, os quais deixaram clara suas aversões à chamada arte de estúdio, restrita a círculos intelectuais e, portanto, distante do povo. Criticando o que denominaram de “arte de cavalete” ou “arte burguesa”, esses artistas publicaram o seguinte manifesto no *Sindicato de Obreros Tecnicos Pintores y Escultores*.

*PROCLAMAMOS que siendo nuestro momento social de transición entre el anicuilamiento, de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate (El Machete<sup>2</sup>, primeira quinzena de junho de 1924, p. 4)<sup>3</sup>.*

Rivera declarou que ambicionava refletir a expressão essencial e autêntica da terra mexicana, buscando construir um espelho da vida social da maneira que a via, para que as massas, por meio das situações presentes, avistassem as possibilidades de futuro. Esta forma de entender e produzir arte era compartilhada por outros artistas, de outros lugares, como os artistas da vanguarda soviética.

A busca por esta cultura genuinamente nacional, a realidade deste belo país, nas palavras de Eisenstein, marcada pela atuação dos trabalhadores e pela produção de uma arte revolucionária, pode nos ajudar a compreender a fascinação que o México exerceu sobre inúmeros artistas logo após o período da Revolução. De acordo com Maricela Manjarrez (1999), os artistas que foram para o México na década de 1920 encontraram um meio cultural que favoreceu a integração entre suas propostas artísticas e a busca pela construção de uma cultura caracterizada por valores e formas artísticas que valorizassem o elemento nacional. Para Eduardo de la Vega Alfaro (2006), a atração que

2 *El Machete* foi o principal periódico comunista publicado no México nas décadas de 1920 e 1930. Para saber mais sobre *El Machete*, ver: MUZARDO, 2023.

3 Como algumas das referências bibliográficas aqui utilizadas encontram-se em espanhol, no corpo do texto serão colocados os textos originais e em nota de rodapé uma tradução livre. PROCLAMAMOS que sendo nosso momento social de transição entre o aniquilamento, de uma ordem envelhecida e a implantação de uma nova ordem, os criadores da beleza devem esforçar-se para que seu trabalho apresente um aspecto claro da propaganda ideológica para o bem do povo, fazendo Arte, que atualmente é uma manifestação de masturbação individualista, com o propósito de beleza para todos, de educação e de combate.

Eisenstein sentiu pelo México, no período de Renascimento Cultural foi, em vários sentidos, semelhante ao que sentiram outros artistas e intelectuais, “[...] todos eles viajantes pelas terras mexicanas e cronistas ou testemunhas de uma situação sociocultural que parecia ser tão deslumbrante como promissora” (VEGA ALFARO, 2006, p. 29-30).

### 3. A cultura mexicana nas lentes de Eisenstein

Eisenstein chegou ao México no ano de 1930. Em uma declaração para o jornal *La Opinión*, de Los Angeles, datada de 5 de julho de 1931, Eisenstein esboçou sua admiração e interesse pela cultura mexicana.

México é um campo delicioso para o artista. Para o diretor de cinema, o seu ambiente pitoresco oferece um novo mundo a ser conquistado [...] desde que eu era criança, na Rússia, tinha fascínio pelo México. Agora me sinto um moderno Cristóvão Colombo, descobrindo um novo mundo, que é o que é o México para o espírito artístico, sem dúvida [...] (EISENSTEIN *apud* VEGA ALFARO, 2006, p. 32).

Sobre o interesse pela cultura mexicana e seu desejo de transformá-la em imagem, Eisenstein afirmou:

O que me trouxe ao México foi o objetivo de fazer um filme com aspectos multiformes e de colorido inusitado característico do ambiente da vida mexicana. A versão muito difundida do charro com a pistola na cintura e as interpretações sobre a revolução mexicana que o mundo tem recebido até hoje, através da imprensa vulgar ianque, terá em mim, objetivamente, a mais franca e veraz exposição do que é na realidade este belo país (EISENSTEIN *apud* VEGA ALFARO, 2006, p. 21).

Em outra declaração, Eisenstein ressaltou mais uma vez sua vontade de fazer um filme sobre o México, de cujo povo e cuja arte ele se sentia um admirador.

[...] um filme que mostre ao mundo as maravilhas que aqui existem. Neste momento há na Europa um grande interesse pelo México, e quero mostrá-lo tal qual ele é, para o qual espero obter cooperação do povo, e para o desenvolvimento do meu projeto desejo, é claro, entrar em contato com artistas, fotógrafos etc (EISENSTEIN *apud* VEGA ALFARO, 2006, p. 20).

Uma das obras que colaborou para a construção de *Que viva México!* foi o livro *Idols Behind Altars* (1929), o qual resultou de um projeto que buscou registrar a arte religiosa e folclórica mexicana. Trata-se de um livro de antropologia escrito por Anita Brenner com fotografias de Edward Weston e Tina Modotti, que acabaria por ajudar Eisenstein a “[...] conceber diversas ideias fundamentais da estrutura dramática do projeto do filme e o aproximaria do universo pictórico mexicano da década de 1920” (VEGA ALFARO, 2006, p. 46).

O livro em questão foi resultado de uma parceria de Brenner com a Universidad Nacional Mexicana, posteriormente denominada de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Brenner foi uma escritora, tradutora, editora e antropóloga mexicana, nascida no ano de 1905. Os trabalhos de Brenner tiveram grande importância na difusão da cultura mexicana nos Estados Unidos da América. Os fotógrafos Tina Modotti e Edward Weston, por sua vez, foram para o México no ano de 1922, atraídos pela efervescência cultural existente no país. Modotti nasceu na Itália no ano de 1896 e migrou para os Estados Unidos em 1913, onde, pouco tempo depois, conheceu o já renomado fotógrafo Edward Weston. Os dois compartilharam a vida e o trabalho desde o momento em que se conheceram. Há um livro, inclusive, que trata das cartas enviadas por Tina para Weston, intitulado *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*, de autoria de Antonio Saborit.

O projeto para a escrita de *Idols Behind Altars*

[...] teve início no ano de 1923, com as viagens pelo interior mexicano, e se estendeu até 1929, quando o livro foi publicado. Brenner, Modotti e Weston viajaram por aproximadamente quatro meses por todo o país, iniciando a expedição pela região de Oaxaca. Centenas de fotografias foram produzidas, mas nem todas entraram para o livro devido ao alto custo para sua produção. “Ídolos...”, nas palavras de Alicia Azuela (2006), é uma obra pioneira por ter sido o primeiro livro especializado sobre o “Renascimento Cultural Mexicano” e por ter difundido, também pela primeira vez, esse momento da arte mexicana pelo exterior. Para Azuela, o livro é primordial na construção do binômio renascimento artístico-revolução mexicana, que ainda alimenta o imaginário tanto de mexicanos quanto de estrangeiros (MUZARDO, 2019a, p. 667).

Interessante que Brenner convidou dois estrangeiros recém-chegados ao país para compor esse trabalho. O México era, de fato, alvo de inúmeras lentes.

Dentro do universo pictórico mexicano do período pós-revolucionário, a menção aos muralistas, e sua ligação com outros artistas, é recorrente. A própria Tina Modotti possui uma série de fotografias de murais, e os “três grandes muralistas” demonstravam grande apreço por seu trabalho. O filme de Eisenstein faz menção aos muralistas logo no início, quando um narrador extradiagético nos diz que “Os grandes pintores eram nossos guias e professores” (Que viva México!, 2:13, tradução livre). Enquanto isto é dito, são apresentadas fotografias de cada um deles. Na fotografia de Rivera, além do renomado pintor, estão presentes Frida Kahlo, artista mexicana de primeira importância, e o próprio Eisenstein (Que viva México!, 2:15).

Conforme dito, o filme é organizado em partes. Inicialmente, devido ao hiato de cerca de meio século para a finalização do trabalho, Alexandrov nos apresenta os motivos disso ter ocorrido e nos concede informações importantes a partir do



seguinte questionamento: “Como nós viemos parar nesse país surpreendente?” (Que viva México!, 1:24, tradução livre). Com essa provocação, Alexandrov nos conta que os filmes de Eisenstein da década de 1920, principalmente *O Encouraçado Potenkim*, tinham conquistado grande fama e que isso tinha feito com que ele fosse convidado por Hollywood para produzir um filme. Eisenstein, juntamente com seus parceiros, teria decidido fazer um filme sobre o México. Alexandrov, contudo, ressalta que tiveram que aprender muito sobre este país antes de iniciar as gravações. As filmagens duraram dois meses.

Interessante perceber que a questão do tempo é recorrente em obras que tratam da cultura mexicana. Para Brenner, o México

[...] es una película de historia humana que puede verse de atrás para adelante, aunque con frecuencia es difícil saber quién es el selvaje. Si Nueva York es un despliegue de razas, México acuna todas las edades. Se viaja de la capital a la sierra y de un salto se viaja a 1850 y 1972 y 1500, y de allí a los años neolíticos sin fecha. E incluso en la capital puedes ver, si observas con atención, los días de tu abuela y cosas feudales y medievales, vislumbres de la antigua conducta Cristiana y rostros arcaicos; y también las presencias materiales de la belleza de cada época (BRENNER *apud* MONSIVÁIS 2006, p. 19)<sup>4</sup>.

Nos primeiros minutos de *Que viva México!*, ainda durante a apresentação de Alexandrov, a questão do tempo é o centro do debate, ao dizer que “[...] uma diferença nos pegou de surpresa. Uma diferença de cem milhas significou a diferença entre épocas, separando o México pré-colombiano da época da conquista espanhola, o México das regras feudais do México moderno” (Que viva México!, 2:47, tradução livre). Fica evidente o quanto o passado e o presente mexicano se entrelaçam.

A primeira parte do filme intitula-se “Prólogo” (Que viva México!, 5:21). Nela, enquanto a história é narrada, as cenas mostram pirâmides, esculturas de pedra, alguns homens e mulheres e a questão do tempo volta a ser protagonista. Ao nos apresentar Tehuantepec, afirma-se que ali o tempo passa lentamente, em um modo de vida que segue inalterado há séculos. O destaque dado às mulheres no filme começa a ser construído neste momento, quando, ao se falar sobre a lentidão do tempo, a imagem nos mostra uma mulher calmamente lavando seus cabelos num rio; depois, outras mulheres, remando. Neste instante, começa a tocar a música do Sandunga (Que viva México!, 9:29), justamente para a fazer a transição para a segunda parte do filme, intitulada “O Sandunga”. Por se tratar

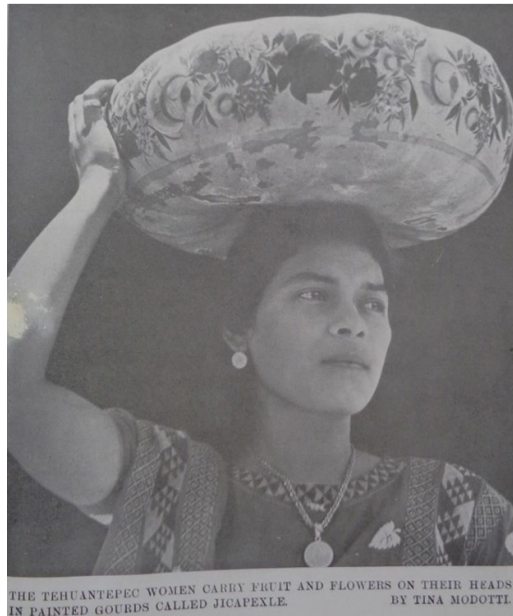
4 É um filme de história humana que pode ser visto de trás para frente, embora muitas vezes, é difícil saber quem é o selvagem. Se Nova York é uma dispersão das raças, o México cunha todas as idades. Se viajar da capital a serra, com um salto se viaja a 1850 e 1972 e 1500, e de lá para os anos neolíticos sem data. E, inclusive na capital pode ver, se você observar com atenção, os dias de sua avó e coisas feudais e medievais, vislumbres da antiga conduta cristã e rostos arcaicos; e também as presenças materiais da beleza de cada época.

de algo tipicamente mexicano, nos é explicado o que é o Sandunga. “As meninas cantam o sandunga sonhando com o futuro. [...] a maioria delas aprecia e sonha com um colar de ouro, um sonho compartilhado por todas as meninas de Tehuantepec. O colar é o dote delas, a chave para a felicidade matrimonial” (Que viva México!, 12:32, tradução livre).

O Sandunga trata-se, portanto, de uma espécie de rito de passagem. As mulheres trabalham desde cedo visando completar esse colar de moedas de ouro e, assim, poderem se casar com os maridos que elas escolheram. Isso é o ponto alto. Trata-se de uma sociedade matriarcal. Para realçar a importância desse ritual e sua presença em toda essa comunidade, as cenas nos mostram meninas bem novas trabalhando ao lado de mulheres já idosas. Normalmente, as meninas conseguem completar este colar com 16 ou 18 anos.

A referência a outras produções da época pode ser percebida nesta parte. A escolha de enquadramento, o preenchimento de praticamente toda a tela, a vestimenta e ornamentos da mulher lembram, e muito, uma fotografia de Tina Modotti.

**Figura 1** - Tina Modotti. *Mexican Folkways*<sup>5</sup>, out/dez 1929, p. 197.



**Fonte:** Biblioteca do Instituto de Investigaciones Esteticas - UNAM.

5 *Mexican Folkways* foi uma revista idealizada e criada por Frances Toor. Trata-se de uma das revistas mexicanas mais importantes dos anos 1920 e 1930. Para saber mais: MUZARDO, 2019c.

A cena do filme parece ser a própria fotografia (Que viva México!, 15:43). Na fotografia, a mulher preenche todo o espaço, assumindo papel de protagonista. Ela usa roupas típicas mexicanas, que remontam ao colorido da vida mexicana mencionado por Eisenstein. Apesar de sua simplicidade, usa colar e brincos, comprovando sua vaidade e marcando sua feminilidade. Em sua cabeça, como destacado na legenda, a mulher carrega frutas e flores. Tehuantepec, cenário de *Que viva México!* foi também o lugar mais fotografado por Tina durante sua viagem com Brenner e Weston.

