



REVISTA INTERNACIONAL DE
CULTURA VISUAL

VOLUMEN 2
NÚMERO 2

Revista Internacional de Cultura Visual

.....
VOLUMEN 2 NÚMERO 2

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL
www.sobreculturavisual.com

Publicado en 2016 en Madrid, España
por Global Knowledge Academics S.L.
www.gkacademics.com

ISSN: 2530-4666

© 2016 (artículos individuales), el autor (es)
© 2016 (selección y material editorial) Global Knowledge Academics

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <soporte@gkacademics.com>.

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL es revisada por expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor y en criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

EDITORES

.....

Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España

CONSEJO EDITORIAL

.....

Jose Carlos del Ama, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Wilma Arellano Toledo, INFOTEC-CONACYT, Mexico DF, Mexico
Ana Beriain Bañares, Universitat Abat Oliba CEU, España
Ignacio Blanco Alfonso, Universidad San Pablo CEU, España
Francisco Cabezuelo Lorenzo, Universidad de Valladolid, España
David Caldevilla Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España
Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Ismael López Medel, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Juan Luis Manfredi Sánchez, Universidad de Castilla La Mancha, España
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Astrid Scaperrotta, Università Vita-Salute San Raffaele, Milán, Italia
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España
Mónica Viñarás Abad, Universidad San Pablo CEU, España
Hipólito Vivar Zurita, Universidad Complutense de Madrid, España

EDITORES ASOCIADOS

.....

Licia Soares de Souza
Sandy Romero
María del Socorro Juárez Pierce
Claudio Lagos-Olivero
Jacob Bañuelos
Aristóteles Berino
Jacqueline Gómez Mayorga
María Eugenia Josa Martínez

Índice

Educação e imagem audiovisual: espaço para reflexões, conflitos e convergências	79
<i>Sônia Cristina Vermelho, Ana Paula Machado Velho, Regiane da Silva Macuch</i>	
Autorretratos na rede	89
<i>Camila Leite de Araujo, Nina Velasco e Cruz</i>	
Aprender mirando: la fotografía como método docente	101
<i>Antonia Salvador Benítez, María Olivera Zaldua, Juan Miguel Sánchez Vigil</i>	
Fotografia Contemporânea no corpo da cidade	111
<i>Ana Rita Vidica Fernandes</i>	
Festas religiosas, sentidos e imagens na televisão Brasil Central (Goiás)	119
<i>Givaldo Ferreira Corcinio Junior</i>	
Charles Clifford: globos y caballos	129
<i>Rachel Bullough Ainscough</i>	

Table of Contents

Education and Audio-Visual Image: Space for Reflections, Conflicts and Convergence	79
<i>Sônia Cristina Vermelho, Ana Paula Machado Velho, Regiane da Silva Macuch</i>	
Selfportraits in the Web	89
<i>Camila Leite de Araujo, Nina Velasco e Cruz</i>	
Learning by Looking: Photography as a Teaching Method	101
<i>Antonia Salvador Benítez, María Olivera Zaldua, Juan Miguel Sánchez Vigil</i>	
Contemporary Photography in the City's Body	111
<i>Ana Rita Vidica Fernandes</i>	
Religious Parties, Senses and Images at Brasil Central Television (Goiás-Brasil)	119
<i>Givaldo Ferreira Corcinio Junior</i>	
Charles Clifford: Balloons and Horses	129
<i>Rachel Bullough Ainscough</i>	

Educação e imagem audiovisual: espaço para reflexões, conflitos e convergências

Sônia Cristina Vermelho, UNICESUMAR – Centro Universitário de Maringá, Brasil
Ana Paula Machado Velho, UNICESUMAR – Centro Universitário de Maringá, Brasil
Regiane da Silva Macuch, UNICESUMAR – Centro Universitário de Maringá, Brasil

Resumo: O artigo é resultado da pesquisa com adolescentes na qual analisamos a experiência de produção audiovisual com objetivo de compreender o conteúdo do discurso nas narrativas audiovisuais. A hipótese de trabalho é de que seja possível utilizar a produção audiovisual como meio para articular conteúdos científicos e experiência social, na perspectiva da formação para a reflexão sobre a sociedade atual. Foram analisados 32 curtas-metragens e é possível indicar que as problemáticas apresentadas nos filmes trazem os dilemas e os conflitos que a sociedade lhe coloca, aliado às questões próprias da adolescência. Do ponto de vista da experiência, vislumbramos a possibilidade da educação se apropriar do processo de produção audiovisual como “estratégia pedagógica” o qual poderá servir, dependendo de um conjunto de fatores, não só para dar maior significado à educação, mas também para dar voz a esses jovens, que possa ser ouvida e considerada pela sociedade. A base teórica para esse trabalho foi a psicanálise freudiana, a teoria social crítica da Escola de Frankfurt, em particular nas obras de Benjamin e Adorno, e no campo da comunicação nas teorias do Jesus Martin-Barbero e German Rey.

Palavras-chave: mídia e educação, subjetividade e audiovisual, educação para a mídia

Abstract: The article is the result of research with adolescents where we analyze the audiovisual production experience to understand the content of speech in audiovisual narratives. The hypothesis is that it is possible to use the audiovisual production to mix scientific content and social experience for a formation reflexive criticism. We analyzed 32 short films and we can say that the problems presented in the movies bring the dilemmas and conflicts that society brings adolescents. As experience, education can take ownership of the audiovisual production process as "pedagogical strategy", both to give greater meaning to education, and to "give voice" to these young people. We use the Freudian psychoanalytic theory, critical social theory of the Frankfurt School, in particular Walter Benjamin and Theodor Adorno, and the field of communication theories of Jesus Martin-Barbero and German Rey.

Keywords: Media and Education, Subjectivity and Audiovisual, Media Education

Introdução

Inicialmente, é oportuno tecermos algumas considerações sobre o sujeito com o qual interagimos na experiência realizada: o adolescente. Em recentes pesquisas sobre o sujeito na situação de adolescência, reflexões a partir da psicologia de orientação sócio histórica consideram que a adolescência é uma construção histórica. Na concepção moderna sobre adolescência, esta é considerada como “(...) uma época de crise, de ambigüidade, o que levou à definição deste período pela negatividade, pela ausência de características tanto da infância como da fase adulta, configurando uma situação de ‘marginalidade’”. (Calil, 2003, p. 144). No entanto, esta concepção, de certa forma naturalizante, vem sendo questionada e considerada não como resultado decorrente de um processo instaurado pelo biológico, mas a condição da adolescência como resultante da configuração cultural, social e econômica da modernidade (Ozella, 2003).

Nesse sentido, os comportamentos considerados característicos dos adolescentes tais como os conflitos, a rebeldia, a indefinição de identidade e um sentimento de onipotência, não são universais, mas características que esses sujeitos assumem e que são resultantes dos processos históricos de socialização da modernidade ocidental. Como tal, temos que considerar também como históricas as problemáticas vividas por eles nas suas várias dimensões. As contribuições dessas pesquisas nos apontam também para outro aspecto: dado que a adolescência é uma “fase”, e que ela passa, os



resultados evidenciam a negligência em termos de políticas públicas para estes sujeitos, dada a essa condição de transitoriedade. Com isso, aquilo que é próprio destes sujeitos passa ao largo na certeza de se tratar de uma fase e que, quando adultos, as questões serão resolvidas.

No entanto, pela adolescência ser assumida pelos adolescentes como uma fase “transitória”, a análise das problemáticas emergentes neste período são fundamentais para entendermos as possibilidades e os limites de uma formação que não esteja tão fortemente alicerçada em modelos pré-estabelecidos. Ou seja, o fato do adolescente assumir a condição culturalmente constituída de uma identidade em construção, constitui-se numa situação privilegiada para “ouvirmos” esses sujeitos, procurando compreender este universo e criando possibilidades para a constituição de novas identidades, de novos sujeitos.

Neste sentido, para almejarmos uma educação que seja efetivamente transformadora é oportuno pensarmos em criar espaços de experimentação e reflexão para estes jovens, bem como de expressão da sua condição de adolescência para escutarmos o que eles dizem considerando-os como sujeitos do seu tempo e espaço.

Tendo em vista termos utilizado a produção audiovisual como “mediação pedagógica” para a constituição de experiências formativas, orientamos nossas reflexões apoiando-nos em teóricos da sociologia e da comunicação, os quais discutiram a relação do sujeito com a imagem. Especificamente das produções realizadas pelos jovens, não nos preocupamos em elaborar uma análise de conteúdo como proposto por Bardin (1997), mas identificar nos filmes, tomados como discursos desses sujeitos, aspectos e problemáticas vividas por eles. Neste sentido, partilhamos com Fischer (2002) quando afirma que os “*discursos são sempre práticas*” e como tais podem ser apreendidos como acontecimentos pertencentes à certa formação discursiva; no nosso caso dos adolescentes, e ligados “*(...)a um certo regime de verdade e, ainda, como diretamente relacionado à constituição de sujeitos individuais e sociais*” (Fischer, 2002, p. 84). Ou seja, nos interessou identificar em seus discursos a elaboração e reflexão destes adolescentes sobre si próprios, sua coletividade, família, bem como sobre a própria mídia que eles utilizaram para elaborar suas “falas”. O adolescente, de espectador investe-se também da função de autor, na medida em que cria seus filmes e nesta condição - de autoria -, no discurso interior que pode ser externalizado na sua produção, ele pode construir histórias e personagens de forma que possam lidar com frustrações, desejos e medos gerados na sua relação com a sociedade.

Na experiência com a visualidade, os adolescentes trazem para a produção conteúdos oriundos de suas experiências como espectadores, ou seja, eles utilizam os recursos da experiência como espectador para produzir, sem ter plena consciência disto, pois como o seu papel de produtor está em processo de construção, ele utiliza dos outros papéis mais desenvolvidos, no caso de espectador, como subsídio para construir este novo papel: o de produtor (Moreno, 1975).

Neste momento, elaboramos um recorte nos dados e na discussão teórica e apresentamos uma análise das temáticas desenvolvidas por estes jovens nos seus filmes.

Subjetividade e produção de imagens

Nossas reflexões sobre a relação do sujeito com a imagem estão centradas numa perspectiva crítica do sujeito e da imagem. Sem a pretensão de esgotar o assunto, neste trabalho indicamos alguns aspectos que consideramos importantes tendo em mente os objetivos explicitados anteriormente¹.

Iniciamos trazendo Walter Benjamin em “*A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*”, texto bastante famoso e amplamente discutido entre pesquisadores da mídia. O autor faz a seguinte afirmação:

¹ Cabe esclarecer que esta pesquisa se insere num contexto mais amplo, pois os dados aqui apresentados foram tomados nas atividades realizadas no ano de 2004 com jovens escolarizados. Finalizamos este trabalho em 2004, iniciamos 2005 uma nova etapa na mesma linha de investigação mas com outro público: jovens na faixa etária dos 15 aos 18 anos e não necessariamente cursando a escola, o que gerou um outro conjunto de dados os quais estão sendo objeto de análise no ano de 2006.

(...) no interior de grandes processos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transformam ao mesmo tempo em que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (Benjamin, 1994, p. 169)

Neste texto, Benjamin pretendia afirmar o caráter positivo da arte no tempo de sua reprodução técnica, em que deixava de ser uma (quase) exclusividade de uma elite e poderia, a partir de sua reprodução, ser apreciada por todos. Sem entrar no mérito desta questão, gostaríamos de ressaltar um outro aspecto deste texto que apresenta maior pertinência com nossos propósitos: o condicionamento, em alguma medida, de nossos sentidos tanto da perspectiva filogenética quanto ontogenética à estrutura tecnológica de nosso tempo. No cerne desse processo estão as relações humanas, as quais cada vez mais são mediadas por objetos tecnológicos². Estabelecer relações mediadas por tecnologia tem sido praticado desde as civilizações mais arcaicas, com o uso de sinais gráficos ou sonoros. Mas, certamente foi bastante significativa a revolução advinda da produção das imagens, as quais passaram a ocupar um papel relevante na sociedade, em particular a partir do surgimento da pintura como arte, como leitura do real com o intuito de perpetuar a imagem e; posteriormente a fotografia, o cinema e televisão, mídias que conquistaram espaços diversos na sociedade ao longo de suas histórias.

Na perspectiva histórica da sociedade do século XX, Trivinho (2001) nos traz outro elemento para pensarmos essa questão. Propõe o uso do conceito de *fenômeno glocal* cujo pressuposto é que, com o advento da mídia em escala planetária virtualizando as experiências do sujeito, ocorreu uma clivagem bidimensional do mundo como experiência humana no qual passou a existir de um lado "(...) o universo dos lugares, dimensão concreta da experiência corporal, processada *in loco*; outro, o campo dos não-lugares (em especial, o de caráter audiovisual), oceano veloz e reciclável de vivências espectrais". (Trivinho, 2001, p. 69). Ou seja, convivemos no mundo com uma dimensão concreta que nos permite experiências sensíveis e uma outra, no campo dos não-lugares, o das subjetividades espectrais. Segundo ele, essa fratura dá-se no plano do sensível, portanto, quase imperceptível, "(...) que se coloca socioculturalmente como efeito estrutural de monta operada pela comercialização ampliada dos media". (Trivinho, 2001, p. 69). Neste sentido, a virtualização como processo social remonta a períodos em que nossa experiência com o real passou a ser mediada com base, em alguma medida, pelas imagens pintadas, captadas, projetadas e, atualmente, digitalizadas.

Com isso, podemos pensar que ao longo da nossa história as relações sociais têm se constituído, desde o surgimento das primeiras formas ainda rudimentares de sociedade, mediadas por algum suporte material ou linguístico, os quais muito cedo passaram a construir imagens como forma de expressão do sentimento, das ideias, dos valores humanos. Porém, é interessante ressaltar que, muito mais do que transmitir algum valor ou conceito, as imagens pictóricas, notadamente aquelas construídas pelos pintores do período do realismo, buscavam na reprodução da natureza até seu último grau, "*assenhorear-se do mundo, assimilá-lo, possuí-lo, transformá-lo numa presa submissa*" (Huyghe, 1986, p. 86).

Dominar a natureza faz parte da história humana não somente pelo viés da ciência que tentava compreender suas leis, mas também da arte que procurava apanhá-la nas malhas da visão, retendo-a para a eternidade dos tempos. Francastel (1983, p. 45), teórico da arte e de cinema, afirma que "*a imagem não é um conceito; ela prescreve uma das mais importantes formas de organização da sociedade*", ou seja, a imagem, além de atuar sobre o indivíduo, organiza e estrutura em alguma medida a vida social: para além da imagem "retratar" o real, nós lidamos com os clichês, o estereótipo regulando e/ou mediando as relações humanas. Essas imagens em seus suportes, se as entendermos como produções humanas, passaram a fazer parte da nossa formação, ou seja, como afirma Benjamin, interferem na estruturação do nosso aparelho perceptivo e como tais, organizam de alguma forma nossas relações.