Outra fotografia de Tina, *Mujeres en el mercado de Tehuantepec* (1929), registra novamente essa sociedade matriarcal. Nesta fotografia, o elemento feminino é o que mais chama a atenção, basta observar a concentração de mulheres. Note-se, também, o destaque dado às vestimentas: o vestido da mulher em primeiro plano, preenchendo boa parte do enquadramento da imagem. O destaque dado ao mercado, à figura feminina e, principalmente, ao vestido, também é visível no filme de Eisenstein, em “Sandunga”. Vale destacar que tais fotografias foram produzidas depois do projeto de *Idols Behind Altars*. Podemos afirmar, todavia, que Eisenstein se aproximou do trabalho de Modotti por meio deste livro, como bem afirma Vega Alfaro (2006), o que teria criado condições para que o cineasta conhecesse outros trabalhos da fotógrafa. Rivera também retratou este mercado, no mural intitulado *Mujeres de Tehuantepec*, o qual, inclusive, integra o livro de Brenner.

Interessante também que, apesar das inúmeras afirmações quanto a felicidade matrimonial que seria alcançada após a finalização do colar de moedas de ouro, Eisenstein nos coloca em dúvida, ao mostrar a noiva, no dia do casamento, ora feliz, ora melancólica, e fazer provocações, como: “Não é isso que você quis, Concepción? Com o que você sonhou por tanto tempo?” (Que viva México!, 18:43, tradução livre)

A música é usada no filme para marcar as passagens de uma parte a outra. A transição de “Sandunga” para “Fiesta” (Que viva México!, 26:22) ocorre por meio da inserção de uma música mais ritmada, com a presença marcante de batuques. “Fiesta” trata de duas festas, as celebrações à Virgem de Guadalupe e as touradas, sempre destacando o quanto cada uma delas é, ao mesmo tempo, alegre e marcada pela dor, de diversos modos.

Sobre as festas para a Virgem, nova provocação é lançada ao se dizer que, além dos banquetes, isto também é um lembrete que ocorre ano após ano sobre a conversão espanhola no México, que gerou uma “colônia sangrenta e de sofrimento” (Que viva México!, 26:40, tradução livre). As cenas nos mostram igrejas construídas pelos espanhóis justamente nos lugares para onde os mexicanos iam há tempos, para não mudar a rota dos fiéis. A contradição vai ficando cada vez mais evidente com as cenas em que centenas de pessoas

sobem uma imensa escadaria com as pernas dobradas ou de joelhos, enquanto representantes do clero católico, usando sua vestimenta típica, fazem orações em pé; e três homens fazem esse mesmo percurso com os braços amarrados, para representar o sofrimento da *via crucis*. Enquanto isso tudo ocorre, a narração extradiégética nos provoca novamente, ao dizer: “Festa em homenagem a Virgem de Guadalupe ou talvez, quem sabe, a uma deusa mais antiga, a temerosa mãe dos deuses” (Que viva México!, 32:33, tradução livre).

Para finalizar o paradoxo da parte “Fiesta”, as touradas ganham a tela. “México, tenro e lírico. E também cruel” (Que viva México!, 45:15, tradução livre). A crueldade passa a ser, então, a protagonista. Pés surrados de trabalhadores que oram pedindo para aliviar seus sofrimentos. A época seria o início do século XX, durante o governo do ditador Porfirio Diaz. O cenário, uma fazenda. O quadro de Diaz se encontra na parede da casa do dono da fazenda, onde atrocidades são cometidas.

Na fazenda em questão estaria ocorrendo uma celebração contando, inclusive, com a presença da filha do fazendeiro. A festa é regada a pulque. O pulque é uma bebida feita a partir do maguey, uma planta considerada sagrada. Inúmeros magueys invadem a tela. O pulque, o maguey e as pulquerias, estabelecimentos especializados na venda do pulque, tem importância destacada em *Idols Behind Altars*. Segundo Brenner, as *pulquerías* têm total relação com o ser mexicano, pela presença dessa bebida ancestral e pelas paredes das *pulquerías*, que são pintadas com temas populares. As imagens que compõem as paredes das *pulquerías* são, nas palavras da autora, uma arte viva, na medida em que, pela baixa qualidade dos materiais com que eram produzidas, precisavam ser constantemente refeitas, o que acabava por garantir uma clientela constante. Trata-se, desse modo, de uma arte pública no seu sentido mais literal: arte nas ruas<sup>6</sup>. Essa parte de *Que viva México!* intitula-se justamente “Magüey” (Que viva México!, 47:28). Título que transborda dubiedade, mais uma vez, pois remete à cultura popular ancestral mexicana justamente em um momento cuja temática principal é a violência à qual os trabalhadores estavam submetidos.

No filme, mostra-se que, na fazenda, todos os trabalhadores que ficavam noivos tinham que apresentar suas respectivas pretendentes ao fazendeiro. Ocorre que durante esta festa, uma das noivas é violentada por um dos convidados. Este fato acaba por gerar uma organização e aliança entre os trabalhadores, que buscam se vingar. Eisenstein se vale dos sombreiros para mostrar essa união entre os trabalhadores. Em várias cenas, é impossível rastrear a identidade dos

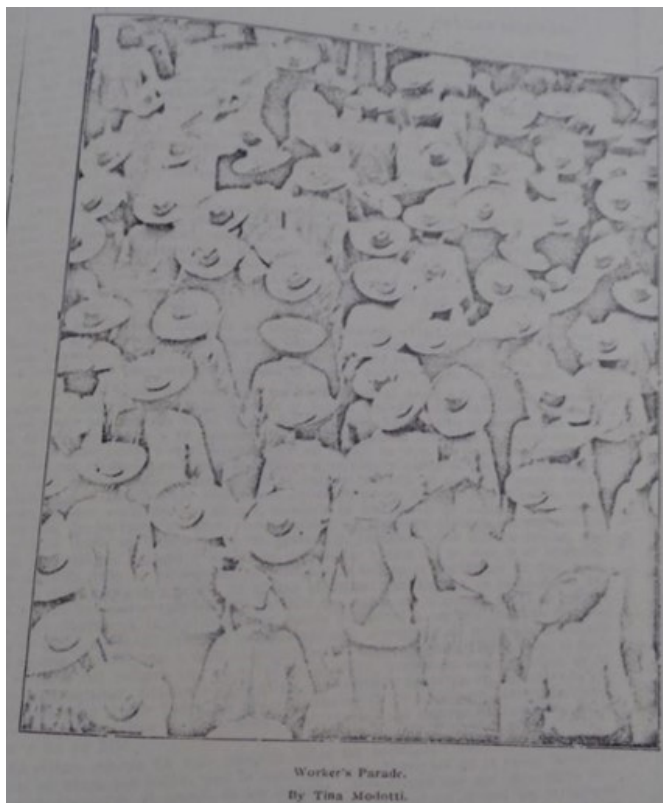
6 Para mais informações sobre as *pulquerías* e seus murais, veja o primeiro capítulo deste volume, por Ruth Tainá Aparecida Piveta e Fabiane Tais Muzardo, intitulado *Arte como entrelaçamento e costura de mundos: a potência de invenção da arte na / de rua*.

indivíduos, justamente para endossar a ideia de que se trata de algo maior, uma coletividade. Esta forma de representação da coletividade pode ser percebida em fotografias produzidas neste mesmo período em terras mexicanas.

Em uma delas, intitulada *Parada dos trabalhadores*, Tina Modotti fotografou um movimento de trabalhadores mexicanos ocorrido no Zocalo, praça que se localiza em frente à Catedral na Cidade do México.

Quanto ao ângulo da fotografia, percebe-se que Tina se encontrava em um local acima dos manifestantes, tendo, assim, uma visão privilegiada do movimento. Além disso, nota-se que, na imagem, os trabalhadores encontram-se de costas, ou seja, a posição da câmera acompanha o movimento dos trabalhadores, o que pode ser interpretado simbolicamente como apoio aos trabalhadores. Nenhum camponês teve o rosto fotografado, o que denota a não individualização do movimento. Note-se, também, que o enquadramento escolhido fez com que os camponeses fossem o único assunto da fotografia: uma massa quase homogênea de trabalhadores domina a imagem, sem a presença de nenhum “cenário” ou ambiente (MUZARDO, 2019b, p. 183-184).

**Figura 2** - *Parada dos trabalhadores* - Tina Modotti. *Mexican Folkways*, ago/set 1926, p. 21.



**Fonte:** Biblioteca do Instituto de Investigaciones Esteticas - UNAM.

Na sequência em que ocorre o conflito armado entre o fazendeiro e seus capatazes contra os trabalhadores, que conseguiram pegar armas da própria fazenda, ocorre uma animalização destes. O noivo é caçado pelos capatazes que, em seus cavalos, conseguem laçá-lo (Que viva México!, 1:08:58). Aqui, mais uma vez podemos associar a construção imagética de Eisenstein com uma fotografia de Modotti, intitulada *Campeño with Hay*, de 1925. Nesta fotografia, um camponês aparece com os braços envoltos no corpo, como se estivesse amarrado. Olha para baixo, sendo impossível visualizar seu rosto. Além disso, o sombrero é colocado na enorme carga que ele carrega. O feno, desse modo, parece ser mais humanizado do que o próprio camponês.

Na narrativa do filme, o noivo e mais dois companheiros são enterrados vivos e, em seguida, pisoteados por cavalos (Que viva México!, 1:16:39). Essas mortes tão violentas acabam por gerar uma maior comoção entre os camponeses. Neste momento, o filme é interrompido e volta-se para Alexandrov, quem nos conta que a parte seguinte do filme, que seria intitulada “Soldadera” (Que viva México!, 1:19:41) não foi filmada, pelos motivos outrora citados. Interessante que *soldadera* era o nome dado às mulheres dos soldados mexicanos que sempre acompanhavam seus maridos, cuidando para que eles se alimentassem e tivessem uma mínima dignidade durante as batalhas. O protagonismo feminino se faz presente novamente. Protagonismo associado à luta. A seguinte narrativa é então construída. “México adormecido. México escravizado. México fervilhando. E finalmente lutando. México revolucionário” (Que viva México!, 1:19:12, tradução livre).

No “Epílogo” (Que viva México!, 1:20:50), passado e presente mexicanos se entrelaçam mais uma vez. Eisenstein escolheu terminar seu filme falando sobre o Dia dos Mortos. Caveiras, cemitérios, dor, alegria e música ganham a cena. Se destaca o quanto o mexicano despreza a morte, o quanto zomba da morte. Ao se valer das caveiras, nos coloca mais um questionamento. “Quem estaria por detrás dessas máscaras de caveiras? “Um filho de uma soldadera? Um desses, cujas mãos são destinadas para forjar um México verdadeiramente livre?” (Que viva México!, 1:25:46, tradução livre).

#### 4. Considerações finais

A busca por esse México verdadeiramente livre é recorrente nas imagens produzidas no período pós-revolucionário, seja nos murais, nas fotografias ou no cinema. No prédio da reitoria da UNAM, há um mural de Siqueiros em que se identifica algumas datas marcantes na história mexicana.

**Figura 3 - Mural da UNAM.**



**Fonte:** Acervo pessoal.

1520, ano da “*La Noche Triste*”; 1810, ano do movimento revolucionário de Hidalgo; 1857, ano da Revolução Liberal; 1910, início da Revolução Mexicana. Para além dessas datas, temos uma interrogação “19??”. A provocação, o chamado para a luta por um país livre, de fato, o olhar para as futuras gerações, para os “filhos das soldaderas” mais uma vez transformado em imagem. Um país que se vê e se projeta enquanto imagem, a linguagem que melhor expressa a história e a potência da cultura mexicana.

#### Fontes Impressas

*El Machete*, primeira quinzena de junho de 1924, p. 4.

*Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 197.

*Mexican Folkways*, ago/set 1926, p. 21.

#### Referências

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clio.** Uma

interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2006.

BRENNER, Anita. **Idols Behind Altars**. Modern Mexican Art and its cultural roots. New York: Payson & Clarke, 1929.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

MANJARREZ, Maricela González Cruz. **Tina Modotti y el muralismo mexicano**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

MONSIVÁIS, Carlos. Anita Brenner y el Renacimiento Mexicano. In: HERNANDEZ, Américo Sánchez. (Org.). **Anita Brenner**. Visión de uma época. Espanha: Editorial RM, 2006, p. 19-40.

MUZARDO, Fabiane Tais. “Ídolos tras los altares”: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário. **MANA**, v. 25, n. 3, p. 667-700, 2019a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p667>. Acesso em: 29 jul. 2024.

MUZARDO, Fabiane Tais. **Pelo direito à beleza**: as lutas políticas e a mexicanidade nas fotografias de Tina Modotti (1920-1930). 2019. Tese. (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019b. 314p.

MUZARDO, Fabiane Tais. Tina Modotti e os periódicos mexicanos da década de 1920: fotografia e ativismo político em “Mexican Folkways”. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 43-60, jul./dez. 2019c. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23580437.2019.6.2.043-060>. Acesso em: 29 jul. 2024.

MUZARDO, Fabiane Tais. Arte e política nas páginas de *El Machete*: a consolidação de um discurso comunista no México nos anos 1920. In: ANTONIO, Mariana Dias.; MUZARDO, Fabiane Tais. (org). **A História através das câmeras**. Itapiranga: Schreiber, 2023, p. 58-70.

**Que viva México!** Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro Grigoriy Aleksandrov e Sergei Eisenstein. URSS. 1979.

SABORIT, Antonio. **Tina Modotti. Una mujer sin país**. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México: Cal y arena, 2001.

TOBLER, Hans Werner. **La Revolución Mexicana**: transformación social y cambio político 1876-1940. México: Alianza Editorial, 1994.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. **Eisenstein e a pintura mural mexicana**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.



# COMO PERCEBEMOS AS IMAGENS?

## UM CONVITE AO ESTUDO DA PERCEPÇÃO VISUAL

*Renan Ramos Chaves<sup>1</sup>*

*Mariana Dias Antonio<sup>2</sup>*

### 1. Introdução

Já que este livro congrega estudos sobre visualidades nas Humanidades, trazemos um breve panorama sobre o funcionamento da visão humana a partir de *textbooks*, ou seja, livros introdutórios de certa área do conhecimento. Essa abordagem permite um conteúdo simultaneamente sintético e consolidado conforme áreas do saber que têm a visão humana como assunto de interesse. Enfocamos conteúdos geralmente negligenciados nas Humanidades e priorizamos livros nas áreas de Neurociências (BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014), Neurociências Cognitivas (BANICH; COMPTON, 2018), Psicologia Cognitiva (EYSENCK; KEANE, 2017), Neurobiologia Médica (MASON, 2017), Neuromarketing (JANSSON-BOYD; BRIGHT, 2024) e Fisiologia Humana (SILVERTHORN, 2017).

Nossa tentativa de síntese traz várias limitações, como a dificuldade de tratar fenômenos complexos através de uma comunicação escrita linear<sup>3</sup>; o escopo possível e pertinente<sup>4</sup>; e as muitas influências sobre como percebemos, interpretamos e reagimos aos estímulos visuais. Cientes dessas limitações<sup>5</sup>, este

---

1 Tecnólogo em Processamento de Dados pela Faculdade de Tecnologia de Taquaritinga (Fatec), com especializações em Ensino de Ciências da Natureza, Ciências Humanas e Ciências Sociais Aplicadas. Servidor Técnico-Administrativo da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) - Câmpus de Rio Claro - Instituto de Biociências. E-mail: r.ramoschaves@gmail.com.

2 Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do curso de especialização em História Contemporânea e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). E-mail: mariana.diasant@gmail.com.

3 Daí a grande necessidade de notas como esta. Sempre que for necessário desviar da linha principal, adensar uma explicação técnica, trazer exemplos ou curiosidades, haverá uma nota de rodapé.

4 O processamento visual é tão amplo e complexo que nem mesmo *textbooks* exclusivamente sobre o assunto conseguem esgotá-lo. Entre trabalhos de maior vulto e ênfase específica, podemos citar: STONE, 2012; WERNER; CHALUPA, 2014.

5 Conforme apresentado, nossa motivação decorre da negligência para com diversas questões fisiológicas e cognitivas ao se abordar visualidades nas Humanidades. Reconhecemos que

capítulo também deve ser lido como um convite para outras leituras sobre o tema.

Ademais, uma postura crítica é crucial ao transpor conclusões entre diferentes áreas, modelos explicativos e espécies, reconhecendo diferenças culturais e biológicas. Portanto, algumas observações devem guiar nossa compreensão do assunto.

## 2. O sistema visual em contexto

A primeira observação pertinente é que todas as ações e percepções tentam ser adaptadas às condições ambientais e demandas comportamentais dos organismos. Humanos detectam como luz a radiação eletromagnética com comprimentos de onda entre 400 e 700 nanômetros, aproximadamente. Comprimentos de onda acima de 700 nanômetros (radiação infravermelha) são detectados apenas como calor<sup>6</sup> (BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017). Ademais, o que chamamos de “cor” é o resultado da fragmentação de um espectro contínuo em categorias distintas, que classificamos de modo arbitrário e convencional. A percepção de certos comprimentos de onda resulta em “cores” específicas, mas não existem delimitações exatas entre uma e outra cor, o que leva a uma grande variação entre culturas (SAPOLSKY, 2017).

As questões ambientais tratadas neste capítulo não se referem a um meio ambiente abstrato, típico-ideal, mas sim ao ambiente real, onde nossas ações e percepções ocorrem. Isso inclui as intervenções dos organismos capazes de modificar o ambiente de maneira durável. Também é importante considerarmos que os organismos “aprendem” a interpretar os estímulos sensoriais a partir da prática, empiricamente.

---

não somos sequer formados nas áreas sobre as quais nos propusemos escrever, sendo essa uma limitação adicional. Todavia, cientes dessa limitação, agradecemos imensamente às revisões, sugestões e críticas de Pedro Plaza Pinto, Gabriela Andrietta, Eduardo Silva Benetti, Bibiana Monson de Souza e Jennifer Caroline de Souza.

6 Os menores comprimentos de onda são percebidos em tons violetas (reduzindo-se ainda mais, chegamos ao ultravioleta, não perceptível à visão humana), enquanto os maiores comprimentos de onda são percebidos em tons vermelhos (aumentando-se ainda mais, chegamos ao infravermelho, não perceptível à visão humana, mas percebido como calor) (BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017; SAPOLSKY, 2017; SILVERTHORN, 2017). Uma vez que violeta e vermelho estão em pólos opostos dos comprimentos de onda percebidos pela nossa visão, não há um comprimento de onda associado às cores que resultem dessa “mistura”, por isso dizemos que cores como o rosa e o magenta “não existem” (podemos percebê-las e nomeá-las, mas elas não existem fisicamente).

Para aprendermos o truque de converter um código óptico em informação interpretável precisamos de prática, muita prática. Enquanto bebês, abrimos nossos olhos ao acordar e começamos a praticar. Movemos nossas mãos na frente do nosso rosto e aprendemos como a imagem da mão corresponde à sua trajetória. Ao longo da infância, o experimento visual continua dia a dia, com a interpretação de milhões de cenas e eventos por tentativa e erro. Agora imagine que, durante os anos de prática, nossa visão está obscurecida, borrada, esticada ou, de alguma forma, não corresponde ao mundo físico. Nesse caso, nossos experimentos visuais diários da infância não vão funcionar (MASON, 2017, p. 278, tradução livre).

Sistemas biológicos são complexos, e seu desenvolvimento pode ser afetado por diferentes eventos. Por exemplo, problemas de correspondência entre nossas representações visuais e o mundo podem ocorrer por privações ambientais ou problemas fisiológicos, e não solucionar tais problemas durante períodos críticos (como a infância) pode levar a quadros de ambliopia (ou “olho preguiçoso”), quando déficits de acuidade visual persistem mesmo após a correção do problema originário devido a falhas de aprendizado dos códigos visuais (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017).

Processos adaptativos mobilizam recursos, e diversas rotinas se desenvolveram para aumento de eficiência e redução de custos. Isso explica porque nossa percepção é tão suscetível a ilusões baseadas em expectativas, mas também explica os diversos sistemas de redundância, que auxiliam no refinamento das percepções. O sistema visual emprega informações de outros sentidos para refinar a percepção, mas também envia informações, como fica evidente no efeito McGurk, quando um som consonantal é sincronizado com a imagem de um indivíduo falando outro som consonantal, levando a uma percepção auditiva equivocada<sup>7</sup> (BANICH; COMPTON, 2018. EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD; BRIGHT, 2024; MASON, 2017).

A partir dessas constatações, podemos pensar cada organismo vivo como uma malha de processos simultâneos e complementares que evoluem em conjunto, e devemos manter uma postura crítica à transposição de conclusões de uma área para outra, ou de um nível para outro ou ainda de um indivíduo para outro. Assim como estudos interculturais evidenciam diferenças na categorização de cores, as diferenças entre indivíduos também podem derivar de patologias ou

---

7 O efeito McGurk pode não ser o melhor exemplo, pois se trata de um ruído ou ilusão em que a informação é processada equivocadamente. Geralmente essas vias recíprocas de processamento e trocas de informação são extremamente úteis, como na resolução do efeito coquetel, quando conseguimos prestar atenção numa conversa específica dentro de um ambiente onde diversas conversas paralelas ocorrem. A questão é objeto de pesquisas recentes, e uma busca por “*audiovisual cocktail party*” junto ao PubMed nos apresenta 22 artigos sobre o assunto entre 2018 e o fechamento deste capítulo. Ver: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/?term=audiovisual+cocktail+party&filter=years.2018-2024>.

disfunções nos olhos ou no cérebro. A mesma postura deve ser mantida quanto à transposição de conclusões entre modelos animais, computacionais e humanos, como apresentado na revisão recente de Jacobs (2018) sobre como diferentes espécies percebem visualmente o mundo<sup>8</sup>. Para aprofundar o estudo, além de uma análise cultural, é importante uma análise biológica das operações que levam ao processamento visual.

### 3. Operações ópticas e químicas

A porta de entrada da informação visual é o olho. Com diferentes índices de refração, a córnea, o humor aquoso, o cristalino e o humor vítreo são responsáveis por operações ópticas que levam a determinada projeção da imagem na retina. Estas operações permitem que o todo apresentado em nosso campo visual se projete sobre a retina, especialmente sobre a fóvea, região central da retina com maior acuidade visual.

Problemas de conformação física nesses componentes e no comprimento total do olho levam a projeções inadequadas das imagens na retina, resultando numa percepção inadequada. Entre as operações mecânicas que “ajustam” o adequado enquadramento da imagem, temos a convergência, acomodação e constrição pupilar.

Convergência diz respeito ao movimento dos olhos por músculos esqueléticos (extraoculares) para enquadrar o assunto observado no ponto de fixação de ambos os olhos ao mesmo tempo<sup>9</sup> (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

Acomodação diz respeito a mudanças lentas na conformação do cristalino por músculos ciliares (intraoculares). Ao observar objetos próximos, os músculos ciliares se contraem e o cristalino se arredonda, alterando o índice de refração. Embora o processo de acomodação dependa do cristalino, toda a conformação física do olho colabora para que os índices de refração estejam adequados. A

8 Um caso interessante tratado por Jacobs (2008) diz respeito a crustáceos estomatópodes (vulgarmente conhecidos como lacraias-do-mar). Enquanto a retina humana possui três tipos de cones (células responsáveis pela captação de ondas eletromagnéticas com diferentes comprimentos, ou seja, “cores”), há estomatópodes com doze tipos de cones (capazes de captar ondas eletromagnéticas com comprimentos entre 300 to 720 nanômetros). Poder-se-ia sugerir que esses crustáceos diferenciam, pelo menos, quatro vezes mais cores que os humanos. Todavia, esses animais apresentam baixo desempenho em testes de discriminação de comprimentos de onda, o que pode revelar um modelo distinto de processamento visual (mas também a irrelevância comportamental de um teste controlado e artificial se comparado às demandas ambientais naturais da espécie).

9 Um exemplo de problema de convergência é o estrabismo, usualmente congênito, que deve ser corrigido ainda na infância (através de lentes ou cirurgicamente) para evitar que a apresentação de imagens conflituosas ao cérebro resulte na supressão das imagens enviadas pelo olho não-dominante, causando ambliopia (ou “olho preguiçoso”) (BEAR *et al.*, 2017).

condição ideal do olho, com músculos ciliares relaxados e capaz de focalizar objetos a várias distâncias, é chamada de emetropia. O processo de crescimento do olho para atingir essa condição é chamado de emetropização<sup>10</sup> (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

Constricção pupilar diz respeito à redução da abertura da pupila que amplia a profundidade do campo visual, ou seja, quanto mais reduzida a abertura, mais objetos ficam nítidos, ainda que a distâncias variadas (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017). A constricção e dilatação pupilar podem ocorrer como reflexo à luz, mas sempre em ambos os olhos, mesmo quando o estímulo atinge apenas um deles. Os processos de constricção e dilatação também acompanham estados afetivos, ajudando a ampliar ou reduzir a atenção e a acuidade visual. Por isso o monitoramento da pupila tem servido como método para estudos nas áreas de Psicologia Cognitiva, Neuroeconomia e Neuromarketing (BEAR *et al.*, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; EYSENCK; KEANE, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

Após percorrer o olho e atingir a retina, as operações químicas se iniciam. Podemos começar a falar em transdução, ou seja, conversão de um estímulo energético (luz, calor, pressão) para um sinal neural. A retina dos vertebrados é contra-intuitiva, pois a luz precisa atravessar todas as suas camadas para encontrar as fotorreceptores, moléculas que interagem com a luz e iniciam o processo de transdução. A retina é constituída por diferentes camadas de neurônios e sinapses, com as células fotorreceptoras ao fundo<sup>11</sup>. Como células fotorreceptoras, temos cones e bastonetes. A densidade de fotorreceptores

<sup>10</sup> Existem vários problemas de emetropização, entre os quais podemos elencar a miopia (a imagem é focalizada antes de atingir a retina, resultando em imagens fora de foco para objetos distantes) e a hipermetropia (a imagem seria focalizada “atrás” da retina, resultando em imagens fora de foco para objetos próximos). Problemas na curvatura da córnea ou do cristalino também podem resultar em astigmatismo quando há divergência de curvatura em dois planos (vertical e horizontal, por exemplo) e, portanto, as linhas em determinado plano se projetam distorcidas ou fora de foco. Estes problemas de emetropização podem ser corrigidos pelo uso de lentes. Outros problemas que acometem o cristalino são seu enrijecimento com o passar dos anos, levando à presbiopia (ou “vista cansada”); ou seu turvamento, levando a quadros de cataratas. Além destes, mas ainda pensando na conformação física dos olhos, podemos citar o glaucoma, quando o aumento da pressão interna do olho passa a danificar a retina e o nervo óptico (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

<sup>11</sup> Seguindo a ordem pela qual a luz chega, temos: uma camada de células ganglionares; uma camada de sinapses (camada plexiforme interna); uma camada de células horizontais, bipolares e amácrinas; outra camada de sinapses (camada plexiforme externa); e uma camada de fotorreceptores; atrás dos fotorreceptores, temos o epitélio pigmentoso e a coróide, que absorvem o excesso de luz evitando sua dispersão no interior do olho. Alguns animais noturnos, como os gatos, têm uma camada refletora sob os fotorreceptores, criando aquele efeito de brilho nos olhos durante a noite ou quando os fotografamos com *flash* (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

aumenta na mácula (centro da retina), e encontramos apenas cones na fóvea (centro da mácula). Conforme a projeção de uma imagem se aproxima da fóvea, maior a acuidade visual. Bastonetes são mais sensíveis à luz e mediam a visão em ambientes pouco iluminados (visão escotópica), enquanto cones mediam a visão em ambientes bem iluminados (visão fotópica). A visão sob iluminação moderada, como em condições de crepúsculo, é denominada visão mesópica e emprega cones e bastonetes. A retina dos primatas apresenta três variedades de cones: os de tipo S (*short wavelength*, especializados em ondas curtas ou luz azul), tipo M (*medium wavelength*, especializados em ondas médias ou luz verde), e tipo L (*long wavelength*, especializados em ondas longas ou luz vermelha)<sup>12</sup>. Entre os problemas relacionados a fotorreceptores, temos as dicromacias (ou daltonismos), e perdas na função de uma categoria específica de cones causam dicromacias com diferentes nomes e efeitos<sup>13</sup> (BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

Células fotorreceptoras ficam despolarizadas a aproximadamente -40mV, mas uma cadeia de reações químicas polariza membrana a cerca de -70mV quando a luz atinge uma molécula de fotopsina<sup>14</sup> (BEAR *et al.*, 2017;

12 A fóvea apresenta apenas cones L e M. Cerca de 63% de todos os cones na retina são L, 31% são M e 6% são S. A predominância de cones L e M na fóvea e a existência de unidades funcionais independentes para captar frequências luminosas tão próximas (~560nm e ~530nm, contra ~420nm em cones S) pode ser explicada pela mutação/duplicação de um gene que codificava para determinada fotopsina, resultando em fotopsinas semelhantes (STONE, 2012). O valor adaptativo da capacidade de distinguir verde e vermelho para os primatas pode ter auxiliado na identificação de alimentos e reconhecimento de sinais socialmente relevantes (rubor facial, por exemplo) (HIGHAM, 2018).