Sem deixarmos de considerar que a produção das imagens, na sociedade atual, está submetida a uma lógica mercantil. A dimensão econômica, não só na produção artística, tornou-se um fator

² Estamos entendendo por tecnologia toda produção humana, tanto material quanto subjetiva. Nesse sentido, a linguagem, as formas de expressão e comunicação humana são tecnologias desenvolvidas pela humanidade, bem como os equipamentos que passaram a ser utilizados para a comunicação, como suporte para as linguagens, tais como a pintura, a fotografia, o rádio, o cinema etc.

determinante, ou seja, a produção e o consumo das mercadorias visuais e audiovisuais se dão muito fortemente inspirados pela lógica da Indústria Cultural (Adorno, 1986). Também temos que considerar que o crescente uso das imagens na construção de nossa percepção, interfere na forma como atuamos nos processos sociais. Huygue (1986) chegou a propor que a denominação da civilização moderna passe de Civilização do Livro para Civilização da Imagem, devido à sua presença em todas as dimensões da vida humana - da pintura à realidade virtual, é a imagem que *fala*. Do ponto de vista da prática de produção de imagens, esta é uma experiência presente desde momentos remotos de nossa civilização. Da prática do embalsamento até as produções realizadas nos dias atuais, sempre se buscou superar a implacável ação da natureza sobre nossa existência (Sampaio, 2000). Tendo em vista a amplitude da questão, focalizamos nossa discussão em relação ao cinema, que tem suscitado desde seu surgimento questionamentos desta ordem e natureza (Stam, 2003), bem como por ter sido o meio utilizado na pesquisa com os alunos-produtores.

Consideramos que os aspectos subjetivos da relação do sujeito com a imagem, analisados a partir da psicologia, trazem elementos importantes para pensarmos as imagens como instâncias formadoras e como possibilidade de expressão do sujeito. Uma afirmação interessante e que vem alimentar nossas reflexões é de Sampaio (2000, p. 61) de que “(...) *se o cinema foi construído à imagem do nosso psiquismo, é preciso deduzir disto as suas consequências: nosso psiquismo passa a ser construído à imagem do cinema.*”. Merleau-Ponty (1971) considera que o cinema é para ser percebido e não pensado. O cinema é um lugar privilegiado da expressão da condição humana, do ser-em-situação, dentro de suas condições. O filme enquanto objeto de percepção tem características que podem tornar explícitas certas estruturas que organizam nossa relação com o mundo. O filme como um discurso organizado em cenas, estas se passam na *Ordem do Mito* (Merleau-Ponty, 1971), ou seja, não se passa no real, nem tampouco no imaginário. Portanto, em algum ponto entre o imaginário e o real.

Ainda, historicamente a produção cinematográfica como um discurso narrativo, tal como Borges discute³, entra no seu segundo estágio como uma história contada de alguém, sobre alguma coisa em algum lugar (Morin, 1997). Segundo Morin (1997), este segundo estágio do cinema, cria uma fusão entre realidade e fantasia, “(...) *convertendo o sentido do tempo, capturando o assistente num espetáculo da alma, num domínio do sonho(...)*” (p. 145). Essas produções, que utilizam um código de linguagem própria, vão constituir um arsenal discursivo e de expressão do real, dotadas de vida e de sentido para seus produtores e espectadores. A construção desse sentido se dá em função da relação que se estabelece entre a visualização das imagens e a nossa constituição psíquica. Esta construção a partir da experiência com a visualidade (Martín-Barbero & Rey, 2001) tem no processo de identificação um dos eixos explicativos. Para Aumont (1995) a relação que o produtor (e o espectador) constrói com os personagens e com a história é uma relação de identificação narcísica.

A experiência da visualidade no cinema tem ainda como característica o espaço de projeção, pois ao entrarmos numa sala escura e nos posicionarmos na frente de uma tela gigantesca, são criadas as condições que colocam o real como que em “suspensão”. Tudo fica lá fora e, muitas vezes, com bastante ansiedade o espectador vai buscar alienar-se nessa sala escura, buscar um pouco de alívio, de alento, de amor, mecanismos para dar vazão à sua energia psíquica.

No entanto, “(...) *o cinema, ao nos mostrar imagens em movimento, defronta-nos com o choque entre a força da ilusão das imagens da realidade e a certeza de que se trata de truque.*” (Sampaio, 2000, p. 54). Ou seja, ainda que o sujeito obtenha um pouco de prazer durante a projeção, ao seu final tem que encarar novamente a vida real. Adorno ao discutir a Indústria Cultural analisa que o resultado desse processo não leva à sublimação, mas sim à repressão. Segundo ele:

A Indústria Cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma (...) Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples incômodo do quotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. Eis aí o segredo da sublimação estética, apresentar a satisfação como uma promessa rompida. (Adorno, 1986, p. 130-1)

³ Cozarinski, E. (2000). *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras.

Nesse jogo psíquico, entre ter a sensação de que o que se vê é resultado de processos técnicos e a sensação vivida naqueles breves momentos de suspensão do real, é o que movimenta, também, nossa ação para irmos até os espaços de projeção. Segundo Aumont (1995), ao ir ao cinema existe um desejo fundamental de entrar numa narrativa.

Essa identificação diegética primordial é uma reativação profunda, ainda relativamente indiferenciada, das identificações da estrutura edipiana: o espectador e também o ouvinte ou o leitor sentem de fato que ocorre, nessa narrativa, da qual estão, na maioria das vezes, ausentes em pessoa, algo que lhes diz respeito profundamente e que se parece demais com suas próprias brigas com o desejo e a lei para não lhes falar deles mesmos e de sua origem. (Aumont, 1995, p. 264)

Em síntese, compreendendo que nossa percepção sofre interferências da estrutura tecnológica historicamente constituída, temos que a sociedade atual convive com a amplificação dos meios audiovisuais, criando o que Trivinho vai denominar de Fenômeno Glocal. Esta ambivalência da experiência do sujeito nesta sociedade (com os lugares e com os não-lugares), as quais atuam na dimensão subjetiva, vão sugerir que nosso psiquismo seja construído muito fortemente a partir das imagens veiculadas. Esta experiência com a visualidade vem se aprofundando com as novas gerações que tem à sua disposição, desde a mais tenra idade, um arsenal discursivo cada vez mais amplo e diversificado.

No entanto, temos que considerar também que esta experiência com a visualidade está, em grande medida, marcada pela lógica mercantil tal como discutido por Adorno (1985) acerca da Indústria Cultural. Por outro lado, não só na condição de espectador, mas também na de produtor de uma história, na situação de autoria de um discurso, estão em operação processos psíquicos tais como a identificação, a projeção, a sublimação, de modo que esses sujeitos adolescentes possam expressar algo da eterna luta entre o desejo e a lei.

Passemos a seguir à apresentação dos resultados da análise dos filmes produzidos por esses adolescentes.

Os filmes produzidos: temas e dramas

Para interpretar as produções filmicas que os adolescentes produziram nestes cinco anos de atividade, estamos tomando estes discursos como situações espelhadas, ou seja, ao falar sobre o outro, acabam por falar em alguma medida de si próprio.

Quanto ao sujeito produtor destes discursos, tomamos o conceito de adolescência como uma construção cultural e histórica, com isso consideramos as problemáticas trazidas por estes adolescentes como externalizações advinda da condição psíquica e social assumida por eles e não como resultante de um processo natural de crise, própria da adolescência. Ou seja, eles estão falando de um *lugar psíquico e social construído social e historicamente* e deste lugar expressam seus discursos.

Dos 32 filmes produzidos ao longo dos anos de 2000 a 2004, pudemos proceder à análise mais aprofundada de 26, tendo em vista que os 6 filmes do ano de 2000 não foram recuperados na íntegra, mas somente a sinopse e alguns trechos. Do ponto de vista metodológico, procuramos identificar nestes filmes os aspectos nucleares de cada um para depois reuni-los em grupos temáticos. Nestes 26 analisados, as temáticas tratadas colocam as seguintes problemáticas como aspectos centrais:

1) Situações dramáticas:

- a) envolvendo relações de solidariedade e afetividade entre pessoas em situações de dificuldade financeira e de saúde, bem como de conflitos familiares;
- b) tratando da violência sob suas várias formas: familiar, social e institucional. Nos filmes dramáticos a história envolve principalmente a violência da sociedade sobre o sujeito, aparecendo inclusive questões ligadas a incapacidade do indivíduo em lidar e se proteger dessa violência. Aparecem também associados à violência problemas de ordem psicológica grave;

- c) tratando de conflitos de ordem afetiva cujo núcleo é a traição entre homem e mulher, tanto de personagens adultos como de adolescentes,
- d) individuais em que o sujeito se vê na impossibilidade de realização de alguma coisa - de uma promessa e de uma relação afetiva -, geralmente sendo impedido por uma doença.

2) Situações de Suspense em que a história gera tensão envolvendo a curiosidade das pessoas em torno do desconhecido e esse comportamento leva a morte;

3) Situações Afetivas que lidam com questões envolvendo os dilemas dos adolescentes frente às suas relações amorosas, seja pela diferença de classe, seja por conflitos familiares. Nas narrativas de conflito, surgem duas abordagens distintas: uma envolvendo drogas e marginalidade e outra traição;

Os temas envolvendo os dilemas afetivos (amor não correspondido, traição, preconceito) mostram preocupações desses jovens em assumir sua vida sexual. Os padrões de conduta que a sociedade, a família e outros grupos de socialização colocam para esses sujeitos na fase da adolescência aparecem nas temáticas de forma a nos dar uma dimensão dos seus medos e ansiedades. O medo de ser rejeitado, de ser traído, até mesmo a forma de expressão dos sentimentos, aparecem nas suas produções em personagens estereotipados, ora apresentando comportamentos obsessivos e agressivos, ora de completa passividade, cuja impedição não é explicitada pelas suas dificuldades pessoais, mas objetivado em um sintoma (doença grave). Freire (2003) na sua pesquisa também nos traz elementos interessantes sobre essa questão quando tratou sobre a sexualidade. Diz a autora:

Os mecanismos de controle moral e de repressão libidinal(...) são expostos aqui de maneira a confirmarem que os jovens, em seu processo de desenvolvimento, têm reproduzido e validado os padrões sociais, sendo que seus conflitos não chegam a ser suficientes para provocar rupturas na moral dominante. (Freire, 2003, p. 94)

Tanto nos personagens masculinos, quanto femininos, as questões envolvendo a sexualidade aparecem de forma bastante dramática, dificilmente com um final feliz. A moral vigente que distingue papéis distintos surge colocando a mãe, o pai, filhos e namorados dentro dos modelos que podemos ver veiculados pela mídia e em nosso cotidiano. Podemos nos indagar, diante desses discursos produzidos, se aqui está a mera constatação e reprodução de uma realidade que eles percebem no seu cotidiano sem qualquer reflexão sobre ela ou é uma forma de expressão de seus medos?

Com relação às produções cuja temática era a violência, esta aparece na família, na sociedade e nas instituições públicas (polícia). Nessas produções estão articuladas questões que explicitam as expectativas de vida desses sujeitos e como a sociedade e a família, pela falta de diálogo, dificulta que ele consiga conquistar uma vida digna e de qualidade o que faz com que ele se lance à marginalidade, acuado pela falta de alternativas. São temáticas que envolvem gravidez precoce, preconceito, corrupção, injustiça social, falta de diálogo etc.

O que eles estão nos dizendo e nos mostrando é o que tem de mais cruel em nossa sociedade, a falta de esperança, a marginalização, a degradação das relações sociais e das instituições que alicerçam a sociedade, pressuposto para a formação psíquica do sujeito. Mas mesmo com todas essas questões trazidas à tona, ainda há esperança nesses jovens, pois apesar dos impedimentos, alguns conseguem dar um final feliz às suas histórias, como afirma Freire (2003) na sua pesquisa sobre adolescentes, a questão tem duas faces:

(...) se deter nos valores e estilos de vida contidos nas subculturas juvenis possibilita verificar os padrões que constituem as bases da sociedade atual como, também, reconhecer novas cenas sociais que podem abrigar movimentos criativos de recusa ou de transformação dessas determinações". (p. 30)

Ou seja, se essas produções nos mostram os aspectos mais difíceis do adolescente na atualidade, por outro lado, podem nos mostrar indícios de novos sujeitos e cenários sociais nos quais podemos vislumbrar alternativas para sairmos da crise de valores, das instituições e do próprio sujeito. Talvez tenhamos que concordar com Adorno & Horkheimer (1985), com Marcuse (1998) e Freud (1997) de

que estejamos vivendo uma sociedade “sem pai”, imbuída de um mal-estar bastante grande, pois nos é negado o direito fundamental de uma vida realmente humana.

Isto posto, numa primeira leitura dessas produções, podemos observar que os conflitos vividos pelos jovens e adolescentes, se nossa tese pode ser confirmada de que algo dessas produções são expressões de sua subjetividade, nos indicam que os modelos de comportamento aos quais estão constituindo suas identificações não têm proporcionado, no geral, o estabelecimento de comportamentos e valores que lhes possibilite uma formação de personalidade fundada no humanismo, na solidariedade, na confiança, na verdade. A adolescência apareceu nessas produções permeadas por muito sofrimento, como afirmava Marcuse (1969), com uma boa dose de “mais-repressão”, para além do necessário para a formação e bem-estar da coletividade. São seus sonhos que aparecem quase impossibilitados de se realizarem; uma falta de perspectiva quanto ao seu futuro, o medo de não ser ninguém, da discriminação, de não ser aceito. São questões que nos instigam ainda mais a buscar alternativas para construir um mundo melhor para as próximas gerações.

Essa pequena contribuição, sempre inacabada de um trabalho que certamente requer um esforço contínuo e perseverante, já nos traz elementos que animam ainda mais nosso desejo de continuar apostando na possibilidade de utilizarmos formas alternativas, como a produção audiovisual, para dar voz aos jovens, uma voz que não caia no vazio, mas que possa ser ouvida e considerada no momento de pensarmos nossas ações educativas, nas nossas ações como cidadãos e pais. E mais do que isso, que essas experiências e produções possam servir de “espelhos lacanianos” para esses jovens em busca de sua autonomia.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (1971). Teoria da pseudocultura. In M. Horkheimer e T.W. Adorno, *Sociológica*. Madrid: Taurus.
- (1995). *Palavras e Sinais: modelos críticos 2* (Trad. M. H. Ruschel). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos* (Trad. G. A. de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Aumont, J. (2001). *A imagem* (Trad. E. dos Santos Abreu e C. Santoro). Campinas, SP: Papirus.
- Aumont, J. et al. (1995). *A estética do filme* (Trad. M. Appenzeller). Campinas, SP: Papirus.
- Calil, M. I. (2003). De menino de rua a adolescente: análise sócio-histórica de um processo de resignificação do sujeito. In S. Ozella (org), *Adolescências construídas: a visão da psicologia sócio-histórica*. São Paulo: Cortez.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo* (Trad. E. dos Santos Abreu). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Freire, Â. B. (2003). *A juventude e os processos de formação cultural* (Tese doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- Freud, S. (1997). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago.
- Marcuse, H. (1969). *Ideologia da Sociedade Industrial* (Trad. G. Rebuá). Rio de Janeiro: Zahar.
- (1996). Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. *Praga: revista de estudos marxistas*, 1, pp. 113-140.
- (1998). *Cultura e Sociedade vol. II* (Trad. W. Leo Maar et al.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- (2000). A arte na sociedade unidimensional. In L. Costa Lima, *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra.
- Massaro, G. (1996). *Esboço para uma teoria de cena: proposta de ação para diferentes dinâmicas*. São Paulo: Agora.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- Nasio, J. D. (1995). *Os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Ozella, S. (org). (2003). *Adolescências construídas: a visão da psicologia sócio-histórica*. São Paulo: Cortez.