13 Podemos citar a protanopia (perda na função dos cones L), a deuteranopia (perda na função dos cones M) e a tritanopia (perda da função dos cones S). Reforçando os argumentos da nota anterior, os genes para fotopsinas L e M são 98% idênticos e se localizam no cromossomo X. Por apresentarem dois cromossomos X, mulheres são menos acometidas por daltonismos. Uma vez que a tritanopia diz respeito a cones S, este tipo específico de daltonismo acomete homens e mulheres com igual frequência. Outros tipos de daltonismo dizem respeito a cones L e M com fotopsinas brevemente modificadas, e resultam nas chamadas tricromacias anômalas: a deuteranomalia ocorre quando as fotopsinas M captam frequências de onda mais longas e próximas daquelas captadas por fotopsinas L; a protanomalia ocorre quando as fotopsinas L captam frequências de onda mais curtas e próximas daquelas captadas por fotopsinas M. Perdas simultâneas na função de dois tipos de cones causam monocromacia. Por fim, uma condição rara conhecida como acromatopsia congênita faz com que cones não respondam à luz, resultando numa visão monocromática, de baixa acuidade e baixa discriminação temporal proporcionada apenas por bastonetes (BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

14 Na ausência de luz, os fotorreceptores apresentam níveis elevados de cGMP (monofosfato cíclico de guanosina,  $C_{10}H_{12}N_5O_7P$ ) que abrem canais de cátions. Nesta situação os fotorreceptores recebem correntes de íons de sódio (Na+) e cálcio (Ca++), ficando despolarizados em aproximadamente -40mV. Quando a luz atinge uma molécula de fotopsina, o 11-*cis* retinal ( $C_{20}H_{28}O$ , derivado da vitamina A que compõe aproximadamente metade de uma molécula de fotopsina) se converte em todo-*trans* retinal (isômero do 11-*cis* retinal) e interage com a transducina (um tipo de proteína G). A subunidade  $\alpha$  da

MASON, 2017). Em síntese, apenas fotorreceptores (e um tipo específico de células ganglionares) são sensíveis à luz. O restante das células na retina recebe informações apenas por vias sinápticas<sup>15</sup>. As células ganglionares são a única via de saída da retina. “Nenhum outro tipo de célula da retina projeta axônios através do nervo óptico. As células ganglionares são os únicos neurônios da retina que disparam potenciais de ação, e isso é essencial para a transmissão da informação para fora do olho” (BEAR *et al.*, 2017, p. 305). As células ganglionares fotossensíveis<sup>16</sup> não servem necessariamente à visão, mas auxiliam

---

transducina ativa a fosfodiesterase que degrada o cGMP. Conforme as moléculas de cGMP são degradadas, seus níveis baixam e reduzem as correntes de cátions, hiperpolarizando a membrana a cerca de -70mV. Enquanto as células sensoriais são geralmente despolarizadas pelo estímulo, o inverso ocorre com os fotorreceptores, que são polarizados. O todo-*trans* retinal produzido é transportado para fora da molécula de fotopsina e se converte em todo-*trans* retinol (vitamina A, C<sub>20</sub>H<sub>30</sub>O) por desidrogenase. Todo-*trans* retinol pode provir tanto do fotorreceptor quanto da corrente sanguínea. Uma vez criada dentro dos fotorreceptores esta molécula migra para o epitélio pigmentoso, onde é convertida em 11-*cis* retinol (isômero do todo-*trans* retinol) e, novamente, em 11-*cis* retinal, que é transportado de volta do epitélio pigmentoso para os fotorreceptores. O ciclo descrito é genérico entre os fotorreceptores, mas deve-se salientar que o ciclo dos cones não é auxiliado apenas pelo epitélio pigmentoso, mas também pelas células de Müller (ou glia de Müller), também envolvidas no processo de reïsoimerização.

Fotopsinas são encontradas em cones, bastonetes e células ganglionares fotossensíveis. Cada fotopsina responde à luz com determinada frequência de onda. Bastonetes contém rodopsina (responde a ondas de ~496nm), cones L contém L-opsina ou opsina vermelha (responde a ondas de ~560nm), cones M contém M-opsina ou opsina verde (responde a ondas de ~530nm) e cones S contém S-opsina ou opsina azul (responde a ondas de ~420nm) (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

- 15 Como abordado na nota 11, entre as células ganglionares e as células fotorreceptoras há uma camada de células horizontais, bipolares e amácrinas. As células horizontais fazem sinapses com fotorreceptores e células bipolares, enquanto as células amácrinas fazem sinapses com células bipolares e células ganglionares. As células bipolares se apresentam em dois tipos, e se diferenciam pelo modo como reagem ao glutamato liberado pelos fotorreceptores na ausência de luz. Conforme Silverthorn (2017, p. 351-352): “se o glutamato é excitatório ou inibitório depende do tipo de receptor de glutamato presente no neurônio bipolar. As células bipolares ON possuem receptor de glutamato do tipo metabotrópico [...] que hiperpolariza a célula quando o glutamato se liga ao receptor no escuro [...]. As células bipolares OFF possuem receptor de glutamato do tipo ionotrópico, que abre canais iônicos e despolariza a célula bipolar OFF no escuro”.
- 16 A melanopsina encontrada nas células ganglionares fotossensíveis da retina responde à luz com ondas de ~480nm, de maneira sustentada e por um processo bioquímico distinto do apresentado na nota 14. As informações sobre luminosidade do ambiente captadas por essas células são enviadas ao núcleo supraquiasmático (acima do quiasma óptico, que será abordado posteriormente). Os axônios destas células saem do trato óptico logo após o quiasma óptico, formam um feixe denominado retino-hipotalâmico e ajudam o cérebro a criar um ciclo de dia/noite (ciclo circadiano) que auxilia nas funções de regulação e manutenção do organismo (funções homeostáticas). As células ganglionares fotossensíveis também enviam informações sobre luminosidade para os núcleos pré-tectais, dali para os núcleos de Edinger-Westphal, e então para os nervos oculomotores, que controlam de maneira reflexa os processos de acomodação e constrição pupilar tratados anteriormente. Apenas neste trecho tratamos de duas vias aferentes (do órgão sensorial ao sistema nervoso) que se originam na retina e não se relacionam diretamente à percepção visual:

em outras funções do organismo (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017).

Uma vez que células ganglionares são as únicas que projetam axônios para fora da retina, através do nervo óptico, estamos num ponto de transição entre as operações que ocorrem no olho e no cérebro. Essas células recebem e integram informações de determinada área da retina, usualmente denominada campo receptivo (ou campo visual). O campo receptivo de uma célula ganglionar aumenta conforme a distância entre essa célula e a fóvea<sup>17</sup>, e comumente se apresenta com uma estrutura centro-periferia. Essas células disparam potenciais de ação independentemente da exposição à luz, mas a taxa de disparos pode aumentar ou diminuir conforme essa exposição (na verdade, conforme a informação advinda de uma população de fotorreceptores, no centro ou na periferia do campo receptivo). A resposta a estímulos no centro cessa se a periferia for estimulada, fazendo com que essas células não respondam a mudanças que afetem simultaneamente a periferia e o centro. Acredita-se que uma das vantagens dessa arquitetura centro-periferia seja o realce de contrastes gerados pelo estímulo visual (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; SILVERTHORN, 2017).

#### 4. Dos olhos ao cérebro

Conforme explicado, células ganglionares são a única via de saída da retina, transmitindo informações ao cérebro e integrando dados de campos receptivos. As células ganglionares se apresentam majoritariamente em dois tipos, chamados de células M (magnocelulares) e P (parvocelulares)<sup>18</sup>. Células M apresentam campos receptivos grandes, com respostas para alta e baixa luminância (claro e escuro), contribuem para percepção de movimento e visão de baixa resolução

---

uma via retino-hipotalâmica (ciclos circadianos) e uma via retino-tectal (reflexos pupilares) (MASON, 2017).

17 Como já mencionado, a fóvea apresenta maior densidade de cones. Tanto essa maior densidade de cones quanto a integração de menores áreas espaciais em células ganglionares colaboram para a maior acuidade visual a partir dessa área da retina. Conforme Silverthorn (2017, p. 352): “uma analogia deste arranjo são os pixels da tela do seu computador. Considere que duas telas possuem o mesmo número de ‘fotorreceptores’, como indicado pela resolução máxima da tela de 1280x1024 pixels. Se a tela A tem um fotorreceptor tornando-se um pixel de ‘célula ganglionar’, a resolução real da tela é de 1280x1024, e a imagem é nítida. Se oito fotorreceptores na tela B convergem sobre um pixel de célula ganglionar, então a resolução da tela cai para 160x128, o que resulta em uma imagem pouco nítida e talvez indistinguível.”

18 Os dois tipos abordados correspondem a ~80% das células ganglionares, mas é importante sinalizar que existem mais de 20 diferentes tipos dessas células, como as células ganglionares fotossensíveis tratadas na nota 16 (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; SILVERTHORN, 2017).



(baixa frequência espacial, alta frequência temporal e alta velocidade de condução)<sup>19</sup>. Células P apresentam campos receptivos pequenos, discriminam formas e detalhes finos, apresentam respostas opostas para comprimentos médios e longos de onda (verde e vermelho) e contribuem para a visão de alta resolução (alta frequência espacial, baixa frequência temporal e baixa velocidade de condução). Também podemos mencionar células ganglionares K (koniocelulares ou coniocelulares), que constituem uma população variada quanto ao seu papel na percepção de cores, contraste, frequências espaciais e temporais.<sup>20</sup> (BEAR *et al.*, 2017; MASON, 2017; SILVERTHORN, 2017; WERNER; CHALUPA, 2014). Células M e P estão associadas a vias homônimas de transmissão do sinal neural, e suas diferentes formas e velocidades de processamento da informação nos auxiliam a compreender o misterioso sorriso da Mona Lisa, por exemplo<sup>21</sup>.

Como já dito, o nervo óptico é um conjunto de axônios de células ganglionares que transporta sinais da retina para o cérebro. A principal via para a percepção consciente<sup>22</sup> das imagens é chamada de via geniculoestruada

19 Frequência espacial diz respeito a um número de ciclos claro/escuro em determinada unidade de espaço. Frequência temporal diz respeito a um número de ciclos claro/escuro em determinada unidade de tempo. Velocidade de condução, por sua vez, diz respeito à velocidade com que o sinal neural trafega.

20 Um adendo para pesquisadores e estudantes das Humanidades: Jacques Aumont (2012), autor muito utilizado nessas áreas para a temática de como percebemos as imagens, trata de células permanentes (*sustained*) e transitórias (*transient*) descobertas em 1974 para abordar o que a literatura especializada chama de células M e P. Recomendamos cautela, pois é possível que o autor se refira a artigos publicados no *Journal of Physiology* naquele ano (BOYCOTT; WÄSSLE, 1974; CLELAND; LEVICK, 1974), resultantes de pesquisas sobre a retina de gatos. Buscas pelos termos utilizados por Aumont comumente remetem a células X (*sustained*) e Y (*transient*). Semelhanças e divergências entre as células X e Y dos gatos (ordem *carnivora*) e células M e P dos humanos (ordem *primata*) são objeto de debates não pacificados, que podem ser consultados na obra de Werner e Chalupa (2014).

21 Células M respondem à variação de luminância, com grandes campos receptivos que congregam informações de cones e bastonetes. Células P respondem à discriminação de cores, com pequenos campos receptivos que congregam informações advindas apenas de cones. Conforme tratado anteriormente, na fóvea (que também corresponde ao centro da atenção visual) existem apenas cones. Acompanhando essa arquitetura, encontramos uma concentração muito maior de células P na região foveal, e essa concentração se reduz com a excentricidade, ou seja, conforme migramos do centro para a periferia da retina. Portanto, temos um processamento mais rápido e com baixa frequência espacial que prioriza informações que estão fora do centro de atenção visual. Margaret Livingstone, ao reproduzir a Mona Lisa em diferentes frequências espaciais, demonstrou que a ambiguidade de seu sorriso deriva das diferentes velocidades de processamento visual. “Você não consegue perceber o sorriso dela olhando para sua boca. Ela sorri até que você olhe para sua boca” (LIVINGSTONE *apud* EYSENCK; KEANE, 2017, p. 90).

22 Neste capítulo, utilizamos “percepção consciente” para a percepção interpretativa e declarativa dos estímulos (quando conseguimos “traduzir” em palavras) e “percepção inconsciente” para os demais casos.

Todavia, algumas considerações são pertinentes. Para Purves (2019), percepção (*perception*) tipicamente se refere à capacidade de um organismo notar conscientemente (*awareness*)

(geniculoestriatal, retinogeniculocortical ou geniculado-estriada)<sup>23</sup>, através da qual algumas fibras dos nervos ópticos se cruzam no quiasma óptico e avançam para os núcleos geniculados laterais dos lados opostos (contralaterais). As fibras que se cruzam pertencem à metade da retina (hemirretina) mais próxima ao nariz, enquanto as fibras pertencentes à metade da retina mais próxima às têmporas avançam diretamente para o núcleo geniculado do lado correspondente (ipsilateral). Após uma sinapse no núcleo geniculado lateral, novas fibras avançam ao córtex visual primário (também chamado de V1 ou córtex estriado, localizado no córtex occipital) através da radiação óptica. Uma parte destas fibras segue para a parcela do córtex visual abaixo do sulco calcarino (*lower*

---

o ambiente externo, enquanto a sensação (*sensation*) se refere à experiência subjetiva de captação de sinais pelos órgãos sensoriais, sendo as duas palavras de difícil diferenciação. Para Mason (2017), *perception* também se refere à noção consciente e interpretativa (*conscious awareness*) de mudanças em estados internos ou externos ao organismo, enquanto *sensation* é um termo genérico que inclui *perception*, mas que usualmente é usado para a mera captação inconsciente de sinais. Entre os livros consultados, encontramos vários termos que nada auxiliam na resolução deste debate, como *conscious perception*, *perception without awareness*, *subconscious perception*, *conscious and unconscious sensations*, percepção consciente, sensação consciente, percepção sensorial consciente, *etc.* (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; MASON, 2017). Goldstein e Cacciamani (2022) sustentam que a maioria das pesquisas recentes utiliza apenas o termo *perception*, já que a diferenciação entre os termos não é trivial e sequer útil para compreender os fenômenos perceptivos, e que o termo *sensation* costuma aparecer em livros introdutórios ou como resíduo histórico de quando tal discussão se mostrava pertinente.