SOBRE AS AUTORAS

Sônia Cristina Vermelho: Orientadora de Mestrado/Doutorado. Possui graduação em Informática pela Universidade Positivo (1993), graduação em Design pela Facnopar (2010), mestrado em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e doutorado em Educação: História, Política, Sociedade (Educação e Ciências Sociais) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), pós-doutorado pela Universidade do Porto/INESC-Porto (2013). Atualmente é pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Saúde da UFRJ. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação e Comunicação, Mídia Educação, Métodos e Técnicas de pesquisa. Já atuou com produção audiovisual para a educação. Realiza pesquisas principalmente nos seguintes temas: Redes Sociais Digitais, Educação e Saúde, Processos sociais e Tecnologia da Informação e Comunicação, Pesquisa Social com metodologia de pesquisa interdisciplinar, Tecnologia e Promoção da Saúde e Interface Humano-Computador.

Ana Paula Machado Velho: Pós-doutoranda junto ao Laboratório de Arte e Tecnologia (LArt), da Universidade de Brasília (UnB). Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como bolsista da CAPES. É jornalista da Assessoria de Comunicação Social da Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR), onde é responsável pela edição do Jornal da UEM, que tem como foco a divulgação da ciência. Professora da disciplina de webjornalismo na UniCesumar, onde também foi coordenadora de jornalismo da Rádio Universitária, RUC-

FM. Professora do Programa de Pós-Graduação em Promoção da Saúde (PPGPS) e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias Limpas (PPGTL) da UniCesumar, em nível de mestrado. Pesquisa as Redes Sociais Digitais, Softwares Sociais e sua aplicação na Promoção da Saúde e o ambiente, com professores e técnicos que participam do Grupo de Pesquisa, vinculado ao CNPq, Comunicação em Ambiente Digital (Comandi), do qual é líder.

Regiane da Silva Macuch: Pós-Doutora em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, Portugal. Atua como docente nos Mestrados: Promoção da Saúde e Gestão do Conhecimento na Unicesumar. Em seu currículo os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: gestão do conhecimento, promoção da saúde, ensino superior, formação docente, fundamentos da aprendizagem, aprendizagem colaborativa, desempenho do papel profissional, mídia-educação, trabalho com grupos, sóciopsicodrama e educação.

Autorretratos na rede

Camila Leite de Araujo, Universidade Federal de Pernambuco –UFPE, Brasil
Nina Velasco e Cruz, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Brasil

Resumo: Objetiva-se uma análise de algumas ferramentas e aplicativos usados para a criação, o compartilhamento e o arquivamento de imagens autorrepresentativas no ciberespaço. A partir de uma reflexão teórica e prática dessas ferramentas evidenciamos a inconstância múltipla do desejo humano por imagens que documentalizam e ficcionalizam sobre suas pessoas em comunidades como o Facebook, o Tumblr e o Instagram. O compartilhamento dessas experiências fotográficas tornaram-se evidenciados pelo fenômeno *selfie* e trazem para reflexão a relação entre visibilidade e subjetividade, vida e arte.

Palabras clave: fotografia digital, arquivo de imagens digital, *selfie*

Abstract: The objective of this paper is an analysis of some tools and applications used for creating, sharing and archiving self images in cyberspace. From the practice and the theoretical analyses these tools evidence the multiple inconstancy of the human desire for images that documents and fictionalizes themselves in social communities like Facebook, Tumblr and Instagram. The sharing of these photographic experiences became evidenced by the *selfie* phenomenon and brings to reflection the relationship between visibility and subjectivity, life and art.

Keywords: Digital Photography, Digital Images Archive, *Selfie*

Introdução

No presente artigo objetivamos uma reflexão a respeito de como determinadas ferramentas das comunidades virtuais possibilitam aos sujeitos contemporâneos passarem a criar e compartilhar conteúdos variados sobre si, em especial auto-imagens. Processos que, de certa forma, acreditamos evidenciam a inconstância múltipla do desejo humano, sua essência ‘devir-lobo’¹.

Esse processo de construção e exibição de subjetividades que ocorre em meio à tecnologia possibilita que nos relacionemos com nossos próprios ‘eu’ como sujeitos de determinado tipo, assim como de resistir a certos regimes de subjetivação. Nesse sentido, as tecnologias digitais possibilitam um território de ficcionalização e documentação com os múltiplos que constituem os indivíduos e um compartilhamento de suas experiências.

Neste artigo objetiva-se analisar a relação entre visibilidade e subjetividade a partir de determinadas ferramentas digitais que compartilham e arquivam autorrepresentações no ciberespaço. Tais produções se apresentam na contemporaneidade como objeto da imbricação fotográfica entre arte e vida. Para isso, partimos do pressuposto que existe uma convergência das estratégias da fotografia digital no que concerne às narrativas do ‘eu’ e o enfoque do cotidiano.

As ferramentas digitais de compartilhamento de conteúdo autonarrativos e de imagens vernaculares são uma diretriz para observarmos as transformações da autorrepresentação na produção cotidiana das imagens.

Segundo Sibilía (2003), o ciberespaço tem se configurado como um espaço de possibilidades de criação e livre expressão social. Nesse espaço, a análise crítica dos fatos e da vida, antes reservadas aos comunicadores, escritores, fotógrafos e artistas, está acessível a um número maior de pessoas.

¹ “Em Mil plátos, o comentário sobre o homem dos lobos (“um só ou vários lobos”) constitui nosso adeus à psicanálise, e tentar mostrar como as multipheidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre natureza e a história, o corpo e a alma. As multipheidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito.” (Deleuze, Guattari, 1995, pp.98)



A “rede” na qual o ciberespaço constantemente se constrói é permeada de várias significações e relações. A própria origem da palavra rede no latim “retis” é traduzida como o entrelaçamento de fios com fendas regulares que formam um tecido. Nessa metáfora, as vidas se dão meio ao entrelaçamento de relações interligadas, em um verdadeiro rizoma deleuziano. Não existe um centro, um tronco, apenas veias que se conectam e desconectam constantemente, mudando a forma de seu corpo e as linhas imaginárias de seu território.

Cada vez mais a experiência da vida parece ser marcada por inúmeras informações audiovisuais que, ao mesmo tempo, capturam a atenção dos indivíduos e os anestesia. Processo já anunciado por diversos autores² que alertam sobre um novo regime da visualidade surgido no século XX, tais como a produção de simulacros na cultura, a estetização da política e a espetacularização do real.

Assim, conforme Batchen (2008), nossa participação frente às novas tecnologias parece moldada a possibilidades pré-estabelecidas e meio a imagens-clichês produzidas por meio de câmeras acopladas em dispositivos eletrônicos, os quais posteriormente serão compartilhadas, disciplinando o visível e multiplicando os próprios modelos de visibilidade. Tais questões indicam a necessidade de uma produção mais ativa e consciente frente a esse preenchimento de mundo da criação de novas personas, das ficções.

A reflexão proposta neste artigo se foca na mediação estabelecida com as tecnologias digitais de produção de imagens e no questionamento sobre em que medida o contato com sua autorrepresentação através da publicação de imagens de suas vidas particulares e opiniões, interfere no modo como as subjetividades são construídas.

O Show do Eu e a Sociedade do Espetáculo

A imagem de um “eu” universal, estável, unificado, totalizado, individualizado e interiorizado, que durante tanto tempo animou as filosofias e éticas, foi desacreditada e varrida pela mudança cultural. Juntamente com a “morte do sujeito” também foi previsto o fim das narrativas e dos relatos autobiográficos, em especial as diversas formas do diário íntimo, sem que ninguém previsse seu repentino ressurgimento com o ciberespaço e os dispositivos digitais.

Para Rose (2001, pp.139), a ideia desse ‘eu’ estável e totalizado entrou em uma crise que pode ser irreversível. Mais do que inúmeros obituários da imagem desse ser, é a sensação que esses *‘humanos nunca existiram, nunca puderam existir, nessa forma coerente e unificada - a ontologia humana é necessariamente a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo’* e essa imagem presente *‘em uma zona limitada de tempo-espaço’*, foi definitivamente *‘varrida pela mudança cultural’*.

No lugar desse ‘eu’ limitado proliferam novas imagens subjetivas que são *‘socialmente construídas, dialógicas, corporificadas, especializadas, descentradas, múltiplas e nomades’*, resultado de *‘práticas episódicas de auto-exposição em locais e épocas particulares’* (Rose, 2001, pp.140).

Paralelamente a isso, Sibila (2008), em sua reflexão sobre a exposição da intimidade e do privado na internet, afirma que o ciberespaço parece estimular a hipertrofia dos egos, ao premiar *“o desejo de ‘ser diferente’ e original, por outro lado, vemos o “súbito resgate do pequeno e do ordinário, do cotidiano” e do interesse midiático pelas pessoas comuns, fazendo com que tenha chegado “a hora dos amadores” (2008, pp.09).*

O *“súbito resgate do pequeno e do ordinário”* parece remeter à renovação da tradição das obras íntimas e privadas da Europa dos séculos XVII, XVIII e XIX (e por isso um conceito e uma separação cultural e historicamente datados), que acreditava em decadência e extinção; e, portanto, certas características daquele ‘eu’ que acreditava-se estar morto, ressurgir agora no território virtual. Seria possível que, apesar dos argumentos, houve o retorno dos ‘sujeitos psicológicos’?

O novo fôlego que *‘as escritas de si’* parecem adquirir com o digital podem ser lidas como uma evidência que tais práticas sempre se fundamentaram em auto-reflexões que sondam a *‘natureza fragmentária e contingente da condição humana, plasmada na particularidade de cada experiência individual’(p.04)*, onde *‘o eu é um outro’*, como apresenta a famosa frase de Rimbaud (Sibila, 2003, pp.04).

² J. Baudrillard, P. Virilio, W. Benjamin e Jonathan Crary, entre outros.

Hoje, apesar de termos outra compreensão sobre nós mesmos, ainda vivemos como “sujeitos psicológicos”, nos colocando como sujeitos com certas vontades de ser, que se dão nas dobras de determinadas relações particulares.

Para Deleuze e Guattari (1995) o sujeito é muito mais múltiplo, transiente, não-subjetivado e fragmentado do que por vezes pensa ser. A subjetivação é, portanto, o efeito de composição e re-composição de relações, forças e práticas que transformam os indivíduos em sujeitos políticos. Os sujeitos são movidos por um princípio de multiplicidade, multiplicidades rizomáticas que denunciam sua inexistência como unidade, composta de determinações que transfiguram o conjunto ao mudar a cada nova conexão.

Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la. (Deleuze, Guattari, 1997, pp. 49)

Mais do que refletir sobre quem o sujeito é, podemos formular nossas questões a respeito daquilo que os sujeitos fazem³ e, assim, investigar a formação de suas "práticas de subjetivação", por meio das quais se relacionam consigo mesmos e se tornam capazes de se compreenderem e narrarem sobre si, e indagar de que forma o autorretrato se contextualiza em tais narrativas.

Nesse sentido, não se trata do que um autorretrato ou uma sentença quer dizer, mas como ele funciona, quais suas conexões, “*em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua [multiplicidade]*” (Deleuze, Guattari, 1995, pp.12). O que fazem os autorretratos em rede, quais pensamentos eles colocam em conexão, quais desejos e afetos eles despertam ou remetem, que existências nos capacitam a imaginar, criar, fantasiar. Desta forma, o autorretrato em rede parece se inserir nas autonarrativas de caráter dialógico, social e interacional, mais do que individual.

Então, em resposta à pergunta se o indivíduo volta a se apresentar como ‘sujeito psicológico’, podemos dizer que seu caráter múltiplo não é aglutinado pelas autonarrativas, mas se apresenta como consequência da sua capacidade de criar múltiplas narrativas dependendo de determinadas forças sociais, as quais exigem que se façam inteligíveis e coerentes. Apesar do autorretrato e das demais autonarrativas expostas na rede serem objeto de um sujeito específico, elas não são produto de um ‘eu’ isolado. “*Ao compreender a relações entre eventos em nossa vida, apoiamo-nos no discurso que nasce da troca social e que inerentemente implica uma audiência*” (Rose, 2001, pp. 37).

Assim, o autorretrato contemporâneo, apesar de remeter a uma experiência arborística, deixa de ser um decalque, uma memória centralizada, e se assume como um produto de uma série de conexões que se dão em um território e instante específico, meio a uma consciência do efêmero e do fluxo de tais conexões que se recompõem a todo instante, mudando sua forma e direção.

Tais práticas parecem mapear as impressões dos sujeitos de como se veem e se conhecem a cada novo instante. *Flashes* de memórias curtas fixadas na tela de plasma dos perfis sociais e câmeras digitais, já que “*a memória curta compreende o esquecimento como processo*”, e por isso a efemeridade do digital é uma característica tão importante em sua reflexão, assim como a de se perceber em um devir-lobo do microcosmo ao macrocosmo. Não que essas produções de memória se confundam “*com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso.*” (Deleuze, Gattari, 1995, pp.25).

Isso colocado, percebemos que as redes digitais tecem novos fios de comunicação em escala global e com eles passa-se a lidar com novas ferramentas de sociabilização as quais permitem uma visibilidade impensada sobre o homem comum, suas histórias, memórias e imagens. As mudanças advindas com esse novo cenário modificam radicalmente as formas de produzir, compartilhar e armazenar imagens afetivas e poéticas do cotidiano.

³ Assim, devemos formular nossas questões em termos do que podemos fazer e não do que somos. Buscamos as linhas de formação de uma série de “práticas de subjetivação” por meio das quais nos relacionamos conosco mesmos, nos compreendemos, falamos sobre nós mesmos, nos julgamos e nos colocamos em ação. (Rose, 2001)

O fenômeno ‘selfie’ e as ferramentas digitais

Comunidades como o *Instagram*, o *Flickr* e o *Tumblr*, entre outras, cujas linguagens primordiais são a imagem fotográfica nos fazem pensar sobre a quantidade das fotografias compartilhadas, trocadas e armazenadas diariamente por comunidades virtuais e a respeito de como os sujeitos se relacionam com sua auto-imagem.