Até mesmo o nível de processamento “consciente” apresenta problemas de consenso e tradução, sendo *consciousness* e *awareness* sinônimos imperfeitos, assim como *perception* e *sensation*. Em trabalho específico sobre as origens evolutivas da consciência, Feinberg e Mallat (2016) trazem termos como *sensory consciousness*, *phenomenal consciousness*, *primary consciousness*, *perceptual consciousness*, *noetic consciousness* e *experiencing of qualia* como estados mais próximos ao que geralmente é referido por *awareness*, ou seja, estar consciente de algo, notar algo; e *higher consciousness*, *self consciousness*, *access consciousness*, *reflective consciousness*, *intelligent consciousness*, *noetic consciousness* e *theory of mind* como estados mais próximos ao que geralmente é referido por *consciousness*, ou seja, estar consciente da própria consciência de algo, de que nota ou notou algo.

23 Se o leitor se atentou à nota 16, já sabe que existem várias vias de tráfego para a informação visual. Uma via importante e distinta da geniculoestriada é a chamada via tectopulvinar, majoritariamente composta por aferências magnocelulares (ou seja, baixa frequência espacial, alta frequência temporal e alta velocidade de condução) diretamente para o colículo superior (parte do *tectum*), uma parte do cérebro que integra informações visuais e auditivas. A partir dali, a via se estende para o núcleo pulvinar do tálamo e áreas corticais especializadas no processamento de informação visual sobre movimento. O colículo superior também envia informações para regiões de controle motor, permitindo uma rápida reação e orientação da atenção visual para o estímulo captado. O núcleo pulvinar envia informações para a amígdala, uma região conhecida por regular estados emocionais com destaque para sensações de risco. Esse “atalho” da informação visual para o controle motor, com alta velocidade de condução e frequência temporal, mas baixa acuidade e frequência espacial, é o que permite que celulares e guarda-chuvas sejam confundidos com armas e fuzis em situações de confronto (real ou presumido), onde impera uma sensação de alerta e risco iminente, por vezes levando a execuções sumárias (BANICH; COMPTON, 2018; KANDEL *et al.*, 2014; SAPOLSKY, 2017).

*bank*) através da alça de Meyer, e outra parte chega à parcela superior do córtex visual, acima do sulco calcarino (*upper bank*)<sup>24</sup> (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; KANDEL *et al.*, 2014).

*Grosso modo*, é como se a imagem da retina fosse rotacionada 180° antes de ser projetada no córtex visual primário. O termo “retinotopia” é utilizado para tratar dessa equivalência entre determinados pontos da retina e determinados locais do córtex visual primário (ou no núcleo geniculado lateral). Também podemos falar de um “fator de magnificação cortical”, já que a superfície do córtex visual primário dedicada à fóvea é significativamente maior que as parcelas dedicadas à periferia, o que é concordante com a maior quantidade de fotorreceptores nessa área da retina (BANICH; COMPTON, 2018). Dessa forma, algumas lesões no cérebro podem causar perda de visão em quadrantes específicos, baseados nessa distribuição espacial. Um caso de hemianopsia quadrantanopsia inferior, ou seja, perda da visão do quadrante inferior direito, resulta de lesão em fibras que transportam visão dos quadrantes esquerdos (inversão esquerda/direita) para a parcela superior à fissura calcarina (inversão abaixo/acima)<sup>25</sup> (KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017).

## 5. Percebendo e interpretando as imagens

Conforme a informação visual avança entre as regiões do cérebro, a síntese que fazemos do mundo visual se torna cada vez mais complexa, integrando pequenos componentes discretos em objetos e cenas identificáveis. Como veremos,

24 Um breve glossário pode auxiliar com os termos que apareceram neste parágrafo. Córtex se refere à camada externa do cérebro dos mamíferos, a camada rugosa da qual nos lembramos quando imaginamos um cérebro. Os cortes espaciais nos permitem falar de parcelas frontais/rostrais/anteriores (na frente) ou caudais/posteriores (atrás) para cortes coronais; parcelas sagitais/dorsais/superiores (acima) ou ventrais/inferiores (abaixo) para cortes horizontais; e parcelas laterais (lados) ou mediais (meio) para cortes sagitais. O aspecto rugoso do córtex permite mapear regiões com base nas suas saliências (giros) ou fissuras (sulcos), separando prioritariamente quatro regiões (ou lobos): frontal (parcela frontal ou posterior do córtex), occipital (parcela anterior do córtex), temporal (parcelas laterais do córtex) e parietal (parcela dorsal ou superior do córtex). A partir disso, identificamos “córtex pré-frontal ventromedial” como uma parcela do lobo frontal que fica na parte inferior e voltada para o centro. É comum encontrarmos referências para regiões do cérebro conforme certas funções, como córtex visual. Por fim, o prefixo “hemi-” trata de fenômenos que acometem apenas um lado (considerando cortes sagitais), e os termos “contralateral” e “ipsilateral” dizem respeito, respectivamente, ao lado oposto e ao mesmo lado.

25 Entre as patologias possíveis, temos as hemianopsias homônimas direita e esquerda (quando há perda da visão do quadrante direito ou esquerdo como um todo) e as hemianopsias quadrantanopsias superior direita, superior esquerda, inferior direita e inferior esquerda. Estes quadros podem derivar de lesões em fibras nervosas que carregam informação até o córtex visual primário ou em pequenas parcelas do córtex visual primário (KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017).

a prática e a experiência reduzem a carga atencional, o aprendizado facilita a percepção através de contextos e quadros de referência, e as ilusões perceptivas ilustram como a experiência e o contexto moldam nossa percepção visual.

Podemos dizer que o cérebro analisa cenas visuais em três níveis de complexidade: um nível inferior (contraste, orientação, cor, movimento), um nível intermediário (disposição das cenas e objetos, propriedades das superfícies, contorno global, discriminação entre planos e fundo) e um nível superior (identificação de objetos e cenas, combinação com memórias, extração de significados) (KANDEL *et al.*, 2014).

Diferentemente das células ganglionares e neurônios do núcleo geniculado lateral, que apresentam um campo receptivo circular e uma estrutura centro-periferia, os neurônios do córtex visual primário integram informações de vários neurônios do núcleo geniculado lateral e respondem seletivamente para linhas com determinadas orientações (verticais, horizontais, diagonais) e comprimentos, além de desempenharem funções relacionadas à identificação de movimentos, cor e contraste. Também é nessa região do cérebro que se integram informações advindas dos dois olhos, permitindo que se processem dados sobre disparidade binocular e percepção de profundidade<sup>26</sup> (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; KANDEL *et al.*, 2014).

Através do exposto, podemos falar de certa coexistência de processamento de nível inferior e intermediário no córtex visual primário e outras áreas do córtex occipital. É aqui que são identificados os limites espaciais dos objetos e opera-se a integração de contorno, aproveitando-se de dados e pistas sobre brilho e cor de diferentes estímulos contidos na mesma cena visual. As células

---

26 Diversas pistas visuais são utilizadas na percepção de profundidade. As pistas monoculares incluem a perspectiva linear (como em *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, 1495-1498), o gradiente das texturas que variam conforme a distância do observador (como em *Rua Parisiense*, *Dia Chuvoso*, de Gustave Caillebotte, 1877), a interposição ou oclusão de um objeto por outro (como em *O Filho do Homem*, de René Magritte, 1964), o tamanho familiar dos objetos (como em *Noite Estrelada Sobre o Ródano*, de Vincent Van Gogh, 1888), a turvação dos objetos distantes (como em *A Liberdade Guiando o Povo*, de Eugène Delacroix, 1830) e a paralaxe de movimento, pela qual objetos distantes parecem se mover mais lentamente que objetos próximos (como nas animações de Walt Disney gravadas com câmeras multiplanos, ao exemplo de *O Velho Moinho*, 1937). Entre as pistas binoculares, podemos citar a estereopsia, resultante da projeção de imagens diferentes em cada olho ao observarmos um objeto. A convergência e a acomodação já tratadas neste capítulo também fornecem pistas fisiológicas com as quais nos habituamos para estimar distâncias. Considerando que a convergência e a acomodação alteram a capacidade de refração do olho e que diferentes comprimentos de onda refratam a diferentes ângulos, tais processos permitem uma espécie de ruído perceptivo chamado de aberração cromática, segundo o qual cores frias tendem a ser percebidas como mais distantes que cores quentes, resultando em certa percepção de volume ou profundidade muito explorada por artistas plásticos através do que chamamos de perspectiva aérea (como em várias pinturas de François Boucher, 1703-1770) (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; MASON, 2017).

dessa região (como em praticamente todas as regiões do cérebro) sofrem modulações<sup>27</sup> contextuais que auxiliam nos processos de segregação entre planos (primeiro e segundo plano, diferenciação entre um “objeto” e “fundo”), advindas de populações próximas de neurônios por conexões laterais e ciclos de retroalimentação com regiões corticais superiores ou subcorticais. A interação entre contexto, expectativa e aprendizado (ou experiência) através de processamentos paralelos auxilia na eliminação de ambiguidades ao analisar cenas complexas. Diversas regiões do córtex occipital estão envolvidas em processamento de nível intermediário, como as áreas V1, V2, V3, V4 e MT (também conhecida como área temporal média ou V5) (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014). Essas interações e modulações atiram com explicações e interpretações de fenômenos cognitivos a partir de uma construção puramente linear e aditiva.

Novamente, embora exista uma simplicidade atraente nos modelos de baixo para cima (*bottom-up* ou *feed-forward*), segundo os quais a informação é aglutinada passo a passo através de estágios ascendentes do sistema visual, uma perspectiva mais realista não incorpora apenas uma rota *feed-forward* de fluxo informacional, mas também conexões de *feedback* [*top-down*] que modulam o processamento em etapas anteriores da hierarquia. Desse modo, a saliência de certos tipos de informação visual pode ser modulada conforme o contexto (BANICH; COMPTON, 2018, p. 148-149, tradução livre).

Um exemplo de modulação contextual é a percepção de cor e brilho. Nosso sistema visual extrai informações sobre essas características a partir de um conjunto de pontos no espaço visual, por vezes criando desvios significativos de percepção em relação às propriedades físicas dos objetos através das constâncias perceptivas. Conforme os padrões de iluminação do ambiente se alteram, nossa percepção de cor e brilho se mantém mais ou menos constante para os mesmos objetos. Percebemos um morango como algo vermelho mesmo sob uma forte iluminação ou filtro azul, mas se um desses pixels pretensamente vermelho for isolado da imagem obtida, identificamos facilmente como outra cor. É bem possível que o leitor se lembre dos debates sobre o vestido “branco e dourado” ou “preto e azul”, a partir de uma fotografia que viralizou nas redes sociais em 2015<sup>28</sup>. Diversos neurônios na região V4 exibem constância de cor,

---

27 Modulação se refere a processos que modificam uma relação entre as entradas e saídas de outros processos, podendo ser influências de um neurônio sobre outros, de uma região do cérebro sobre outras, de um processo cognitivo sobre outros, de um sentido sobre outros, e assim por diante.

28 Caso não tenha se lembrado: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vestido\\_\(fen%C3%B4meno\\_da\\_internet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vestido_(fen%C3%B4meno_da_internet)). Para uma explicação do fenômeno a partir de constâncias perceptivas, ver: BILALIC, 2017, p. 35-39.

respondendo a um balanço global dos comprimentos de onda advindos de várias superfícies, por vezes com respostas similares para diferentes comprimentos de onda. Embora V4 seja retratada como uma área especializada no processamento de cores<sup>29</sup>, a região também apresenta neurônios que não respondem a cor, além de neurônios que respondem a informações sobre orientações de linha, profundidade e movimento (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

O leitor já deve ter notado que entramos num nível mais elevado de abstração e simplificação devido à altíssima complexidade de demonstrar o funcionamento discreto de células, conexões e ciclos de processamento em regiões corticais. A partir daqui, priorizamos menos a fisiologia e mais os processos cognitivos. O modelo mais empregado para explicar o processamento visual é o de duas vias, uma ventral e outra dorsal, mas que não deve ser tomado como absoluto, uma vez que diversas áreas do cérebro interagem o tempo todo em comportamentos complexos.

A via ventral (ou via “do quê”) se relaciona à visão para percepção; prioriza questões associativas, como identificação de rostos e objetos, extração de significado e localização dos objetos por coordenadas aloentrônicas (a partir do próprio objeto); se relaciona com vias derivadas de células P; e termina no córtex temporal, onde também integra informações de outras modalidades sensoriais, como as auditivas. A via dorsal (via “de onde/como”) se relaciona à visão para ação; prioriza questões espaciais como volume, trajetória, velocidade, localização dos objetos por coordenadas egocêntricas (a partir do observador), com representações mantidas por curto prazo; se relaciona com vias derivadas de células M; e termina no córtex parietal, onde troca informações com áreas motoras e pré-motoras, necessárias ao desempenho de atividades visomotoras, bem como áreas associadas à memória (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017).