É justamente nesse contexto de comunidades que compartilham imagens entre si que vemos a explosão da prática de ‘selfies’ e sua divulgação em comunidades cuja linguagem primordial são as consumidas de forma fotográfica. Podem ser produzidas em um âmbito individual, no contexto de um grupo de produção ou em resposta a outras.

O termo ‘selfie’ assim como seu fenômeno foi, no ano de 2014, alvo de muitas matérias e reportagens. Foi eleito como a palavra do ano, tendo aumentado o seu uso 17.000% desde 2012, sendo, portanto, incorporado ao dicionário virtual da Oxford e está sob votação para entrar em sua versão impressa. O site *Urban Dictionary*, dentre várias definições, explica o *selfie* como uma fotografia de si produzida para ser enviada a qualquer tipo de site de rede social. Segundo muitas dessas publicações, como jornal “*USA Today*”, a popularização do termo e da prática está relacionada a obsessão pelas mídias sociais que se vive hoje em dia.

O Papa Francisco fez um. Meryl Streep e Hillary Clinton também. Michele Obama registrou um com seu cachorro. E claro, Kim Kardashian, Miley Cyrus e Rihanna têm sido mais do que praticantes super devotadas. Justin Bieber até mesmo criou um site para isso. Estamos falando de ‘selfies’ – um autorretrato digital compartilhado pela mídia social – e que foi selecionado semana passada pelo Oxford Dictionaries a palavra do ano.⁴ (Editorial do projeto ‘selfiecity’ ‘Selfie’ as word of the year is a fitting self-portrait)

Assim, fala-se de um jogo mútuo e de comum acordo entre os participantes. Ao representar a si mesmo, representa-se o outro, um fragmento do outro no ‘eu’ por meio de imagens, textos e ideias que se entrecruzam, se copiam, se desejam e se continuam. O jogo que, diferentemente da tragédia de Narciso, não é sem resposta, mas que ganha seu equilíbrio no reflexo de outra imagem, que reflete um outro ‘eu’ e uma outra superfície (Silva, 2008).

Assim, não tão diferentes de Narciso, podemos citar o caso do jovem britânico Danny Bowman⁵ que quase perdeu a vida em busca do ‘selfie’ perfeito. Danny gostava de compartilhar autorretratos pelas redes sociais e, na produção das imagens de si, passava cerca de dez horas por dia se fotografando e chegava a fazer mais de duzentos autorretratos em um único dia. Em sua obsessão pelo autorretrato perfeito, perdeu cerca de 30 quilos, abandonou o colégio e ficou quase seis meses sem sair de casa. Frustrado, tentou se suicidar e hoje faz tratamento psicoterápico intensivo para controlar o vício em tecnologia e o Transtorno Dismórfico Corporal, caracterizado por uma ansiedade excessiva com a aparência física. “*Estava constantemente em busca da selfie perfeita. Quando percebi que não podia, queria morrer. Perdi meus amigos, minha educação, minha saúde e quase minha vida*”⁶.

Para Stein (2013) os jovens da geração “Eu Eu Eu” podem parecer calmos, mas são profundamente ansiosos e com a sensação de que sempre podem fazer algo mais e melhor. Essa ansiedade apresenta-se como sintoma em cerca de 70% das pessoas ao checar o celular a cada hora e fazem muitas sofrerem de síndromes em decorrência da tecnologia digital, conhecidas como “iDisorder”, a

⁴ Tradução livre das autoras: “Pope Francis took one. So did Meryl Streep and Hillary Clinton. Michelle Obama snapped one with her dog. And of course, Kim Kardashian, Miley Cyrus and Rihanna have been over-devoted practitioners. Justin Bieber even created a website for it. We’re talking selfies — a digital self- portrait shared through social media — which Oxford Dictionaries selected last week as its word of the year.”

⁵ Danny foi considerado o primeiro viciado em selfie da Grã-Bretanha. O jovem começou a postar ‘selfies’ no *Facebook* aos 15 anos. Segundo David Veal, psiquiatra que cuida do jovem, a dependência em selfies está sendo reconhecida como um problema grave pelos psiquiatras e não é uma questão de vaidade. “É uma das doenças mentais com a mais alta taxa de suicídio”, afirmou o especialista ao *Daily Mirror*. <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/video-selfie-addict-danny-bowman-3277522>

⁶ Danny Bowman em entrevista ao *Daily Mirror*.

“síndrome do bolso- vibrando”. Estamos em constante busca pela sensação de ser apreciados e aceitos por pessoas que “curtam” nossas fotos e “status”.

Nesse sentido, podemos dizer que o autorretrato digital nos atenta para um método particular de comunicação e auto-construção o qual parece datado e referente ao contemporâneo, já que o *selfie* só poderia existir em um momento em que diversas tecnologias alcançassem determinado nível de desenvolvimento e acessibilidade. Tais tecnologias dizem respeito: à conexão global da *internet*, desenvolvimento de aplicativos de compartilhamento de informação e de plataformas de compartilhamento de imagens; ao desejo individual de se juntar a uma comunidade virtual e de compartilhar e consumir tais dados; ao desenvolvimento de um *hardware* de fácil uso como *smartphones* e capacidade de agregar dados geográficos ao que essas imagens mapeiam.

Shilpi Agarwal no site Social Media Today⁷ nos oferece algumas informações interessantes sobre o fenômeno ‘selfie’. Segundo ele, a prática se expande de crianças a celebridades e, mais do que um *update* sobre que estão fazendo, o ‘selfie’ é uma tentativa de parecerem perfeitos enquanto se faz o estão fazendo. Para o autor, tudo teve início na primeira grande comunidade virtual, o *MySpace*, a qual teve seu auge entre 2005 a 2008, quando passou a permitir que os usuários criassem seus álbuns no “*MySpace pic*”. Em 2008 o *Facebook* teria assumido o controle justamente por permitir álbuns com imagens de melhor qualidade e em 2010 os equipamentos da empresa *Apple*, em especial o *iphone*, permitiriam que seus usuários passassem a ter total controle de suas produções fotográficas, popularizando artifícios que incentivam e facilitam o autorretrato. Nesse contexto, como vimos, presenciamos o nascimento do *Instagram* em 2011.

A título de exemplo, podemos aqui observar o caso da australiana Lauren Bath⁸. No início de 2011, a jovem, então com 28 anos, quando era *chef* de restaurante, gostava de viajar e fotografar suas experiências. Assim, produzindo fotografias por meio de seu celular, foi uma das primeiras contas do *Instagram*⁹, de forma que rapidamente ganhou visibilidade e tornou-se um dos *perfis* mais acompanhados por outros membros da comunidade, acumulando hoje cerca de 345.000 seguidores¹⁰.

O *Instagram* se configura como um aplicativo feito para telefones móveis com tecnologia de acesso à internet e com câmeras acopladas por meio dos quais seus integrantes produzem fotografias, as editam por meio de filtros disponibilizados pelo aplicativo, com um corte quadrado padrão que remete à estética das antigas fotografias *Polaroid*, e então as compartilham na rede podendo, por meio de um *gps* (*sistema de posicionamento global*,) marcar o local em que a imagem foi feita. Esse conteúdo compartilhado se torna automaticamente visível a qualquer pessoa que tenha permissão para vê-lo.

Assim, o *Instagram* é, principalmente, uma rede social, já que a difusão do seu conteúdo segue basicamente a lógica do ver e ser visto. Podemos constatar, pelo exemplo de sucesso de Lauren Bath, que é dada uma grande importância à quantidade de seguidores que cada usuário possui. Quanto mais seguidores acompanham determinado perfil, maior seu prestígio na comunidade. Apesar dessa valorização não se estender, necessariamente, à vida atual (em contraposição ao seu sucesso virtual), significa que suas imagens estão sendo vistas e acompanhadas por um número crescente de espectadores e admiradores. A comunidade agrega um número milionário de integrantes e os usuá-

⁷ <http://www.socialmediatoday.com>

⁸ <http://instagram.com/laurenepbath>

⁹ O *Instagram* é uma comunidade virtual de relacionamento que se baseia na troca de imagens, em sua maioria produzidas e ou compartilhadas por aparelhos celulares que além de possuírem câmeras acopladas possuem acesso a internet. No início o aplicativo era exclusivo para a plataforma do sistema operacional implementado nos celulares *iPhone*, tocadores de música *iPod Touch* e o *tablet Ipad*, ou seja, apenas para aparelhos produzidos pela empresa *Apple*, mas desde 2013 a comunidade se tornou aberta a qualquer usuário. “O aplicativo Instagram surgiu para o público no dia 6 de outubro de 2010. Foi desenvolvido pelos engenheiros de programação Kevin Systrom e o brasileiro Mike Krieger, cuja intenção, segundo os próprios, era resgatar a nostalgia do instantâneo cunhada ao longo de vários anos pelas clássicas Polaroids, câmeras fotográficas de filme, cujas fotos revelavam-se no ato do disparo”. (PIZA, p.07, 2012)

¹⁰ Informações retiradas da entrevista: <http://www.news.com.au/finance/work/australias-first-professional-instagrammer-lauren-bath-shares-her-secrets-for-career-success/story-fnk9bb3b-1226874508436>

rios que conseguem agregar um grande número de seguidores se tornam referência e personalidade de destaque na comunidade.

É nesse sentido que as imagens autorreferenciais na internet se destacam das produções feitas no seio da intimidade do lar moderno, ou mesmo no campo da arte. O digital acrescenta o imperativo do ser e ser visto, do narcisismo e da visibilidade. Fator este que reconfigura os limites do público e do privado e tornam tais comunidades um fenômeno global.

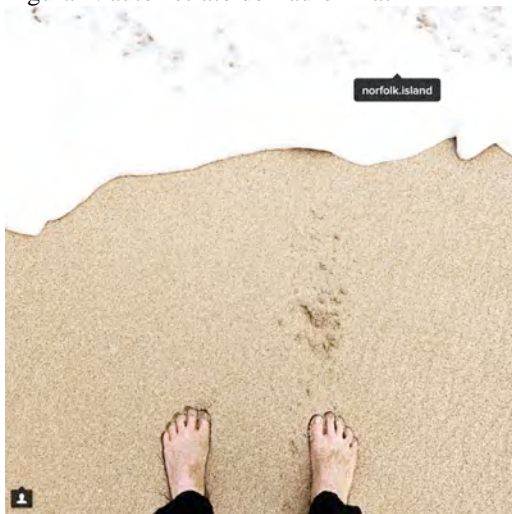
Se por um lado as famílias de 1950 disponibilizavam uma fotografia de casamento, outra do colegial e, talvez, uma fotografia militar nas paredes de sua casa, parte dos indivíduos de classe-média americana disponibilizam hoje cerca de uma centena de fotografias de si. Instaura-se a era do indivíduo quantificado, o qual documenta seus passos diários em aplicativos que calculam a comida ingerida e as atividades físicas realizadas, divulgam fotos e sua localização espacial em comunidades virtuais (Stein, 2013).

A base de relacionamentos do *Instagram*, característica comumente presente nas redes sociais da internet, se mantém em torno de ter amigos ou seguidores, ou seja, indivíduos que estão vinculados à conta de usuários, com o intuito de acompanhar continuamente as atualizações do outro na rede. Nele o usuário pode seguir diferentes perfis e essa opção encontra-se no topo da página de cada usuário. Ali também podem ser encontradas informações como “nome de usuário”, a foto que ilustra e identifica aquele determinado perfil, quantas fotos foram enviadas por ele, quantos seguidores a conta possui, e quantos a conta está seguindo. Quando o usuário opta por seguir alguém, as fotos aparecem imediatamente no fluxo (feed), permitindo “curtir” fotos e comentá-las. Além disso, o *Instagram* possui uma ferramenta que facilita a localização de usuários de outras redes sociais que também usam o aplicativo, podendo, assim, segui-los facilmente, ou até mesmo convidar indivíduos que não estão em redes sociais. Existe a possibilidade dos usuários buscarem por outras pessoas na sessão “Popular”, onde estão localizadas as fotos mais atuais as quais estão sendo “curtidas” (Piza, 2012, pp. 11).

Retornando à Lauren Bath, a mesma inesperadamente recebeu uma proposta de emprego do *Instagram* para se tornar aquilo que a jovem denomina como “*instagrammer*”: emprego que lhe proporciona viajar o mundo fotografando e compartilhando suas imagens pela comunidade como uma forma de promover o turismo de cidades e governos que a pagam para tal.

O Instagram é o meu emprego. Organizações de turismo me pagam para promover destinos para meus seguidores online. Faço isso tirando fotos que eu amo e postando-as de um jeito natural, como eu fazia antes que fosse uma carreira.

Figura 1: autorretrato de Lauren Bath



Fonte: Bath, 7 de maio de 2015.

Shilpi Agarwal considera o *Instagram* “a casa do ‘selfie’” justamente pelo fato de ter sido a primeira comunidade exclusivamente criada para o compartilhamento fotografias por meio de celulares. Nesse contexto, por meio dela partilhou-se uma nova estética que parece superar o autorretrato feito por câmeras que obrigavam o fotografado a ficar em frente à lente da câmera, o que na maioria dos casos¹¹ impedia que este se visse, tornando o autorretrato uma imagem pensada previamente e analisada posteriormente, de experimentos e tentativas. Nesse primeiro momento do ‘selfie’, as câmeras digitais passaram a ser produzidas com lentes mais amplas as quais permitem um maior contexto espacial nos autorretratos¹². Com a popularização e o advento de câmeras acopladas em telefones móveis inteligentes, criou-se um dispositivo de espelho que permite que os sujeitos se fotografem e simultaneamente se vejam e avaliem o resultado da imagem antes do *clac* fotográfico.

Para contextualizarmos a popularização do autorretrato pelo *Instagram*, podemos citar o projeto “*selfiecity*”¹³. Este, coordenado por Lev Manovich, Daniel Goddemeyer e uma equipe multidisciplinar de acadêmicos¹⁴, objetivou investigar como as pessoas se fotografam pelos seus celulares em cinco diferentes cidades: Berlim, Bangkok, Moscou, São Paulo e Nova York¹⁵. O projeto analisou 3.200 autorretratos compartilhados pelo *Instagram* e produzidos por meio de câmeras acopladas em telefones móveis.

Para coletar imagens em iguais condições, foram selecionadas aleatoriamente 120.000 fotografias (cerca de 20.000 a 30.000 por cidade)¹⁶ de um total de 656.000 fotografias. A partir daí, foram selecionadas mil fotografias de cada cidade as quais foram verificadas pela equipe como “selfies – únicos” (*single selfies*)¹⁷ e então buscou-se adivinhar o gênero e a idade de cada sujeito autotografado. Essas imagens foram submetidas a uma análise da posição dos olhos, boca e nariz, além de graus de diferentes expressões emocionais.

Com o objetivo de combinar resultados sobre demografia, poses e expressões de pessoas ao produzir autorretratos, levando em consideração o número de visualizações dessas imagens, permitindo uma padronização de interesse do público no gênero fotográfico e a aplicação de uma interação inovadora, foi criado um dispositivo que nos permite explorar todas as 3.200 fotografias por meio de filtros e encontrar novos padrões.