Essa distinção se apoia em teorias de especialização funcional, modularidade funcional e anatômica, e especialidade de domínio. Embora tais teorias encontrem certo respaldo e facilitem a compreensão dos fenômenos cognitivos e intervenções cirúrgicas, elas não devem ser tomadas como absolutas devido aos ciclos de retroalimentação, interações e modulações entre diferentes regiões do cérebro e processos cognitivos, além de casos particulares de compensação funcional e

---

<sup>29</sup> Para além dos daltonismos (ou dicromacias) tratados na nota 13, outro quadro clínico capaz de influenciar na percepção de cores é a acromatopsia cerebral. Nesses casos, que podem ser adquiridos ou congênitos, a disfunção não se encontra nos cones, mas sim em danos encefálicos ou problemas de desenvolvimento que prejudicam o processamento de cores pelo cérebro (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; MASON, 2017).

neuroplasticidade<sup>30</sup> (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017). Também é importante citar que diferentes autores trazem diferentes “trajetos” para essas vias, conforme o grau de detalhamento das suas explicações. Sob um baixo nível de detalhamento, podemos dizer que a via ventral opera através de V1, V2, V3 e V4, seguindo ao córtex inferotemporal (IT); e a via dorsal opera através de V1, V2, V3 e MT, seguindo para regiões temporais superiores (área temporal medial superior ou MST) e parietais (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

Conforme a informação trafega pela via ventral, o campo receptivo de cada célula se amplia, mas ocorre uma perda de informação sobre a escala do objeto (que é compensada pela via dorsal). Conjuntos de células nessa via apresentam

---

30 O que acontece quando o local de ingresso da informação visual nas estruturas corticais superiores se faz ausente ou disfuncional? Qual o resultado de um dano significativo no córtex visual primário? Casos assim levam à chamada cegueira cortical ou visão cega (*blindsight*) (EYSENCK; KEANE, 2017, MASON, 2017). Pacientes com esse quadro apresentam comprometimento da percepção consciente dos estímulos, mas mantêm capacidades residuais que podem ser divididas entre: *ação-visão cega* (habilidade para pegar objetos ou se orientar para estímulos que não são percebidos conscientemente), *atenção-visão cega* (detectar estímulos, objetos e movimento com uma vaga sensação consciente) e *agnosopia* (pacientes que negam conhecimento consciente, mas mantêm alguma capacidade de discriminar formas e cores) (EYSENCK; KEANE, 2017). Como tratado no corpo do texto, a informação visual trafega por diversas vias paralelas, com redundâncias, influências, interferências, modulações e ciclos de retroalimentação, e essas vias são mobilizadas e utilizadas diferencialmente conforme as necessidades comportamentais e ambientais do indivíduo. A preservação de capacidades espaciais e visomotoras demonstra menor comprometimento da via dorsal em relação à via ventral nos casos de visão cega, e esse é um bom momento para revisar a nota 23. Para aprofundar o tema, sugerimos o volume 128 da revista *Neuropsychologia*, disponível em: <https://www.sciencedirect.com/journal/neuropsychologia/vol/128/>.

Vamos complicar ainda mais as coisas? Na mesma edição da revista, Mundinano e colaboradores (2019) apresentaram o primeiro caso clínico de uma criança que sofreu dano bilateral no córtex occipital durante os primeiros dias de vida, com grande perda de massa encefálica comprovada por exames aos 4 anos de idade. Apesar do extenso dano no córtex visual, o paciente conseguia utilizar a visão para navegação espacial sem ajuda de terceiros e sem dificuldade aparente. Novos exames oftalmológicos e neurológicos foram realizados aos 6 e 7 anos de idade, demonstrando plena capacidade de discriminar cores, orientação espacial, distância e identificação de objetos, rostos e expressões faciais. Em síntese, apesar da aparente ausência das áreas V1, V2 e outras áreas associativas, o paciente não era “corticalmente cego” graças à neuroplasticidade facilitada no período crítico dos primeiros meses de vida, algo concordante com a citação de Mason (2017) no início de nosso capítulo, segundo a qual “aprendemos” a converter códigos ópticos em informação visual. O caso clínico é concordante com experimentos controlados em outros primatas, demonstrando o reforço de conexões entre a retina e o córtex parietal através do núcleo pulvinar que seriam enfraquecidas com a idade caso o córtex visual primário estivesse íntegro (ou seja, ocorre uma compensação funcional da área comprometida por outra área). Essa via colabora majoritariamente com a via dorsal e facilita a explicação da boa performance do paciente para questões espaciais, mas dificulta a compreensão da performance para discriminação de cores. De todo modo, o paciente apresentou baixa performance na identificação de objetos com cores falsas/trocadas, indicando problemas de processamento quando as informações cromáticas e de forma/volume eram conflituosas com a sua experiência visual (MUNDINANO *et al.*, 2019).

especificidade para categorias de objetos, por vezes levando à designação de regiões conforme sua especialidade, como a área facial fusiforme (*fusiform face area* ou *FFA* no córtex inferotemporal, mais desenvolvida no hemisfério direito), a área da forma visual de palavras (*visual word form area* ou *VWFA*, no córtex inferotemporal, mais desenvolvida no hemisfério esquerdo) e a área de lugar para-hipocampal (*parahippocampal place area* ou *PPA*, na parcela medial do córtex temporal-occipital inferior, altamente conectada com regiões da via dorsal). Também é interessante nossa capacidade de lidar com a invariância/constância perceptiva, já que a imagem bidimensional formada na retina apresenta diferenças significativas de tamanho e forma se observarmos um gato deitado em nosso colo ou o mesmo gato sentado a cinco metros de distância. Apesar disso, permanecemos capazes de reconhecer o mesmo gato<sup>31</sup> (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

O cérebro mobiliza operações de integração baseadas em atributos discretos (operações aditivas, majoritariamente mobilizadas pelo córtex temporal esquerdo) ou configuracionais (percepção holística do objeto, majoritariamente mobilizadas pelo córtex temporal direito). Devido a certa especialização funcional, danos em regiões específicas causam problemas na identificação dos objetos que compõem um todo (dificuldade em identificar os números e os ponteiros de um relógio, mesmo percebendo que o objeto é um relógio) ou apenas do todo em si (dificuldade em identificar o relógio, mesmo identificando corretamente os números e ponteiros)<sup>32</sup> (BANICH; COMPTON,

31 Algumas teorias levantaram a possibilidade de células especializadas para a identificação de conceitos completos, como a existência de um neurônio específico para reconhecer o rosto de sua avó (daí o nome do modelo, *grandmother cell*). O debate esquentou com a identificação de um neurônio altamente responsivo a imagens da atriz Jennifer Aniston em 2005. Todavia, estudos posteriores mostraram que algumas células individuais no córtex temporal medial (não necessariamente na via ventral, que é inferotemporal) eram altamente responsivas a estímulos multimodais contextualmente próximos, como imagens do personagem Luke Skywalker de Star Wars, sua voz, a grafia “Luke Skywalker” e o personagem Yoda. É estatisticamente implausível que os pesquisadores tenham conseguido identificar a única célula responsiva a estes rostos ou conceitos entre tantas outras nunca testadas, considerando os 86 bilhões de neurônios no cérebro humano. É mais plausível que essas células, conjuntamente com outras, permitam amplas associações contextuais (BANICH; COMPTON, 2018; BEAR *et al.*, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017; ver também KANDEL, 2014 sobre processamento visual de nível superior).

32 Esse tipo de fenômeno neuropsicológico que permite segregar funções cognitivas é chamado de dupla dissociação. Problemas na identificação da cena visual global são chamados de simultagnosia ou simultanagnosia. Déficits na identificação dos componentes individuais da cena visual são chamados de agnosia aperceptiva. Pacientes com agnosia aperceptiva são incapazes de formar percepções, ou seja, de integrar forma, contraste, cor ou componentes discretos de uma cena visual ou objeto em algo que seja reconhecível. A agnosia aperceptiva geralmente se apresenta em oposição à agnosia associativa. Pacientes com agnosia associativa conseguem integrar os atributos e reproduzir o objeto através de desenhos, mas são incapazes de identificar ou atribuir significado ao objeto.



2018; KANDEL *et al.*, 2014).

A área facial fusiforme, por exemplo, processa holisticamente imagens de rostos. Apesar de certas hipóteses sobre seu papel evolutivo, essa área é melhor descrita como uma região de expertise visual, e sua preferência por rostos deriva de nossa exposição frequente a esses estímulos no cotidiano. Essa abordagem é reforçada pelos efeitos de mesma raça e mesma idade (maior facilidade em identificar rostos da mesma etnia ou da mesma idade conforme nossas interações sociais majoritárias) ou a maior facilidade em identificar rostos hostis quando há um histórico de abuso ou violência. A área facial fusiforme também é mobilizada quando especialistas observam o objeto de sua especialidade visual, como quando um radiologista observa uma radiografia, o que não ocorre com não especialistas<sup>33</sup> (BANICH; COMPTON, 2018; BILALIĆ, 2017).

Conforme a informação trafega pela via dorsal, informações somatossensoriais e vestibulares são integradas à informação visual. Se tratamos de uma via especializada em questões espaciais, informações sobre a posição do indivíduo no mundo são imprescindíveis para processamento visual, mas essa via também envia informações para o córtex temporal medial (para questões de navegação espacial), para o córtex pré-motor (para ações visualmente guiadas) e para o córtex pré-frontal (para questões relacionadas à função executiva). O cérebro constrói quadros de referência espaciais que podem ser egocêntricos (centrados no indivíduo, integrando a posição dos olhos e da cabeça à percepção visual) ou aloécnicos (centrados no objeto observado, as relações espaciais entre objetos são a tônica)<sup>34</sup>, e estabelece formas de relações espaciais que podem

---

Lesões causadoras de agnosia aperceptiva usualmente ocorrem no lobo occipital e lesões causadoras de agnosia aperceptiva usualmente ocorrem no lobo temporal-occipital (BANICH; COMPTON, 2018; KANDEL *et al.*, 2014).

33 As agnosias também apresentam especificidade por categoria. Chamamos de prosopagnosia a agnosia para a percepção visual de rostos, geralmente derivada de lesões na via ventral direita, hemisfério onde a área facial fusiforme tende a ser mais desenvolvida. Pacientes com prosopagnosia precisam empregar estratégias alternativas para reconhecer as pessoas, como priorizar a voz ou atributos discretos do rosto, como um bigode característico. Como no hemisfério esquerdo a área da forma visual de palavras é mais desenvolvida, lesões semelhantes nesse hemisfério podem levar à alexia agnóstica, um tipo de agnosia para a identificação de palavras escritas. Pacientes com alexia agnóstica também precisam empregar estratégias alternativas na leitura, como identificar cada letra separadamente (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014; MASON, 2017).

34 Existem patologias relacionadas a quadros de referência aloécnicos e egocêntricos. Chamamos de negligência hemiespacial a incapacidade neurológica de perceber metade do campo visual (quadro de referência egocêntrico, negligência centrada no sujeito) ou metade dos objetos observados (quadro de referência aloécnico, negligência centrada no objeto). Essas “metades” dos objetos ou do campo visual consideram a orientação direita/esquerda, e lesões causadoras de negligência hemiespacial são mais comuns no córtex parietal direito, afetando o lado esquerdo dos objetos observados ou do campo visual. A dupla dissociação em casos de negligência hemiespacial também permite dividir

ser categóricas ou coordenadas (também chamadas de métricas)<sup>35</sup> (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

Algumas regiões integram informações espaciais e quadros de referência em categorias mais amplas, como é o caso do córtex retrosplenial, que integra quadros de referência egocêntricos e aloecêntricos e recupera informações sobre lugares no ambiente mais amplo; da área de lugar para-hipocampal, que integra informações sobre locais e cenas visuais pertencentes a um mesmo contexto (como as vistas interna e externa de nossas casas); e do próprio hipocampo, indispensável para a formação de memórias de longo prazo, entre elas as memórias espaciais (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014). Como alertado ao longo do texto, o modelo de duas vias não deve ser tomado como absoluto, mas somente como uma ferramenta didática e explicativa, já que o fluxo informacional é constante entre as vias ventral e dorsal, assim como entre outras regiões do cérebro<sup>36</sup>.

Se a invariância/constância é um problema complexo solucionado pela via ventral, o mesmo ocorre com a percepção de movimento na via dorsal. Como identificamos que um objeto que se moveu por conta própria ou porque nosso centro de atenção visual se moveu em relação ao objeto? Células da área temporal medial (MT) respondem a movimentos em determinadas direções e com determinadas velocidades, advindos do campo visual contralateral<sup>37</sup>;

---

o espaço percebido em pessoal (espaço ocupado pela pessoa), peripessoal (espaço até onde os braços chegam) e extrapessoal (espaço além de onde os braços chegam), uma vez que os sintomas podem afetar apenas uma dessas noções de espaço (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

35 Há indícios de especialização funcional para as formas de relação espacial. Indivíduos geralmente fazem melhores julgamentos categóricos (perto, longe, atrás de, ao lado de) para objetos no lado direito do campo visual (processado pelo hemisfério esquerdo) e melhores julgamentos coordenados (2m de distância, 10cm de distância) para objetos no lado esquerdo do campo visual (processado pelo hemisfério direito). Mas talvez essa especialização funcional seja relativa, já que cenas visuais amplas pareadas com julgamentos coordenados ativam mais o hemisfério direito, e cenas visuais mais reduzidas pareadas com julgamentos categóricos ativam mais o hemisfério esquerdo (BANICH; COMPTON, 2018).

36 Existem diversas críticas quanto às limitações do modelo de duas vias. Em trabalho recente, Edmund Rolls denomina as duas vias aqui apresentadas como (a) via ventrolateral “o quê” para representação de objetos e rostos e (b) via dorsal “onde” para ações no espaço, atualização de movimentos próprios e transformação de coordenadas espaciais. Todavia, o autor expande o modelo ao tratar também de uma (c) via temporal superior “o quê” semântico-visual que representa objetos e faces em movimento e uma (d) via ventromedial “onde” para representação de cenas visuais (ROLLS, 2024, tradução livre). Os nomes das vias são mais ou menos intuitivos sobre suas funções.

37 Lesões nessa área podem causar aquinetopsia. Indivíduos com aquinetopsia não têm dificuldade em reconhecer objetos estacionários, mas sua percepção de movimento é gravemente comprometida. Colocar café numa xícara se torna uma atividade complexa pela dificuldade em perceber o líquido sendo despejado ou o conteúdo da xícara sendo

e a área temporal medial superior (MST) responde a formas específicas de movimento (radial, linear, circular) que incluem o fluxo óptico, ou seja, o padrão de movimento da cena visual enquanto nos movemos em meio a ela (como quando estamos caminhando, um movimento radial centrífugo), integrando informações de todo o campo visual e informações vestibulares. Um modelo proposto para solucionar o problema é a descarga corolária ou fluxo de eferência, através da qual informações sobre a movimentação dos olhos e/ou da cabeça é integrada e “descontada” das informações visuais, uma espécie de mecanismo de compensação que permite diferenciar deslocamentos espaciais gerados pelos nossos movimentos daqueles gerados pelos objetos na cena visual. Ademais, a via dorsal não se reduz à simples integração sensorio-motora para a percepção visual, mas também opera o inverso, integrando informações visuais para guiar ações motoras<sup>38</sup> (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

Como já dito, as duas vias estabelecem comunicações e trocas entre si e com outras regiões do cérebro, como o córtex pré-frontal, uma vez que tarefas perceptivas e visomotoras comumente demandam função executiva. Exemplos disso ocorrem ao acessar informações retidas na memória para a identificação de um objeto, ou buscas guiadas por um objeto em determinado local no espaço visual (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; BILALÍĆ, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014). Isso nos leva a questões ligadas à atenção e à memória<sup>39</sup>.