Como resultado da análise do projeto podemos aqui citar alguns: 1) As pessoas tiram menos autorretratos do que somos levados a acreditar¹⁸. Apenas três a cinco por cento das imagens analisadas em cada cidade eram realmente consideradas autorretratos; 2) O número de mulheres que produzem autorretratos é, em todas as cinco cidades, significativamente maior do que o de homens¹⁹; 3) Realmente trata-se de uma atividade de jovens²⁰; 4) A análise sobre o humor das pessoas nessas imagens indicam que São Paulo e Bangkok são as campeãs do sorriso, ao passo que Moscou ficou em último lugar²¹; 5) Mulheres realizam poses mais extremas do que homens.

¹¹ Como exceção podemos citar algumas câmeras cujo visualizador fosse rotátil ou câmeras que disponibilizassem uma minúscula tela de visualização também na parte da frente das câmeras digitais.

¹² O autor cita o caso das câmeras HTC 8x e das Droid DNA

¹³ <http://selfiecity.net>

¹⁴ Equipe composta por teóricos da mídia, historiadores da arte, cientistas de análise de dados, designers e programadores.

¹⁵ Depois de inúmeros testes, a equipe de *selfiecity* se focou nas cinco áreas centrais da América do Norte, Europa, Ásia e América do Sul.

¹⁶ Nova Iorque: 207,000 Bangkok: 162,000 Moscou: 140,000 São Paulo: 123,000 Berlim: 24,000.

¹⁷ Ou seja, não foram analisados dois autorretratos da mesma pessoa.

¹⁸ A coleção de autorretratos do *Instagram* teve vários passos, já que, a primeira vista, ao “escanearmos” as imagens na grade de busca do aplicativo percebemos um número extenso desse tipo de imagens. Entretanto, Uma análise mais atenta revelou aos examinadores que muitas dessas imagens não eram, por les, consideradas autorretratos, mas fotografias feitas por outras pessoas.

¹⁹ A proporção ficou cerca 1.3 vezes em Bangkok, 1.9 vezes em Berlim e 4.6 vezes em Moscou.

²⁰ Segundo a análise a maioria das pessoas nas imagens selecionadas eram bem jovens (a estimativa média foi de 23.7 anos e meio). Bangkok se apresentou a cidade com agentes mais jovens (21.0), ao passo que a cidade de Nova Iorque demonstrou-se a de agentes mais velhos (25.3). A idade média dos homens é mais alta do que a de mulheres em todas essas cidades. Surpreendentemente, mais homens (30+) do que mulheres mais velhas compartilham *selfies* pela comunidade em questão.

²¹ Bangkok (teve a média de 0.68 pontos em sorriso) e São Paulo (0.64). Em Moscou a pontuação resultou em apenas 0.53.

Assim, o projeto *Selfiecity* revela as complexidades inerentes para a compreensão do fenômeno do autorretrato na contemporaneidade como um produto imagético de produção digital e de compartilhamento *online*, como um fenômeno social e, ao mesmo tempo, uma expressão criativa de um indivíduo sobre si. Nesse sentido, os “*selfies*”²² sugerem uma nova abordagem aos estudos da fotografia vernacular, ao pensarmos na telefonia móvel inteligente como ferramenta que executa a função de uma câmera conectada a *internet* e, portanto, a uma rede de outros telefones móveis conectados em *network*, os quais também produzem novas imagens autorreferenciais e compartilham de uma forma significativamente diferente de todos seus demais percursos.

No *Facebook*, assim como no *Instagram* e em outras redes sociais, o sujeito detentor do perfil frequentemente relata fatos cotidianos, acontecimentos relevantes ou surpreendentes em sua vida, muitas vezes por meio da imagem fotográfica. É nesse sentido que os *selfies* têm sido considerados uma forma de expressão e de autopromoção na rede. Assim, se insere como parte de um jogo de sedução e de um ritual disseminado nas comunidades virtuais: quanto mais fotos, mais glamour, diversão e vida.

O resultado desse processo, de acordo com o estudo de Lenhart & Madden (2007), é que a maioria dos usuários postam suas fotografias com amigos. A estatística nos indica que existem mais de 250 milhões de usuários ativos e mais de um bilhão de fotografias compartilhadas por mês (Facebook Press Room, Estatísticas, 2009) (Mendelson, 2010).

O tema principal dessas fotografias são os relacionamentos, em sua maioria com amigos do mesmo sexo, em situações que expõem a experiência jovem de sociabilidade²³. O mesmo evento fotografado por diferentes amigos evidencia o ciclo de amizade, reforça laços de proximidade e a importância do momento compartilhado como uma construção coletiva da narrativa visual dessas galerias. Nessas, além das imagens, os comentários também falam das amizades e afetos retratados, territorializam sujeitos, piadas internas do grupo, afetos e elogios.

O que torna essas galerias dinâmicas ainda mais dinâmicas é justamente o fato de serem compostas por fotografias postadas por múltiplos indivíduos, nesse sentido, elas potencialmente estão sempre em transformação. O ato de remover fotos, por exemplo, assim como seus comentários, nos atentam para o fluxo de criação e destruição desses territórios. Assim, podemos evocar o termo adotado por Certeau (1984) de ‘*moving map*’, mapa em movimento, para pensarmos como essas narrativas são construídas em um retalho de memórias e imagens por meio do sistema de “*tagging*” (Mendelson, 2010).

Para o autor, no ciberespaço os limites entre o público e o privado tornam-se menos nítidos e as criações fotográficas pessoais podem ser compartilhadas e assistidas por uma multiplicidade de audiências, para as quais essas narrativas são de coerências e relevâncias variáveis. Ainda que o *Facebook*, assim como a maioria das demais comunidades onde se emanam tais narrativas, apresente-se como uma comunidade social egocêntrica, inadvertidamente, comunica um conteúdo de natureza performática.

Acredita-se que a maneira como nos retratamos em nossos álbuns no *Facebook* é uma maneira contemporânea de nos introduzirmos a uma performance da identidade. Ao selecionar certos assuntos e eventos para enfatiza-los, os indivíduos estão, “*construindo, manipulando, interpretando, vivendo, participando por meio de formas simbólicas visuais*” (Chalfen 1987, pp.05 apud Mendelson, 2010, pp.03).

Assim, os indivíduos atuam, constroem e desconstróem seus corpos através de representações em imagens a cada *click*; a cada afeto os indivíduos se subjetivam em uma nova imagem. É justamente por isso que as tecnologias digitais, ao mesmo tempo em que trazem novas questões sobre produções audiovisuais em rede, nos fazem refletir sobre a alteridade e interatividade habitada nessas imagens.

²² O termo em inglês *selfie* é uma redução da expressão *self-portrait photograph*, ou, traduzindo para português, autorretrato fotográfico.

²³ Como a pesquisa do autor teve o foco em estudantes universitários, concluiu que fotografias de família não eram compartilhadas em uma quantidade expressiva.

Os *selfies* representam uma relativa maior democracia que o digital é capaz de oferecer, imagens performáticas que fazem parte de um acervo imagético disponibilizado pelos sujeitos que constroem pequenas ficções visuais sobre si e que, ao mesmo tempo, têm sua subjetividade permeada pelo encadeamento de forças e relações de sua sociabilidade virtual.

Assim, essas imagens e avatares são interativos e demandam respostas de seus espectadores, seja por meio de outras imagens, comentários, curtidas e compartilhamento ou pela ausência deles. Por meio das versões que construídas pelos indivíduos no virtual, objetiva-se encontrar amizades, amor e conexão com outros.

De Bayard²⁴ para cá apareceram muitos exemplos e casos de autorretratos e autonarrativas nos remetem a esse lugar da criação que se fantasia, brinca ou mente com a ideia de real. Tais casos se tornaram ainda mais evidenciados com o digital e o virtual, e um desses é a produção da jovem holandesa Zilla. Seu trabalho de conclusão da faculdade foi justamente mostrar como é fácil distorcer a realidade por meio das imagens digitais.

Zilla contou para amigos e família que iria passar as férias na Tailândia. Entretanto, durante 42 dias estava na sua própria casa em Amsterdã onde montava imagens que criavam fotografias suas em lugares paradisíacos e praias desertas da Ásia e as compartilhava por meio de suas comunidades virtuais.

Assim, pediu comida tailandesa em casa para montar um jantar com o intuito de registra-lo e compartilhá-lo na rede. Criou um cenário que remetia a um hotel para poder conversar com sua família pela *webcam*. Na imagem a seguir vemos uma das fotografias compartilhadas por ela, a qual foi produzida no clube frequentado pela jovem, submersa na piscina com uma máscara de mergulho com uma inserção em pós-edição de peixinhos²⁵.

Figura 2: Autorretratos de Zilla



Fonte: Born, 2014.

Podemos perceber as raízes dessas práticas no incentivo midiático que reconheceu e explorou o forte apelo implícito no testemunho vivencial durante os anos que precederam o surgimento da cibercultura. Há tempos não se resiste a ancoragem da “vida real”, mesmo que esta seja absolutamente, ou especialmente, banal. Assim, os registros e os relatos minuciosos de um protagonista qualquer são acompanhados pela internet em tempo real, por meio de textos, fotografias e, inclusive, vídeos transmitidos instantaneamente (Sibila, 2003).

Desta forma, personagens são criados e documentados, fazendo com que suas vidas apresentem-se circundadas e dobradas por uma série de agenciamentos de subjetivação entre o ‘eu’ e a realização, “*habitados por uma inescapável interioridade que escava nas nossas profundezas um*

²⁴ Bayard foi um dos protofotógrafos que criou uma técnica de fixação de imagens e ao não ter sido escolhido pelo governo francês para receber os méritos da invenção, espalhou pela cidade uma fotografia sua morto, “o afogado”. Nela fingia-se ter se suicidado no Sena, e no verso da imagem protestava contra de decisão da academia francesa e da efemeridade das relações modernas. Seu autorretrato foi a primeira performance, o primeiro nú e a primeira mentira fotográfica.

²⁵ Disponível, na data de 29 de setembro de 2014, em: http://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2014/09/12/interna_internacional,568426/holandesa-usa-photoshop-para-criar-viagem-ficticia-e-enganar-amigos-na-web.shtml.

universo com seus” planos e platôs, fluxos e precipitações, climas e tempestades, terremotos e erupções vulcânicas (Rose, 2001, pp.185).

Evidenciam-se nesse processo sujeitos mais epidérmicos e flexíveis, que se mostram e se exibem na superfície da pele e das telas dos computadores. Personalidades alterdirigidas que se constroem com orientação ao olhar externo, e, segundo Sibia (2008), não mais a partir da introspecção ou da intimidade. Exemplo desses novos tempos é a frase de abertura, e principal, do *Tumblr* de *Aura*²⁶, nome dado “*Reinventamos*”, a qual diz: “*Eu vivo assim, pela metade. São tantos ‘eus’ a inventar. São tantos os pedaços a juntar. Uma nova vida a iniciar...*”.

As novas tecnologias digitais de comunicação e informação se juntam às maquinações da visibilidade, da aprendizagem contínua, do lazer, do afeto, do desejo, da confissão, da luta e do consumo.

Conclusão

As fotografias são artefatos sociais que derivam da realidade e, ao mesmo tempo, da ficção. Assim, vimos que as fotografias em comunidades virtuais acumulam significados e experiências sociais, transformando suas narrativas originais em novas experiências compartilhadas como resultado da participação e colaboração dos demais usuários das comunidades que passam a estabelecer uma relação interpessoal por meio das ferramentas de comunicabilidade desses espaços.

Por mais que essas autoimagens sejam criações ficcionais e performances da realidade, através da atualização do álbum virtual tem-se a breve ilusão de acompanhar a vida de seus usuários e de fazer parte delas. Assim, suas vivências sociais são acompanhadas, seus gostos e preferências estéticas são compartilhados seus olhares guiam a maneira como são vistos.

Concluimos que o digital permite uma maior visualização da existência, uma nova forma de se portar frente ao ato fotográfico e um novo ambiente tecnológico para as nossas imagens pessoais. Resulta na proliferação de imagens e banco de dados que permeiam os processos comunicacionais digitais em rede.

Porém, mais do que mera produção acumulativa, presenciamos processos criativos coletivos a partir do compartilhamento de afetos e experiências cotidianas. Nesse sentido, comunidades como o *Instagram* e o *Facebook* configuram-se como plataforma para processos de comunicação, criação identitárias, de trocas subjetivas e arquivo de memória das criações coletivas. Processo que possibilita e estimula a produção de mais imagens.

Desta forma, verificamos que a exploração a produção do autorretrato oferecem uma série de criações que variam na abordagem e na técnica do *self portrait*, afetando significados e proveniências de formas distintas, contribuindo para processos criativos dos indivíduos no que concerne à visualização de suas vidas e na construção subjetiva de suas identidades.

²⁶ <http://reinventamos.tumblr.com>

REFERÊNCIAS

- Batchen, G. (2008). Snapshots. *Art history and the ethographic turn. Photographies*, 1(2), pp. 121-142.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.1.* São Paulo, Brasil: Editora 34.
- (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.4* . São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Mendelson, A. (2010). Look at us: Collective Narcissism in College student Facebook Photo Galleries. *Networked Self: Identity, Community and Culture on Social Networks Sites*. Routledge, Cambridge: Zixi Papacharissi.
- Piza, M. (2012). *O fenômeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica*. Brasília, Brasil: Universidade de Brasília.
- Rose, N. (2001). Inventando nossos eus. Silva, T. *Nunca fomos humanos: Nos rastros do sujeito* (pp. 139-203). Belo Horizonte, Brasil: Editora Autentica.
- Sibila, P. (2003). A intimidade escancarada na rede: Blogs e webcams subvertem a oposição público/privado. *INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Belo Horizonte, Brasil.
- (2008). *Show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Silva, T.T. (2008). *Blogs e as ferramentas de publicação pessoal no processo de construção de subjetividades*. Campinas, Brasil: Unicamp.
- Stein, J. (s/d). *The Me Me Me Me Generation*. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2143001,00.html>

SOBRE AS AUTORAS

Camila Leite de Araujo: Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e especialista em Teoria da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Nina Velasco e Cruz: Pós-doutora no Departamento de História da Arte e Comunicação Social da McGill University, Montreal, Canadá. Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética e mestrado em Tecnologias da Imagem pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Aprender mirando: la fotografía como método docente

Antonia Salvador Benítez, Universidad Complutense de Madrid, España
María Olivera Zaldua, Universidad Complutense de Madrid, España
Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid, España

Resumen: *Basándonos en los proyectos de Innovación Docente “Imaginando I” e “Imaginando II”, desarrollados en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid en los años 2012 y 2013 con un resultado excelente, se propone un método de aprendizaje abierto y con carácter universal desde la generación y el análisis de la fotografía aplicable en todas las disciplinas y áreas de conocimiento. El uso de la imagen en la docencia, así como su análisis (lectura e interpretación) es una tarea pendiente de los estudios universitarios. Es por ello que, derivado de una investigación previa, proponemos la aplicación de un nuevo método que facilite la implicación de los alumnos en el proceso de aprendizaje, y al mismo tiempo la creación de bancos de imágenes de acceso libre utilizables en la enseñanza.*

Palabras clave: *aprendizaje, documentación fotográfica, fotografía, metodología docente*

Abstract: *Based on the “Imaginando I” and “Imaginando II” Teaching Innovation Projects, developed in the Documentary Sciences Faculty of the Complutense University of Madrid in 2012 and 2013 with excellent results, an open and universal learning method is proposed with the production and analysis of photographs, that can be applied to all the subject matters and areas of knowledge. The use of a picture in teaching, as well as its analysis (reading and interpretation) is a task pending university study. For this reason, we propose, following prior investigation, the application of a new method which would facilitate the involvement of students in the learning process at the same time that an image bank would be created which could be easily accessed and used in teaching.*

Keywords: *Learning, Photographic Documentation, Photography, Teaching Methodology*

Introducción: objetivos, enfoque conceptual y antecedentes

Los métodos de enseñanza necesitan una constante renovación para alcanzar los objetivos propuestos, es por ello que resulta imprescindible trazar nuevas estrategias didácticas, teniendo en cuenta aspectos tan importantes como la participación, la interrelación y la integración de los alumnos. El cambio drástico que se produjo en la técnica fotográfica al eliminar los soportes y representar los contenidos en ficheros digitales, modificó los conceptos. El adjetivo digital es ya redundante cuando se aplica al nombre u objeto, por tanto las referencias a la fotografía se han invertido y es necesario especificar cuando se trata de soportes clásicos: cristal, plástico, papel, etc. La definición de fotografía es en consecuencia compleja, más si tratamos de ajustar el concepto a los aspectos técnicos. Sin embargo, en lo que se refiere a los contenidos y más concretamente al análisis y a los usos de los mismos, los valores básicos se mantienen, potenciados precisamente por la facilidad de obtener y representar las imágenes por medio de los dispositivos tradicionales (cámaras) o los más novedosos (telefonía). Lógicamente, sus usos están influenciados por la tecnología.

El Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) basa la formación en competencias, habilidades y actitudes, de manera que permita a los estudiantes responder ante diferentes problemas. En este contexto el papel de los docentes es clave y sus retos numerosos. Como indica Tobón (2006:55) hay cuatro competencias genéricas esenciales sobre las que se basa la actuación profesional del profesor: técnicas, pedagógicas, tutoriales e investigadoras. Estas se complementan con otras esenciales como el trabajo transdisciplinario en equipo y la gestión del cambio.



Con estas premisas, es objeto de este trabajo la presentación de un método docente con la fotografía como base para conseguir la implicación del alumno y para facilitar al profesor una herramienta de amplia proyección con dos enfoques diferenciados en cuanto a la actividad: docencia y documentación.

a) Actividad docente. Se consideran los siguientes aspectos:

- Implicación del alumno en el sistema educativo
- Colaboración con el profesor y participación en el aula (presencial o virtual) aportando una visión personal al grupo
- Relación entre los alumnos mediante el debate y el intercambio de experiencias a partir de las imágenes creadas y presentadas en el aula
- Autoevaluación, considerando la aportación propia y la del resto de participantes

b) Actividad documental. Se consideran los siguientes aspectos:

- Creación de un banco de imágenes de uso general por la comunidad científica (profesores, alumnos, investigadores, estudiosos, interesados)
- Valoración de la propiedad intelectual, los derechos de autor y el uso no comercial de las imágenes
- Análisis de los contenidos de los documentos y aspectos técnicos derivados de los mismos
- Puesta en valor de los originales para su uso en la investigación y la docencia

En España no existen antecedentes en la elaboración de bancos de imágenes específicos para la docencia e investigación en las universidades, si bien se han realizado algunos trabajos de carácter general y de contenidos históricos. Dado que la bibliografía sobre el análisis es también prácticamente inexistente, es difícil considerar proyectos similares, así como metodologías de trabajo.

El uso en la docencia se remonta en nuestro país a los orígenes de la fotografía. Prácticamente desde su presentación oficial en 1839 fue utilizada para mostrar el mundo y por tanto para “enseñar”, si bien no fue aplicada a los planes de estudio en la universidad hasta comienzos del siglo XX. El 31 de mayo de 1904, tras la reforma del programa de la Escuela Superior de Guerra, se incluyó por primera vez la disciplina en la enseñanza pública y privada, y en 1916, por Real Orden del Ministerio de Orden Público y Bellas Artes, se creó en Granada la primera Escuela Oficial de Fotografía dirigida por Manuel Torres Molina. Sin embargo hasta 1953 no se consideró asignatura universitaria, cuando la Escuela Oficial de Periodismo la incluyó en el I Curso de Periodistas Gráficos, aunque mucho antes los profesores de arte ya la utilizaban en sus clases y actividades académicas para completar o ampliar sus explicaciones, como hizo habitualmente en el Ateneo de Madrid el arqueólogo Arturo Mélida a finales del siglo XIX.

En este contexto hemos trabajado un modelo de aprendizaje vinculado a la imagen fotográfica, que permita la transferencia de contenidos de un modo más rápido y eficaz, y a la vez facilite la comprensión de los conceptos mediante un lenguaje icónico, más accesible para los alumnos. Se trata de aprender mirando, de ahí el título de esta propuesta. El artículo se estructura en dos apartados: la explicación del método propuesto con las fichas de trabajo, y los resultados que justifican el valor del mismo, del que se obtienen las fortalezas y debilidades, así como las líneas a desarrollar, completadas con los anexos que muestran ejemplos de la aplicación.

Aprender mirando. Propuesta metodológica

La metodología que se presenta tiene como antecedente dos proyectos de innovación docente de la Universidad Complutense de Madrid, que se desarrollaron en la Facultad de Documentación en los cursos académicos 2011-2014, en los que participaron los alumnos en la creación de un banco de imágenes para la docencia. Se aplicó a un total de seis asignaturas del Grado en Información y Documentación y el Máster en Gestión de la Documentación y Bibliotecas. La selección de las mismas se realizó teniendo en cuenta los estudios sobre información gráfica, audiovisual y multimedia, y aquellas otras que siendo de contenido general permitieran, en principio, obtener resultados tanto en participación como en fotografías.

Tabla 1: Asignaturas seleccionadas

<i>Asignaturas</i>	
<i>Grado</i>	Documentación Fotográfica (Grado/Optativa)
	Fuentes Generales de Información (Grado/Obligatoria)
	Teoría e Historia de la Ciencia de la Documentación (Grado/Obligatoria)
<i>Máster</i>	Documentación Iconográfica (Máster/Obligatoria)
	Gestión del Conocimiento (Máster/Obligatoria)
	Documentación Multimedia (Máster/Obligatoria)

Fuente: *Elaboración propia, 2014.*

2.1. Proceso de trabajo

El proceso se desarrolla en las cinco etapas que se indican a continuación, desde la selección de los temas a ilustrar o documentar gráficamente hasta la difusión de los resultados, pasando por el análisis de contenidos, la exposición y el intercambio de experiencias.

- Presentación de los objetivos y explicación de la vinculación texto-imagen. Relación de la imagen con los contenidos impartidos en el aula. Selección de temas o materias de interés para la creación de fotografías de acuerdo a un calendario de trabajo con una cadencia ajustada (por ejemplo un tema por semana).
- Toma y análisis de la imagen. Creación de las fotografías relacionadas con la materia o el tema seleccionado por cada uno de los alumnos que participan en la experiencia. Análisis documental de cada fotografía de acuerdo al método prefijado por los responsables (Ficha de Trabajo del Alumno). Los autores autorizarán el uso de las imágenes creadas para las aplicaciones docentes y de investigación.
- Presentación y revisión de las fotos. Valoración técnica (peso, calidad de reproducción, etc.), corrección de los pies de foto, debate sobre la pertinencia de la imagen generada y su relación con el concepto.
- Creación del banco de imágenes. Conformación de una fototeca con los originales identificados por conceptos o descriptores, generando un recurso de trabajo para la comunidad universitaria que será difundido mediante las acciones fijadas: exposiciones, proyecciones e integración en la web.
- Evaluación final. Se considerará la implicación del alumno en el desarrollo de la experiencia, la capacidad de creación y la relación del tema con la imagen.

Se establece un modelo global de trabajo basado en dos fichas, una para el profesor y otra para el alumno. La primera, denominada “Ficha de Trabajo del Profesor”, consta de dos partes: seguimiento global y específico; la segunda, llamada “Ficha de Trabajo del Alumno”, consta de tres partes: identificación, análisis y difusión.

Ficha de trabajo del profesor

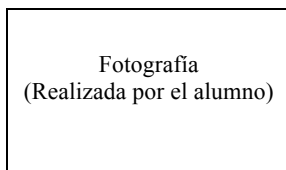
Se estructura en dos partes: seguimiento global y específico. El primero comprende siete apartados: Conceptos, Participantes, Fotos generadas, Descriptores, Selección, Valoraciones y Resultados. En este primer nivel se trata de consensuar con los alumnos la relación de conceptos a ilustrar o documentar gráficamente, y se incluyen además los ítems que se completarán una vez terminada la experiencia al tratarse de valores totales (grupos, asignaturas, número de alumnos participantes, fotografías generadas, número de descriptores, selección y valoración de los contenidos y las imágenes, etc.).

El segundo nivel o “Seguimiento específico” se refiere a cada uno de los conceptos propuestos: Fotos generadas, Participantes, Descriptores, Exposición o Muestra, Valoración, Resultados y Validación. De este modo se consigue trabajar y analizar cada concepto para posteriormente consignar los resultados en la primera parte de la ficha (Seguimiento Global de la Experiencia).

Seguimiento global de la experiencia		
Conceptos	Relación de conceptos seleccionados y cronograma de trabajo	
Participantes	Asignaturas/grupos en los que se aplica el método y número total de alumnos participantes	
Imágenes generadas	Número total de fotos realizadas por los alumnos	
Descriptoros	Onomásticos, Geográficos, Materias, Cronológicos	
Selección de Imágenes	-Trabajo colectivo -Trabajo individual	
Valoraciones	-Debate sobre los contenidos -Descriptoros finales -Imágenes seleccionadas	
Resultados	Resumen final	
Seguimiento específico		
Concepto:		Observaciones:
Imágenes generadas	(nº)	
Participantes	(nº)	
Descriptoros	(nº)	
Exposición/Muestra	Planificación global SI () NO () Montaje en clase SI () NO ()	
Valoración	Debate SI () NO () Selección final SI () NO ()	
Resultados	Descriptoros finales (Nº)	
Validación	Operación final	

Ficha de trabajo del alumno

Para esta ficha tomamos como referencia las normas ISAD (G) de descripción archivística adaptadas al modelo que nos interesa para obtener los resultados. Para ello se consideran tres niveles de información: Datos de identificación de las imágenes (Código identificador, Autor, Título, Fecha y Lugar); Descripción y análisis del contenido (Resumen, Descriptoros onomásticos, geográficos, cronológicos y temáticos) y Área de difusión (Pie de foto informativo, Pie de foto literario y Derechos de autor).



Área de Identificación

<i>Identificador</i>	Código numérico+ iniciales de autor+ concepto+ nº de foto si procede
<i>Autor</i>	Apellido/s, Nombre del autor de la foto
<i>Título</i>	Título de la foto elegido por el autor
<i>Fecha</i>	Cuándo se creó la foto
<i>Lugar</i>	Dónde se realizó la foto

Área de descripción y análisis de contenido

<i>Resumen del contenido</i>	Elementos visuales y temáticos
<i>Descriptoros onomásticos</i>	Personas físicas y jurídicas
<i>Descriptoros geográficos</i>	Lugares, ciudades, países, accidentes geográficos, etc.
<i>Descriptoros cronológicos</i>	Año/Mes/Día
<i>Descriptoros temáticos</i>	Materias y Temas

Área de Difusión

<i>Pie de foto informativo</i>	Texto breve y conciso sobre el contenido de la imagen
<i>Pie de foto literario</i>	Texto de 4-6 líneas explicativas de la imagen y creativo
<i>Derechos de autor</i>	Cesión de todos los derechos para su uso no comercial

Resultados, valoración e implicaciones

En el periodo comprendido entre los años 2011-2014 se ha llevado a cabo este proyecto con los resultados que se indican a continuación, cuya metodología se ha aplicado a un total de 15 asignaturas, en las que se ha trabajado sobre 92 conceptos relacionados con los contenidos impartidos. Como resultado se han obtenido 2.384 imágenes generadas por 258 alumnos que han cedido los derechos para su uso en las aplicaciones indicadas.

Tabla 2: Conceptos, autores y fotografías realizadas (2011-2014)

<i>Año</i>	<i>conceptos</i>	<i>asignaturas</i>	<i>autores</i>	<i>fotos</i>
2011/2012	48	5	110	964
2012/2013	34	7	105	981
2013/2014	10	3	43	439
Total	92	15	258	2.384

Fuente: *Elaboración propia, 2014.*

La valoración de la experiencia se presenta en relación con los dos aspectos ya señalados en la introducción: actividad docente y actividad documental.

a) Actividad Docente:

- Alta participación
- Motivación
- Interacción
- Implicación

b) Análisis Documental:

- Análisis y caracterización de las fotografías
- Generación de un banco de imágenes de acceso abierto
- Libre de derechos
- Amplias posibilidades de utilización

Estos aspectos están directamente relacionados con los descriptores asociados a los conceptos (pueden interrelacionarse), posteriormente depurados en la fase de valoración. El número total de descriptores nos indica las posibles aplicaciones de las imágenes y, en consecuencia, la rentabilidad cultural. Concretamente, para el conjunto de 2.384 fotos resultante, se han obtenido cerca de 24.000 descriptores (10 descriptores/foto), o lo que es lo mismo más de veinte mil posibilidades de uso de esas imágenes. De igual modo, es destacable la visibilidad y puesta en valor de la documentación generada por una institución universitaria.

Se indican en la tabla 3 las fortalezas y debilidades que se han detectado y que permitirán mejorar la metodología relacionadas con la insuficiencia de medios técnicos, la falta de formación en cuanto a la tecnología fotográfica y al análisis de la imagen, más un cuarto aspecto en el que se ha valorado la alta dedicación del profesorado y que paulatinamente debe pasar al alumno, adjudicándole tareas de clasificación y organización de las imágenes, almacenamiento de ficheros, archivo de documentos, etc.