---

preenchido (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017).

38 Déficits relacionados a esse tipo de integração podem levar à ataxia óptica. Pessoas com ataxia óptica conseguem descrever perfeitamente a distância ou orientação de um estímulo, mas apresentam dificuldade para alcançar o estímulo ou representar sua orientação com as mãos (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL *et al.*, 2014).

39 Embora atenção e memória pareçam conceitos simples, elas compreendem vários fenômenos distintos.

Atenção diz respeito à nossa capacidade de selecionar e priorizar algumas ações e estímulos em detrimento de outros, mas esse guarda-chuva também abrange: alerta (*alertness*) e excitação (*arousal*), que são estados básicos sem os quais não conseguimos extrair informação de um estímulo ou selecionar uma ação; vigilância (*vigilance*) ou atenção sustentada ao longo do tempo; atenção seletiva (*selective attention*) e atenção dividida ou difusa (*divided/diffuse attention*), que tratam da nossa capacidade de priorizar apenas um ou vários assuntos num mesmo momento.

Memória diz respeito à capacidade de retenção e recuperação de informação ao longo de uma janela de tempo, mas esse guarda-chuva abrange: memórias de curto e longo prazo, cuja distinção deriva do tempo de retenção; memórias explícitas (ou declarativas) e implícitas, cuja distinção deriva da capacidade de recordar conscientemente o objeto ou assunto da memória; memória de trabalho (armazenamento provisório de informações relevantes para a atividade desempenhada naquele exato momento); memória semântica (memória explícita de longo prazo que diz respeito ao significado das coisas, nosso conhecimento do mundo); memória episódica (memória explícita de longo prazo que diz respeito a situações ou episódios vividos pelo indivíduo); memória procedural (memória

Uma forma de abordar a orientação da atenção visual é a distinção entre a orientação automática (passiva, exógena ou *bottom-up*) e a orientação voluntária (ativa, endógena ou *top-down*). Na orientação automática, nossa atenção é capturada de modo rápido e irrefletido pela saliência visual, afetiva ou comportamental de um estímulo<sup>40</sup>; enquanto na orientação voluntária, buscamos voluntariamente um foco para a atenção visual a partir de nossos objetivos<sup>41</sup>. Esses processos envolvem diferentes áreas do cérebro devido à multimodalidade (estímulos de outros sentidos podem capturar nossa atenção visual, e essa captura ou busca guiada mobiliza processos motores), mas um modelo simplificado para pensarmos as duas formas de orientação atencional também se apoia em duas vias: uma via frontoparietal ventral (ou parietal inferior) no hemisfério direito para a orientação automática, e uma via frontoparietal

---

implícita de longo prazo que diz respeito a procedimentos, como andar de bicicleta); pré-exposição ou *priming* (memória implícita de longo prazo através da qual a reação a um estímulo é influenciada pela apresentação de um estímulo anterior); condicionamento (memória implícita de longo prazo que associa estímulos co-ocorrentes ao longo de nossa experiência); habituação e sensibilização (memória implícita de longo prazo pela qual nossa resposta a um estímulo diminui ou aumenta conforme a reexposição ao mesmo estímulo); memória sensorial (memória de curto prazo para retenção de informação sensorial, como a memória icônica para a visão, memória ecóica para a audição, e assim por diante) (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; KANDEL *et al.*, 2014).

Se migrarmos para outras áreas de conhecimento, a questão se tornará ainda mais complexa. Basta pensarmos em memória RAM, memória ROM, memória social, memória institucional, entre outras.

40 Se falamos de saliência visual afetiva ou comportamental para explicar a orientação automática da atenção visual, é interessante retomar o critério de saliência, tão utilizado em estudos de mídia. Saliência pode significar o quanto um assunto se faz presente num ecossistema de mídia, mas também as estratégias utilizadas por determinado veículo de imprensa para que determinado conteúdo seja priorizado pelo leitor. Algumas dessas estratégias são fortemente visuais, como a primeira página de um jornal ou portal de notícias na *internet*, o posicionamento de um conteúdo na mancha gráfica ou *layout*, a área dedicada ao conteúdo, escalas, contrastes (tonais, cromáticos, de simetria, direção, forma, ritmo, harmonia, escala), forte apelo afetivo do conteúdo visual (sensacionalismo, choque, apelo sexual), entre outros recursos. (ANTONIO, 2021; MCCOMBS, 2009).

41 Leitores das Humanidades devem estar mais familiarizados com os conceitos de *punctum* e *studium*, do semiólogo Roland Barthes (1984). Embora pertença a uma tradição de autores não muito preocupados com uma delimitação clara de seus conceitos (o que causa muito ruído entre seus intérpretes), podemos apontar certa equivalência entre atenção voluntária e *studium* (“É pelo *studium* que me interesse por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos”, p. 45) ou atenção automática e *punctum* (“Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que me parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”, p. 46). Barthes (1984) não trata apenas da questão atencional, mas também da questão associativa (significados e afetos evocados pela imagem), o que nos permite dizer que no *studium* prevalece uma conotação cognitiva da imagem (seus significados aprendidos), e no *punctum* o uma conotação ética ou ideológica (seus significados automáticos e emergentes conforme contingências culturais). Para apontamentos semelhantes, ver: ANTONIO, 2021.

dorsal (ou parietal superior) para a orientação voluntária<sup>42</sup> (BEAR *et al.*, 2017; BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024).

Ações orientadas a objetivos exigem atenção voluntária e processamento de informações na memória de trabalho. Nossa atenção comumente acompanha ações e objetivos priorizados em cada momento. Para estímulos visuais, o aumento na carga perceptual (quantidade de informação no estímulo) tende a aumentar a atenção ao estímulo, enquanto o aumento na carga cognitiva (quantidade de informações na memória de trabalho) tende a reduzir essa atenção<sup>43</sup>, mas essas tendências podem ser quebradas pela saliência de outros

42 A negligência hemiespacial tratada na nota 34 é um distúrbio atencional que afeta diversos sentidos. Mencionamos que lesões causadoras desse fenômeno são mais comuns no córtex parietal direito. Usualmente elas ocorrem em trechos da via frontoparietal ventral, no hemisfério direito. Ainda assim, os efeitos de disfunções dessa via se projetam sobre a via frontoparietal dorsal (atenção guiada, voluntária). Pacientes com negligência hemiespacial conseguem atentar para o lado negligenciado do campo visual se forem instruídos a fazer isso, mas estímulos no lado oposto são muito eficazes em capturar sua atenção, induzindo a negligência (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017).

43 O mesmo não ocorre para estímulos auditivos devido a formas distintas de processamento e mobilização do aparato neural. Humanos apresentam dominância visual, como pode ser atestado pelo fenômeno do ventriloquismo, mas também pelo efeito McGurk ou pelo efeito coquetel tratados na nota 7 (EYSENCK; KEANE, 2017). Apesar da dominância visual, a audição também é de grande importância, e tanto imagens quanto sons são transmitidos por ondas (eletromagnéticas ou sonoras) que se propagam por longas distâncias e são facilmente produzidas por aparatos técnicos, tornando evidente o porquê das telecomunicações se desenvolverem para e a partir desses sentidos. Isso demonstra a inexistência da afirmação: “Só o olho e o ouvido são órgãos dos sentidos diretamente ligados ao cérebro, ou melhor, são buracos que se conectam diretamente com o cérebro, em oposição aos outros sentidos que são buracos ligados às vísceras, sendo sentidos mais viscerais, portanto” (SANTAELLA, 2012, p. 2).

Odores também viajam no espaço, mas a necessidade de uma síntese rápida e flexível de moléculas odorantes dificulta o desenvolvimento de sistemas de telecomunicações para e a partir desse sentido. Tais sistemas também seriam ineficientes, pois os humanos não são bons farejadores. Entretanto, é impossível imaginar um sentido mais diretamente ligado ao cérebro do que o olfato, já que a transdução se dá pelo contato de moléculas odorantes com neurônios no epitélio olfatório. Essa ligação é tão direta que a camada de muco que reveste esse epitélio tem anticorpos imprescindíveis para prevenir infecções através de “[...] uma via direta para a entrada no encéfalo [...]” (BEAR *et al.*, 2017, p. 281-282). A supracitada afirmação se apoia num antropocentrismo que pouco adiciona à compreensão dos sentidos (seria difícil tomar a dominância visual ou auditiva como evidentes se pensássemos em toupeiras) e ignora as vias de transdução e envio de sinais ao cérebro (embora a visão reaja a ondas eletromagnéticas, há uma etapa crítica de transformação desse sinal numa reação química de degradação de opsinas para que, somente então, exista um sinal neural, como vimos nas notas 14 e 16). O leitor pode apontar a codificação e convencionalização de sinais visuais e auditivos como motivo para uma hierarquização dos sentidos, mas codificamos e convencionalizamos linguagens visuais e auditivas exatamente pela dominância desses sentidos na nossa espécie. Outros sentidos também são passíveis de codificação e convencionalização, e basta pensarmos na escritora Helen Keller que, tornando-se cega e surda aos 18 meses de idade, aprendeu a se comunicar por uma linguagem tátil. Dispositivos para telecomunicação tátil (ou háptica) são objeto de

estímulos. Isso nos permite pensar fenômenos como a cegueira à mudança (que dificulta a percepção dos erros de continuidade em filmes<sup>44</sup>) e a cegueira por desatenção (muito explorada por ilusionistas) (EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; KANDEL *et al.*, 2014).

As demandas atencionais se reduzem conforme “automatizamos” ações e percepções (adquirimos expertise). Aprender uma tarefa visualmente guiada mobiliza fortemente várias áreas do cérebro. É necessário direcionar a atenção, segregar e priorizar o que deve ser memorizado, analisar a frequência e sequência das ocorrências no espaço visual e no tempo, identificar padrões, observar as normas que devem ser seguidas (se houverem), controlar os movimentos, *etc.* Com a prática, passamos a mobilizar nossa memória de longo prazo e reduzimos a demanda atencional. Assim como radiologistas atentam diretamente às áreas de interesse numa radiografia, você não procuraria um gato fujão olhando para o céu, pois sua experiência demonstrou ser irrelevante observar esses pontos do campo visual para a tarefa em questão. Entretanto, a expertise não implica em menor mobilização do aparato neural, mas sim em uma mobilização distinta e mais eficiente (BILALÍĆ, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017).

Essa “automatização” nos remete à percepção holística e às associações contextuais previamente abordadas. Como aprendemos a lidar com a constância de posição, forma, tamanho, perspectiva, cor, agrupamento em categorias e rápida extração de significados semânticos, afetivos e potencialidades comportamentais? A experiência e o aprendizado permitem mobilizar memórias de longo prazo, explícitas ou implícitas (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; KANDEL *et al.*, 2014). Objetos visuais tendem a ocorrer em contextos específicos com maior ou menor frequência, e o aprendizado de como esses contextos se apresentam e se configuram, de como permitem determinadas ações e evocam determinados afetos, facilita a percepção visual através de agrupamentos, esquemas ou quadros de contexto, que são processados de maneira distribuída no cérebro. Quando um objeto se adequa a um quadro de contexto, o reconhecimento visual é facilitado por processos de *feedback* (*top-down*), e quando um objeto é incompatível com o quadro de contexto, o reconhecimento visual é dificultado<sup>45</sup> (BAR, 2004).

---

pesquisas recentes. Ver: TAN *et al.*, 2020.

44 “[...] considere o filme de James Bond, Operação Skyfall. Em uma das cenas, Bond está em um carro que está sendo seguido por um carro branco. Misteriosamente, esse carro fica preto na cena seguinte e depois volta a ser branco!” (EYSENCK; KEANE, 2017, p. 144).

45 Conforme explicações sobre vias magnocelulares, a informação visual com baixa acuidade e frequência espacial, mas alta velocidade de condução e frequência temporal, chega ao cérebro antecipadamente. Essa informação ampla, pouco nítida e configuracional das cenas visuais permitiria a evocação de quadros de contexto que facilitam a identificação dos objetos (BAR, 2007). Desse modo, um objeto preto em forma de “L” sobre uma pia de banheiro é

Para Dale Purves (2019, p. x, tradução livre), “o princípio de funcionamento do cérebro e do resto do sistema nervoso é criar e atualizar conexões neuronais (associações) entre entradas (estímulos) e saídas (comportamentos) numa base totalmente empírica”. Além de compatível com os problemas de invariância/constância perceptiva, expertise visual e quadros de contexto, a hipótese parece ser sustentada até mesmo por ilusões de cor, brilho, orientação, escala, comprimento de linhas, projeção de ângulos, velocidade e direção de movimento, entre tantas outras. Nossa propensão a essas ilusões se relaciona diretamente com a frequência de ocorrência dos estímulos visuais em condições naturais. Se a experiência visual é tão importante, nosso percurso até aqui apenas reafirma a necessidade de compreensão dos contextos social, cultural, político, artístico, técnico, demográfico, arquitetônico e clínico para qualquer estudo sobre como percebemos as imagens em diferentes contextos e temporalidades.

## 6. Considerações finais

Nossa breve síntese chega ao momento de considerações mais amplas, e esperamos ter atingido nosso objetivo de apresentar um panorama geral sobre a percepção visual a partir das obras escolhidas. Explicações e imagens “neuro” tendem a sabotar nosso senso crítico e parecer “mais científicas” (EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024) e, mesmo cientes deste problema, não podemos eliminá-lo. Todavia, tomamos alguns cuidados: evitamos as imagens, enfatizamos ser este um convite para futuras leituras sobre os assuntos aqui tratados e, por fim, pontuamos repetidas vezes que as explicações e modelos são simplificações. Uma breve leitura dos *textbooks* utilizados como base para o nosso capítulo demonstra como diversos tópicos estão longe do consenso, seja por limitações técnicas, desenhos experimentais com baixa relevância comportamental e ambiental ou resultados mistos.