Tabla 3: Fortalezas y debilidades en relación a la actividad docente (a) y documental (b)

<i>Fortalezas</i>	<i>Debilidades</i>
Alta participación de alumnos (a)	Escasez de medios técnicos y de plataforma para la carga de imágenes (a+b)
Motivación, interacción y participación (a)	Falta de plataforma para la carga de imágenes (a+b)
Análisis/ caracterización de imágenes (b)	Desconocimiento de técnico y calidad (b)
Banco de imágenes generado (b)	Mínima formación en análisis de imagen (a)
Acceso abierto y libre de derechos (b)	Alta dedicación del profesorado (a)
Puesta en valor de las imágenes y visibilidad de la documentación (a+b)	

Con el fin de ejemplificar la tarea desarrollada, en los anexos (1 y 2) se incluyen dos fichas de trabajo (Profesor y Alumno) con la información correspondiente a las distintas áreas, y una fotografía realizada por un alumno sobre el concepto “Información”. Una vez comprobados los resultados (altamente positivos) del proyecto de innovación docente, se considera que la metodología propuesta puede ser un referente para la realización de tareas similares con la fotografía como base para el aprendizaje. Tras la evaluación crítica del método, se proponen como líneas de trabajo a desarrollar las siguientes:

- a. Aplicación del método en diferentes asignaturas, especialmente donde haya dificultad para comprender conceptos y desarrollar contenidos
- b. Procurar y facilitar el aprendizaje en lectura de imagen
- c. Valorar el trabajo del alumno como creador de la propia imagen por su importante aportación al desarrollo de la clase
- d. Diseñar y crear obras fotográficas libres de derechos
- e. Desarrollo de las fichas de trabajo del profesor y del alumno (anexos 1-2) en función de las necesidades

Anexo 1. Ficha de Trabajo del Profesor cumplimentada

Seguimiento Global de la Experiencia		
Conceptos	1. Búsqueda de información 2. Fuentes de información 3. Normalización 4. Tesis doctoral 5. Fuente primaria 6. Prima de riesgo 7. Ruido 8. Silencio 9. Fondo de rescate 10. Open access	
Asignatura/Participantes	Fuentes Generales de Información (Grado/Obligatoria) Participantes: 20 alumnos	
Imágenes generadas (Total)	184 imágenes	
Descriptores	840	
Valoraciones	-Descriptores finales: 650 -Imágenes seleccionadas: 137	
Resultados	-Para los 10 conceptos indicados se han generado 184 imágenes de las que resultan válidas tras el análisis 137. Los descriptores fueron 840 de los que se validaron 650.	
Seguimiento específico		
Concepto: Normalización		Observaciones:
Imágenes generadas	24	Dos alumnos han generado más de una fotografía
Participantes	20	
Descriptores	144	6 descriptores por foto
Exposición/Muestra	Planificación global SI (X) NO () Montaje en clase SI (X) NO ()	
Valoración	Debate SI (X) NO () Selección final SI (X) NO ()	
Resultados	Imágenes finales: 15 Descriptores finales: 116	7,6 descriptores por fotografía
Validación	Validado	-Clasificadas -Almacenadas

Anexo 2. Ficha de Trabajo del Alumno cumplimentada



Área de Identificación

Identificador	001JFR-INFORMACION
Autor	Fernández del Río, José Joaquín
Título	El fantasma de la información
Fecha	2013/10/13
Lugar	Madrid

Área de descripción y análisis de contenido

Resumen del contenido	Fotomontaje en blanco y negro. Texto, fichero de biblioteca, libro abierto, multitud en el campo, chica desnuda y músicos en escalera.
Descriptores onomásticos	NO
Descriptores geográficos	Madrid
Descriptores cronológicos	2013/10/13
Descriptores temáticos	Blanco y negro, comunicación, fotomontaje, información, prensa

Área de Difusión

Pie de foto informativo	El fantasma de la información. Foto: José Joaquín Fernández del Río
Pie de foto literario	Es más fácil definir todo aquello que no es información que la información en sí misma. En los elementos de la imagen la información parece manifestarse y resulta difícil entenderla fuera de estos elementos del montaje. La información es el fantasma que se manifiesta en el documento, el canal, el mensaje y el conocimiento. Foto: José Joaquín Fernández del Río
Derechos de autor	El autor cede todos los derechos para su uso no comercial

REFERENCIAS

- Codina, L. (2011). Entender los bancos de imágenes. *El profesional de la información*, 20(4), pp. 417-423.
- Fernández Cuesta, F. (2010). The Commons. El patrimonio común en la Red. *Archivamos*, 77, pp. 42-43.
- Iglesias Franch, D. (2008). *La fotografía digital en los archivos. Qué es y como se trata*. Gijón: Trea.
- Marzal Felici, J. (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Riego, B. et al. (1997). *Manual para el uso de archivos fotográficos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Robledano Arillo, J.; Moreiro González, J.A. (2002). *La recuperación documental de la imagen fotográfica: perspectiva tecnológica y documental*. Madrid: Archiviana.
- Sánchez Vigil, J.M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos y aplicaciones*. Gijón: Trea.
- (2011). Patrimonio fotográfico en las instituciones: modelos de uso y reproducción de documentos. *El profesional de la información*, 20, pp. 373-379.
- Sánchez Vigil, J.M., Olivera Zaldua, M.; Salvador Benítez, A. (2013). Patrimonio fotográfico. En J.C. Marcos Recio (ed.), *Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación* (pp. 177-215). Madrid: Síntesis.
- Sánchez Vigil, J.M.; Salvador Benítez, A. (2013). *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC.
- Sánchez Vigil, J.M.; Salvador Benítez, A.; Ayala, F.; Olivera Zaldua, M. (2011). *Imaginando. Uso y aplicación de la fotografía en los procesos de aprendizaje*. Madrid: Universidad Complutense.
- Tobón Tobón, S. et al. (2006). *El enfoque de las competencias en el marco de la educación superior*. Madrid: Universidad Complutense.
- Torregrosa Carmona, J.F. (2011). Modelos para el análisis documental de la fotografía. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 33, pp. 329-342.

SOBRE LOS AUTORES

Antonia Salvador Benítez: Especialista en documentación en medios de comunicación con intensa experiencia profesional relacionada con la fotografía y su aplicación a la enseñanza, prensa, edición y publicidad. Autora del libro *Archivos fotográficos: Pautas para su integración en el entorno digital* (2006) y es coautora del libro *Documentación fotográfica* (UOC, 2013). Ha publicado. Entre sus artículos más recientes citar “Imaginando: Imagens-conceito de termos arquivísticos” (2013), “Visibilidade e difusão do patrimonio fotográfico. Proposta para a criação de um guia de coleções e fundos fotográficos da Espanha, Portugal e Ibero-América” (2013) y “Carteles de fiestas. Análisis documental e iconográfico” (2014). Ha participado en varios proyectos de Innovación Docente y es miembro del Comité Organizador de las Jornadas Fotodoc de la Facultad de Ciencias de la Documentación. Ha comisariado las exposiciones fotográficas “Memoria gráfica de la Facultad de Ciencias de la Documentación, 1990-2010” (2010), “La Pepa: ¿Una Constitución del pueblo y para el pueblo?” (2012), “Del álbum familiar” (2014), celebradas en la Facultad de Ciencias de la Documentación.

María Olivera Zaldua: Documentalista gráfica de la Editorial Espasa-Calpe y forma parte del equipo de investigadores del Archivo del Ateneo de Madrid. Es coautora de los artículos “Nueva ecología de la información: el impacto digital en los diarios”, “Estructura informativa-documental en los periódicos digitales; análisis y cambios estructurales”, y “Uso en publicidad de fotografías de bancos de imágenes españoles”. Autora del libro *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina. Análisis documental: análisis y catalogación* y coautora del libro *Chamberí en blanco y negro y Fotoperiodismo y República*. Ha comisariado la exposición “Golpes de vista” en el Centro Cultural Retiro (marzo-abril 2012) y “La Pepa, una constitución para un pueblo”, en la Facultad de Ciencias de la Documentación (abril 2012) y “Filigranas” en el Centro Cultural Conde Duque (mayo 2014).

Juan Miguel Sánchez Vigil: Profesor Titular de la UCM, editor gráfico y fotógrafo profesional. Especialista en Fotografía y Documentación. Ha publicado varios libros sobre la materia entre ellos *Documentación Fotográfica* (UOC, 2013), *La Fotografía en España* (TREA, 2013) y *Fotoperiodis-*

mo y República (Cátedra, 2014). Ha llevado a cabo proyectos de Innovación Docente en la Universidad Complutense relacionados con el tema de investigación que se presenta (Imaginando). También ha publicado numerosos artículos sobre Documentación Fotográfica en revistas especializadas, entre ellas El Profesional de la Información, Revista Española de Documentación Científica y Documentación de las Ciencias de la Información. Es director de las Jornadas FOTODOC y del I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica (2014). Ha comisariado exposiciones de autores de prestigio como Alfonso y Calvache, en Centros Culturales de relevancia, y coordinó el Primer Concurso Internacional de Fotografía de la Sociedad Española de Documentación Científica, cuyos originales fueron expuestos en la Biblioteca Nacional.

Fotografia contemporânea no corpo da cidade

Ana Rita Vidica Fernandes, Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Resumo: Esta comunicação apresenta reflexões sobre a utilização da fotografia artística em projetos de intervenção urbana, a partir do exemplo das obras “Imagens Posteriores” (2000-2013) de Patricia Gouvêa, “Polaroides (in)visíveis” (2005-2010) de Tom Lisboa e “Giganto” (2008-2014) de Raquel Brust. Pretende-se, então, discutir as relações entre fotografia e cidade, fotografia e recepção/produção, fotografia e tempo e, assim, refletir sobre a cidade como um espaço de intervenção, apropriação e reinvenção.

Palavras chave: fotografia, cidade, intervenção urbana

Abstract: This paper presents reflections on the use of photography in artistic projects of urban intervention, from the example of the works “Imagens Posteriores” (2000-2013) of Patricia Gouvêa, “Polaroides (in)visíveis” (2005-2010) of Tom Lisboa e “Giganto” (2008-2014) of Raquel Brust. It is intended, then discuss the relationship between photography and city photography and reception / production, photography and time and thus reflect on the city as a space of intervention, appropriation and reinvention.

Keywords: Photography, City, Urban Intervention

Existem naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para a ação, que, no entanto, sob uma impulsão misteriosa e desconhecida, agem às vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes. O mau vidraceiro – Baudelaire, 2007 (1869/obra póstuma – O spleen de Paris), p. 55.

Essa ideia de uma natureza puramente contemplativa fez parte do discurso proferido pelo físico François Arago, em 19 de agosto de 1839, relativo à invenção da fotografia¹. Contudo, a própria história da fotografia nos apresenta, a partir de uma “impulsão misteriosa”, a ação das imagens fotográficas, dadas pelo percorrer do olhar e caminhar do fotógrafo, em fins do século XIX. Desse modo, as fotografias deixariam de ser meros signos para executar o papel de atores sociais, produzindo efeitos, possibilitando a criação de trajetórias, de fabulações.

As fotografias passariam a existir para agir além de comunicar sentidos. Este agir, percorrer e fabular toma uma outra forma, no último quarto de século, com as fotografias usadas nas intervenções urbanas, como as obras de Patrícia Gouvêa (2000-2013), Tom Lisboa (2005-2010) e Raquel Brust (2008-2014)².

Patrícia Gouvêa constrói as suas “Imagens Posteriores” (Figura 1) a partir de registros feitos de carro, ônibus e barco por lugares que passou e agora vistos e revistos nas paredes de muros das cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília. Dessa forma, o instantâneo das imagens fixas ganha duração, não só no ato fotográfico, mas no olhar de quem passa por elas.

¹ Conhecemos essa nomenclatura “fotografia” hoje, mas a apresentação de Arago nomeou de Daguerreotopia, em virtude do seu inventor, Daguerre (Benjamin, 1994, p. 93).

² A seleção destas três obras, para a pesquisa, se deu justamente por essa possibilidade de pensar uma “nova fotografia” brasileira, cuja denominação foi dada por Eder Chiodeto, na exposição “Geração 00 – a nova fotografia brasileira, realizada em 2011.



Figura 1: Projeto “Imagens Posteriores” de Patrícia Gouvêa (2000/2013) - Intervenções urbanas realizadas no Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF



Fonte: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>, 2012.

Na obra “Polaroides (In)visíveis”³ (Figura 2), Tom Lisboa fez 40 polaroides em papel sulfite amarelo (nas dimensões 14x11,5cm), contendo a descrição de enquadramentos quase ocultos do espaço urbano⁴, sendo, portanto, uma fotografia imaginada, feita sem câmera e sem imagem icônica. Estas polaroides foram adesivadas com fita crepe, em dezoito pontos de ônibus das praças Santos Andrade, Carlos Gomes e Zacarias, do centro da cidade de Curitiba-PR, possibilitando que fossem retiradas pelas pessoas.

Figura 2: Obra “Polaroides In(visíveis)” de Tom Lisboa (2005/2010) – Intervenção em Curitiba-PR, Brasília-DF, Campinas.SP, Florianópolis-SC, Paraty-RJ e Porto Alegre-RS



Fonte: <http://www.sintomnizado.com.br/tomlisboa.htm>, 2005.

E, Raquel Brust, com o Projeto Giganto (Figura 3), faz instalações com fotografias hiperdimensionadas, utilizando a arquitetura das cidades pelas quais já passou. Estas imagens são retratos de personagens que circulam pelo local, transformando “pessoas comuns em gigantes”

³ Esta obra foi premiada com o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, em 2005. E, após esta primeira intervenção foram realizadas outras nas cidades de Brasília-DF, Campinas.SP, Florianópolis-SC, Paraty-RJ e Porto Alegre-RS. É importante ressaltar que a cada novo lugar, as polaroides são refeitas a fim de manter o diálogo com o espaço.

⁴ O texto da polaroide da figura 2 é: “Já reparou na árvore que existe em cima de um prédio rosa que está atrás de você, à esquerda?”

como expõe a artista, possibilitando fabulações sobre estas pessoas e um olhar subjetivo sobre a cidade, incitando “em quem olha (a obra) o maior investimento possível de ordem poética e de ordem pessoal” (Soulages, 2010, p. 201).

Figura 3: Projeto “Giganto” de Raquel Brust (2008/2014) - Intervenções urbanas realizadas em São Paulo-SP, Tiradentes-MG, Paraty-RJ e Bertiooga-SP



Fonte: www.projetogiganto.com, 2010.

As três obras se tornam acessíveis devido ao processo de reprodução técnica, exaltando o valor de exposição, como expôs Benjamin, ao refletir sobre a perda da aura, substituindo uma existência única por uma serial. Além disso, a reprodução se torna o próprio fundamento das intervenções, tanto em um sentido técnico (próprio da fotografia e das artes gráficas) quanto na visualidade. Ou seja, na repetição das paisagens borradas de Patrícia Gouvêa, no formato repetido das “Polaroides in(visíveis)” e nos rostos agigantados de Raquel Brust.

Esta repetição parte de um processo de “arrancar as coisas” do contexto (dos lugares visitados pela artista, do extrapolar um enquadramento icônico de uma polaroide e das pessoas anônimas que habitam o lugar da intervenção) gerando, então, uma nova ordem de significação que se dá em meio aos carros, fachadas, calçadas, ou seja, dentro da própria cidade. Com isso, a experiência de se relacionar com as imagens é também a experiência do homem na cidade que para Benjamin, é uma experiência de choque.