Na introdução falamos sobre a cautela em transpor resultados de modelos animais para humanos. Rose e Abi-Rached (2013) fornecem cinco formas distintas de modelos nas neurociências: modelos conceituais (que foram frequentes ao longo deste capítulo); modelos mecânicos ou materiais; modelos animais de estruturas, funções e doenças; modelos animais de comportamento; e

---

muito mais provável que seja um secador de cabelo do que uma pistola ou uma furadeira. Nessa mesma linha de raciocínio, situações de risco iminente, real ou presumido, tendem a alterar a percepção por uma espécie de modulação contextual, como explicado na nota 23. Ainda sobre esse assunto, as considerações da nota 31 se mostram pertinentes.

Alguns *textbooks* utilizados tangenciam o reconhecimento contextual de objetos (BANICH; COMPTON, 2018; EYSENCK; KEANE, 2017; KANDEL, *et al.*, 2014), mas optamos pela explicação apresentada devido à intertextualidade que ela proporciona ao capítulo e aos exemplos utilizados até aqui.

modelos animais de psicopatologia humana. Modelos são analogias, simulacros, e a transposição de conclusões para seu assunto de referência pode ser muito próxima daquilo que se busca compreender, mas não necessariamente exata.

Ademais, técnicas distintas servem a diferentes propósitos, com diferentes virtudes e limitações. Para citar apenas algumas: a Ressonância Magnética Funcional (*Functional Magnetic Resonance Imaging, fMRI*) e a Tomografia por Emissão de Pósitrons (*Positron Emission Tomography, PET*) fornecem medições metabólicas indiretas, não invasivas, com boa resolução espacial e baixa resolução temporal; Eletroencefalogramas (EEG) e Magnetoencefalogramas (MEG) fornecem medições diretas da atividade elétrica próxima, não invasivas, com boa resolução temporal e baixa resolução espacial; registros de neurônios isolados fornecem medições diretas da atividade elétrica com excelentes resoluções temporais e espaciais, mas são procedimentos invasivos, arriscados e limitados a poucas células por vez. Além das limitações diretas na aquisição de dados, existem problemas de validade ambiental para os experimentos, por vezes conduzidos em contextos totalmente estranhos ao indivíduo, com os movimentos da cabeça e/ou do corpo limitados pelo aparato e executando atividades que talvez nunca tenham executado (BEAR *et al.*, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; ROSE; ABI-RACHED, 2013).

A lógica explicativa também é indireta, a partir de informações agregadas de diferentes técnicas e modelos, compreensão de reações químicas e processos metabólicos, verificação de duplas dissociações, sintomática de lesões, necessidade de inferência reversa (supor processos cognitivos a partir de padrões de ativação no cérebro) e desenvolvimento de modelos conceituais (BEAR *et al.*, 2017; EYSENCK; KEANE, 2017; JANSSON-BOYD, BRIGHT, 2024; ROSE; ABI-RACHED, 2013).

Apesar do texto denso e por vezes complexo, não tivemos tempo ou espaço para abordar diversos assuntos relevantes. Não falamos sobre *qualia*, *Umwelt*, *affordances*, leis da *Gestalt*, cores aditivas e subtrativas, frequência crítica de cintilação (*flicker fusion threshold*), movimentos sacádicos, persistência da visão (pós-imagens ou *afterimages*), efeito *Kuleshov*, entre tantos outros assuntos. Ademais, a maioria das imagens analisadas em pesquisas nas Humanidades envolve pessoas (inter)agindo em contextos variados, o que torna relevantes e necessárias as contribuições da História, Antropologia, Psicologia Social e Neurociências Sociais e Afetivas, além de um amplo rol de psicopatologias que não foram abordadas neste capítulo. Também é comum lidarmos com dados agregados de uma massa de observadores, o que nos leva a supor condições de “normalidade” (ou patologia ausente); ainda assim, o conhecimento sobre condições diversas pode auxiliar na compreensão de quem produziu tais ou quais imagens (MARTINEZ-CONDE; MACKNIK, 2015).



O posicionamento deste texto ao final da presente obra não é fruto do acaso, mas um chamado pela complementaridade necessária entre diferentes disciplinas visando adensar e complexificar nossa compreensão de um objeto tão rico para as Humanidades: a comunicação visual. Iniciamos cientes de nossas limitações e, ao final da introdução, mencionamos que este capítulo deve ser lido como um convite para outras leituras. Desse modo, e sob a grande responsabilidade de fechamento deste livro, não vemos outra forma de concluir senão reforçando o mesmo convite.

## Referências

- ANTONIO, Mariana Dias. **A “Operação mata-mendigos” na Guanabara: representações e apropriações no jornal *Última Hora*, no Poder Legislativo, no Poder Judiciário, no Teatro e no Cinema**. 2021. Tese (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. 547p.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BANICH, Marie T.; COMPTON, Rebecca J.. **Cognitive Neuroscience**. 4. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- BAR, Moshe. Visual objects in context. **Nature Reviews: Neuroscience**, v. 5, p. 617–629, ago. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/nrn1476>. Acesso em: 19 mai. 2024.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. trad. Júlio Castañón. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEAR, Mark F. *et al.* **Neurociências: desvendando o sistema nervoso**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- BILALÍĆ, Merim. **The Neuroscience of Expertise**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- BOYCOTT, B. B.; WÄSSLE, H.. The morphological types of ganglion cells of the domestic cat’s retina. **Journal of Physiology**, v. 240, p. 397-419, jul. 1974. Disponível em: <https://doi.org/10.1113/jphysiol.1974.sp010616>. Acesso em: 05 mai. 2024.
- CLELAND, B. G.; LEVICK, W. R.. Brisk and sluggish concentrically organized ganglion cells in the cat’s retina. **Journal of Physiology**, v. 240, p. 421-456, jul. 1974. Disponível em: <https://doi.org/10.1113/jphysiol.1974.sp010617>. Acesso em: 05 mai. 2024.
- EYSENCK, Michael W.; KEANE, Mark T.. **Manual de Psicologia Cognitiva**. 7. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- FEINBERG, Todd E.; MALLATT, Jon M.. **The Ancient Origins of Consciousness: How the Brain Created Experience**. Cambridge: The MIT

Press, 2016.

GOLDSTEIN, E. Bruce; CACCIAMANI, Laura. **Sensation and Perception**. 11. ed. Boston: Cengage Learning, 2022.

HIGHAM, James P. The red and green specialists: why human colour vision is so odd. **Aeon.co**, 2018. Disponível em: [aeon.co/ideas/the-red-and-green-specialists-why-human-colour-vision-is-so-odd](https://aeon.co/ideas/the-red-and-green-specialists-why-human-colour-vision-is-so-odd). Acesso em: 28 abr. 2024.

JACOBS, Gerald H.. Photopigments and the dimensionality of animal color vision. **Neuroscience & Biobehavioral Reviews**, v. 86, p. 108-130, mar. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2017.12.006>. Acesso em: 28 abr. 2024.

JANSSON-BOYD, Catherine; BRIGHT, Peter. **Consumer Neuroscience: Theory and Application**. Londres: Academic Press, 2024.

KANDEL, Eric R. *et al.* **Princípios de Neurociências**. 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

MARTINEZ-CONDE, Susana; MACKNIK, Stephen L.. Famous paintings can reveal visual disorders: neural pathologies have shaped great art throughout history. **Scientific American**. 01 mar. 2015. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/famous-paintings-can-reveal-visual-disorders/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MASON, Peggy. **Medical Neurobiology**. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

MCCOMBS, Maxwell. **A Teoria da Agenda: a mídia e a opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MUNDINANO, Inaki-Carril *et al.* More than blindsight: Case report of a child with extraordinary visual capacity following perinatal bilateral occipital lobe injury. **Neuropsychologia**. v. 128, p. 178-186, mai. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2017.11.017>. Acesso em: 12 mai. 2024.

PURVES, Dale. **Brains as Engines of Association: an operating principle for nervous systems**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

ROLLS, Edmund T.. Two what, two where, visual cortical streams in humans. **Neuroscience and Biobehavioral Reviews**. v. 160, 105650, mai. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2024.105650>. Acesso em: 12 mai. 2024.

ROSE, Nikolas; ABI-RACHED, Joelle M.. **Neuro: the new brain sciences and the management of the mind**. Princeton: Princeton University Press, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SAPOLSKY, Robert M.. **Behave: the biology of humans at our best and worst**.

Nova Iorque: Penguin Press, 2017.

SILVERTHORN, Dee Unglaub. **Fisiologia humana**: uma abordagem integrada. 7. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

STONE, James V.. **Vision and the brain**: how we perceive the world. Cambridge: MIT Press, 2012.

TAN, Hong. Z. *et al.*. Acquisition of 500 English Words through a TActile Phonemic Sleeve (TAPS). **IEEE Transactions on Haptics**. v. 13, n. 4, p. 745-760, out/dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1109/TOH.2020.2973135>. Acesso em: 19 mai. 2024.

WERNER, John S.; CHALUPA, Leo M. (Eds.). **The new visual neurosciences**. Cambridge: The MIT Press, 2014.

# **S**OBRE AS ORGANIZADORAS

---

## **Fabiane Taís Muzardo**

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e graduada em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Docente Colaboradora na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

E-mail: [muzardofabiane@gmail.com](mailto:muzardofabiane@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1878661538516489>.

## **Mariana Dias Antonio**

Doutora e Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Licenciada em História pelo Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson” (UNAR). Professora do curso de especialização em História Contemporânea e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR).

E-mail: [mariana.diasant@gmail.com](mailto:mariana.diasant@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3014949770055190>.

# ÍNDICE REMISSIVO

---

## A

- Apagamento 5, 9, 14, 15, 18  
Arte 3, 5, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 46, 90, 92, 116, 117, 118,  
119, 123, 127  
Artistas 10, 12, 14, 15, 16, 20, 21, 25, 55, 56, 60, 61, 90, 92, 117, 118, 119, 139

## B

- Balas Zéquina 6, 23, 27, 28, 38  
Biografia 93, 103  
Bomba atômica 44, 45, 50, 51  
Branquitude 6, 99, 100, 101, 103

## C

- Células ganglionares 132, 134, 135, 136, 139  
Censura 56, 57, 60, 61, 73, 75  
Cérebro 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147,  
148, 149, 150, 151  
Charges 3, 6, 55, 58, 60, 61, 62, 66, 70, 72, 73, 75, 80, 83  
Clube do Zequina 23, 24, 26, 28, 30, 34, 36  
Colonialidade 6, 89, 98, 101, 113  
Comunidades indígenas 96, 97  
Consciência histórica 6, 42, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 53  
Críticas 6, 26, 36, 44, 70, 77, 78, 91, 92, 97, 98, 102, 129, 145  
Cultural 29, 32, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 74, 79, 90, 97, 107, 116,  
117, 119, 127, 131, 150  
Cultura mexicana 6, 10, 118, 119, 120, 126

## D

- Didática da História 42, 53  
Ditadura 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 66, 69, 70, 73, 74, 75  
Ditadura militar 55, 57, 74

## E

- Educação patrimonial 47, 49, 51  
Especialista 6, 89, 90, 91  
Estímulos 128, 129, 135, 136, 139, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150  
Experiência 5, 11, 17, 18, 19, 20, 22, 39, 43, 44, 49, 51, 52, 53, 69, 89, 90, 91,  
94, 96, 98, 101, 103, 104, 137, 139, 140, 142, 147, 149, 150

## F

Filme 7, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 149

Fotógrafo 6, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 108, 110, 119

Fotojornalismo 89, 90, 101, 104

## G

Governo 6, 11, 12, 14, 15, 20, 23, 24, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 55, 57, 60, 61, 67, 71, 98, 116, 123

## H

História 6, 9, 20, 22, 23, 31, 42, 43, 44, 45, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 65, 75, 76, 77, 78, 88, 89, 107, 111, 112, 115, 127, 128, 151, 152, 155

História mexicana 12, 126

Historicidade 47, 94, 98, 107, 111

Histórico-cultural 47, 54

Humanidade 46, 56, 92, 96, 103, 106, 110

Humor 6, 41, 55, 57, 77, 105, 131

## I

ICM das Crianças 23, 24, 25, 27, 28, 33, 34, 36, 38, 39, 40

Identidade 29, 32, 40, 43, 45, 47, 51, 52, 53, 93, 94, 98, 99, 123

Ilustrações 5, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 60, 80

Imagens 5, 7, 11, 12, 18, 19, 20, 23, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 51, 53, 57, 60, 72, 74, 80, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 123, 126, 131, 132, 136, 138, 139, 143, 144, 148, 150, 151

Infância 27, 29, 78, 130, 131

Informação visual 131, 137, 138, 140, 142, 144, 149

## J

Jornal 58, 67, 68, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 91, 102, 118, 147, 152

## L

Lei Cidade Limpa 15, 16, 17, 21

Lei de Anistia 55, 56, 61, 66, 67, 70, 73, 74

## M

Memória 6, 9, 28, 29, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 109, 110, 141, 146, 147, 148, 149

Memorial da Paz de Hiroshima 46, 47, 48, 49, 51

México 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 19, 20, 22, 41, 93, 94, 105, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127

Modulação contextual 140, 150

Monumentos 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51

Murais 12, 14, 15, 16, 17, 20, 119, 123, 126

Música 58, 116, 120, 122, 125

O

O Rio Nu 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

P

Pasquim 6, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76

Patrimônio histórico 3, 6, 29, 42

Patrimônio mundial 42, 45, 46

Percepção visual 3, 7, 128, 134, 139, 144, 146, 149, 150

Periódico 3, 6, 26, 56, 57, 60, 63, 68, 71, 74, 77, 78, 80, 83, 86, 87, 117

Personagem 6, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 37, 39, 40, 63, 65, 66, 67, 72, 73, 143

Produção cinematográfica 115, 116

Pulque 9, 11, 12, 123

Pulquería 11, 12, 13, 14, 15

R

Racismo 97, 98, 100

Reconhecimento visual 149

Redemocratização 6, 23, 55, 56, 103

Renascimento cultural 118, 119

Repressão 55, 56, 58, 60, 61, 71, 73, 78, 84, 95

Revolução 116, 117, 126, 127

Rio de Janeiro 17, 21, 41, 57, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 88, 91, 112, 113, 152

S

Segunda Guerra Mundial 42, 46, 49, 51, 52, 53

Semanário 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74

T

Território 15, 19, 37, 97, 103, 106

U

UNESCO 42, 45, 46, 48, 53, 54

V

Violência 16, 19, 20, 23, 56, 66, 72, 97, 98, 99, 107, 108, 110, 111, 112, 123, 144

Z

Zéquinha 6, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 38, 40, 41