E esse “choque” percebido como um “acontecimento”, na acepção exposta por Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 70-71), como “uma prática que se altera, que sai da rotina, que se diferencia da ordem, que emerge, irrompe diferencialmente num horizonte de continuidade e repetição”. A própria fotografia, como ressalta Benjamin (1995, p. 122) traz também uma experiência de choque, a partir do seu “click”:

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo.

E, as pessoas, ao verem paisagens borradas, uma polaroide sem imagem icônica e rostos desconhecidos em formato gigante não poderiam suscitar uma quebra da monotonia do cotidiano? Um susto? Um choque? Nesse sentido, as obras não se encerram na produção, mas são expandidas e problematizadas nos processos de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público, que se torna aberta, uma vez que não diz respeito somente ao conteúdo da obra ou das aproximações com os receptores, mas a ambos. Desta maneira, o receptor se torna a figura central da cultura em detrimento do culto ao autor (Bourriaud, 2009, p. 99), a partir do ponto de vista de uma obra colaborativa.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada⁵ pela visualidade já existente no espaço urbano (publicidade, fachadas, letreiros, etc.) e também “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores” e, assim, “concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (Chiarelli, 2002, p. 115). Desse modo, a cidade é um misto de concreto (ruas, calçadas, etc.) e fluidez (os múltiplos olhares).

Assim, a cidade se apreende pelo olhar, do artista e daquele que transita pelas ruas. Com isso, as intervenções urbanas “implicam não apenas uma nova forma de fazer, mas também uma nova forma de mostrar e, conseqüentemente, de ver a arte” (Freire, 1997, p. 65).

E as três obras citadas mostram isso. Suas fotografias não mais ocupam uma galeria ou uma instituição artística, mas estão nos muros, exigindo um olhar lateral e para cima, não somente frontal, quebrando o movimento do trânsito dos carros e dos pedestres; nos pontos de ônibus, modificando a espera do transporte coletivo e olhar do entorno e nas calçadas. Os espaços da cidade se tornam, também, espaços de exposições, além de serem passagem para pedestres e carros, suscitando pensá-los como espaços heterotópicos⁶, ou seja, espaços que se sobrepõem criando várias camadas de significação. De acordo com Foucault (2006), esses lugares vistos como “heterotopias” (Foucault, 2006), são:

(...) espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade.

A partir deste conceito, no âmbito geral o autor denomina como heterotopologia, que parte de uma contestação do espaço que vivemos, simultaneamente mítico e real, ele percebe princípios que regem estes espaços heterotópicos.

Dentre os cinco princípios propostos pelo autor, destaco três deles que se relacionam com esta obra. As heterotopias: conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários espaços que por si só seriam incompatíveis; estão associadas a pequenos momentos do tempo (heterocronias), na sua vertente fugaz, transitória, passageira; pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Dessa forma, os muros, onde são colocadas as obras “Imagens Posteriores” ou o Projeto “Giganto”, ou os pontos de ônibus da obra “Polaroides (in)visíveis” são lugares de passagem que trajeto do trabalho até a casa, lugares de encontro entre dois amigos e com obra de intervenção, uma galeria.

Este conceito “heterotopias” se encaixa ao referidos locais onde as obras foram colocadas, que são transformados em espaços de exposição, de maneira transitória. Abre-se, então, a possibilidade de intensificar a percepção dos espaços urbanos, trazer à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar novas possibilidades e usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações.

A cidade, ao se converter em uma galeria apresenta um jogo de visibilidade e invisibilidade, uma vez que as obras de Patricia Gouvêa, Tom Lisboa e Raquel Brust podem ou não ser percebidas. Contudo, o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

Isso porque suscita uma reflexão sobre o estar de cada um nas ruas e o invisível que nos cerca. Este invisível, para Brissac (2004, p. 17), “não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver.”

⁵ Termo utilizado por Tadeu Chiarelli no texto “A fotografia contaminada”, presente no livro “Arte internacional brasileira”.

⁶ Conceito criado por Michel Foucault e proferido por ele na Conferência “De Outros Espaços” no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, de 1984). Tradução lida no endereço eletrônico: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>, acesso em agosto de 2012.

Esse pensamento se aproxima ao de Tom Lisboa, que o materializa com suas polaroides in(visíveis) ao escrever enquadramentos existentes no entorno das praças que passam despercebidos pela maioria das pessoas, gerando então, outras imagens, não necessariamente reais, se não houver a curiosidade de se buscar os enquadramentos propostos, mas imaginadas. Estas imagens imaginadas fazem ressurgir o olhar e a própria paisagem da cidade, uma vez que se ultrapassa a descrição de Tom, sendo possível vê-la, senti-la a partir de seus indícios, transformando as ruas de Curitiba em luz, cor, sons e memória.

Essa transformação em luz, cor, sons e memória passa também pelas obras das outras artistas. Em “Imagens Posteriores”, pelos riscos cromáticos e rastros do tempo e memória por onde Patrícia Gouvêa passou. Em “Giganto” pelos relatos dos retratados e contrapondo de suas imagens impressas em preto-e-branco e dos registros dos mesmos, feitos em cor, olhando para suas próprias imagens.

E esta experiência, dada nestas intervenções urbanas, por uma nova relação com a cidade, se torna também objeto de reflexão e transformação e, por isso, exige um tipo de recepção que não se adapta a uma contemplação descomprometida, no que tange a uma possibilidade de intervenção nas obras em questão. Desse modo, o sentido das obras de arte nasce, em consequência, de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vem observá-la.

A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do artista com o observador, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (Pallamin, 2000, p. 19). E, como coloca Benjamin (2007, p. 468):

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês, muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são uma escrivanhinha; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar.

A própria fotografia artística nas intervenções urbanas pode ser reinventada pelo coletivo, ao mesmo tempo que reinventa a cidade, uma vez que se converte em uma galeria a céu aberto, os pedestres em visitantes deste local, originando reações diversas e a criação de fabulações.

Estas invenções se dão pelas memórias suscitadas através das imagens borradas, em “Imagens Posteriores”; com a formação de imagens criadas mentalmente ou mesmo a busca delas nas ruas com as “Polaroides in(visíveis)” e, em “Giganto” com a imaginação da história daquelas pessoas anônimas. Essas obras se tornam, portanto, traços das cidades brasileiras onde foram expostas, uma vez que são capazes de evocar sentidos e vivências.

Dessa forma, as fotografias das três obras citadas, inseridas na cidade, propiciariam a transfiguração da paisagem urbana, uma nova apropriação da cidade e outras significações por aquelas pessoas que passam pelos locais e se lançam na aventura de flunar, se convertendo em um *flâneur*⁷ que, segundo Benjamin, “é abandonado na multidão” (1994, p. 51) que, de modo embriagado, vagueia pela cidade com seu passo lento e atento.

Esse passo lento possibilita que se trave uma conversa reflexiva sobre os rastros das paisagens nas “Imagens Posteriores” ou que se busque lugares ainda não vistos nas “Polaroides (in)visíveis” ou mesmo que se passe a imaginar histórias de desconhecidos em “Giganto”.

E, esse andar que se mistura com o olhar, se cruza também com os múltiplos tempos potencializados e deflagrados nas obras. Ao olhar as imagens borradas impressas nos muros, caminhamos também ao passado de já tê-las visto ao andar de carro, ônibus e trem ou a um futuro, uma vez que poderão ser enquadradas das janelas destes meios de transporte. Ou mesmo, nas polaroides, cujos textos remetem a algo visto por alguém que escreveu o texto (o artista) e incita a

⁷ Conforme aceção utilizada por Walter Benjamin no texto “Flâneur”, no livro “Passagens” (vide bibliografia).

percorrer as imagens, em seguida, seja por meio da imaginação ou do andar ao redor. E, por fim, os rostos anônimos nos remetem a imaginar as trajetórias deles e ainda o que farão.

É possível dizer que existe então um cruzamento de temporalidades que se dá no ato de olhar e também no fazer do artista que mapeia a cidade trazendo à tona imagens já vistas e sentidas que vão e voltam, a partir de suas experiências da rua. Assim, os artistas em questão se assemelham à figura do trapeiro de Baudelaire, que recolhia no lixo o que a sociedade jogou fora. E assim procede o poeta, conforme Benjamin (1995, p.78-79) e também Patrícia Gouvêa, que busca as imagens de seus registros de viagens, ou Tom Lisboa, por meio das imagens invisíveis do entorno e Raquel Brust através dos personagens anônimos.

Assim, o que normalmente seria desprezado pela sociedade, os três artistas tomam como parte da sua construção poética que é feita a partir de fragmentos, vestígios deixados, lançando-os novamente no corpo da própria cidade que podem ser, inclusive, transformados por quem passa pelas obras, rasgando as imagens impressas nos muros ou arrancando as polaroides.

Nesse processo, produção e recepção se cruzam e uma nova constelação imagética se forma, possibilitando outras montagens por quem passa pelas obras e se lança nas ruas pelo olhar e o andar, criando, então uma nova dinamicidade das ruas, da própria fotografia e do tempo.

Desse modo, pretende-se estudar como a inserção destas obras, mesmo que de forma transitória, influenciariam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico. E, em consequência analisar como fotografia artística e cidade se entrecruzariam nas intervenções urbanas de Patrícia Gouvêa, Tom Lisboa e Raquel Brust permitindo diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo. Assim, verificar a contaminação da fotografia artística pelos seus usos, apropriações e hibridizações entre pessoas e objetos da cidade, através dos seus fluxos, configurações e reconfigurações propostos pela mudança da paisagem urbana.

REFERÊNCIAS

- Albuquerque Jr., D. (2007). *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: EDUSC.
- Baudelaire, C. (2007). O mau vidraceiro. In *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (trad. Dorothee de Bruchard). São Paulo : Hedra.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (trad. M. Lisboa e V. Ribeiro). Rio de Janeiro : Contrponto.
- (1994). *A pequena história da fotografia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (trad. S. P. Rouanet). São Paulo : Brasiliense.
- (1994). *Charles Baudelaire e um lírico no auge do capitalismo* (trad. J. Martins Barbosa, H. Alves Baptista). São Paulo : Brasiliense.
- (2007). *Passagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fonte.
- Chiarelli, T. (2002). A fotografia contaminada. In: *Arte internacional Brasileira* (pp. 115-120). São Paulo : Lemos Editorial.
- Foucault, M. (2012). De outros espaços. <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>, acesso em agosto de 2012.
- Freire, C. (1997). *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume/FAPESP.
- Gouvêa, P. (2012). *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro : Réptil.
- Pallamin, V. (2000). *Arte Urbana*. São Paulo: FAPESP.
- Peixoto, N. B. (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC.

SOBRE A AUTORA

Ana Rita Vidica Fernandes: Doutoranda em História na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, Mestre em em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007, Bacharel em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Experiência na área de Comunicação, com ênfase em Fotografia e Análise de Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, publicidade, arte, fotoclube e intervenção urbana. Como fotógrafa ganhou o prêmio I Concurso Internacional sobre Periodismo e Genero, participou de exposições coletivas regionais, nacionais e internacionais e uma exposição individual, intitulada "Obra Marginal", contemplada pela Bolsa de Apoio à produção artística no Brasil, da FUNARTE . Atualmente é professora do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem vinculado à UFG. Publicações; do livro "Clube da Objetiva (1970-1989): um fotoclube no central do Brasil, na Revista Boletim 3, do Grupo de Estudos Arte&Fotografia ECA-USP, Revista Coleção Desenrêdos do Programa de pós-graduação da FAV-UFG, Coleção SciElo, Anais do Museu Paulista e outros.

Festas religiosas, sentidos e imagens na televisão Brasil Central (Goiás)

Givaldo Ferreira Corcinio Junior, ABC – Agência Brasil Central , Brasil

Resumo: A imagem da festividade religiosa como vetor identitário comporta recortes na narrativa televisiva, buscando captar aspectos do cotidiano e da festa, reelaborando narrativas e imagens apresentadas pelos atores dessas festas. As festas religiosas que ocorrem no interior do Brasil possuem signos que evocam permanências da época colonial e imperial, que se perfazem como peças importantes para construção da noção de pertencimento dos indivíduos. A elaboração de uma identidade local traduzida por imagens significantes comparece com intensidade na prática televisiva. Na construção desses elementos que é promovida pelos meios de comunicação em massa de Goiás, as festas religiosas e instrumentos a elas vinculados remontando a uma ideia de tradição, como o carro de boi, que aparecem como elementos catalisadores dessa identidade. Nesse artigo buscamos observar a elaboração de imagens das festas religiosas e de uma fé goiana como elementos significantes das narrativas televisivas, no qual os atores dessas manifestações apresentam os elementos que lhes são significantes e plenos de sentido, recortando-os e apresentando uma percepção relacional entre o tempo cotidiano e o tempo da festa diante de indivíduos que ganham assim a possibilidade de absorver esses elementos de pertencimento.

Palavras-chave: festa religiosa, religiosidade, imagem, televisão, identidade

Abstract: Festivity religious's image as identity vector proportionate various indentures of television narratives, searching, capturing aspects from the quotidian and from the party, rebuilding narratives and images offer by parties's actors. The religious parties that occur at Brazilian countryside has signs that evoke permanences from colonial and imperial era, that accomplish them as important pieces to build the person's belonging notion. The local identity elaboration translated by significant images shows them with intensity in the televised performance. At bidding of this element that promote by Goiás' mass means of communication, the religious parties and hers instruments, reminding a tradition, are shown as catalyzing elements of this identity. In this article we search observe the religious parties images and a typically local faith elaboration as significant elements of television narratives, where this manifestation actor shows significant elements to him, full of sense, interposing and showing a relational perception between quotidian and party's period to the individuals that gain, in this way, possibility to assimilate this belonging element.

Keywords: Religious Party, Image, Television, Identity, Brazilian Religiosity

Um pouco sobre a Romaria para visitar o Divino Pai Eterno

As festas religiosas que ocorrem no interior do Brasil possuem signos que evocam permanências da época colonial e imperial, que se perfazem como peças importantes para construção da noção de pertencimento dos indivíduos. A Romaria dos Carreiros de Damolândia – Goiás é uma manifestação religiosa que possui traços mormente semelhante a outras manifestações presentes no território brasileiro. Entretanto, olhar para todas como sendo repetições de uma mesma manifestação ancestral não ajudaria na compreensão de suas articulações com o imaginário dos sujeitos que delas participam, obstruindo a possibilidade de aproximar-se da multiplicidade de signos, símbolos e significados que nelas estão engendrados, e das diversas articulações entre sagrado e profano que ali se apresentam.

A Romaria dos Carreiros de Damolândia pode ser interpretada como uma manifestação atrelada ancestralmente a um culto cujo encontramos suas raízes no período colonial brasileiro, mas que traz em seu bojo aspectos ora medievais, ora contemporâneos. O mais significativo, na perspectiva empreendida na pesquisa que deu origem a esse artigo é o culto à terceira pessoa da trindade cristã, simplesmente chamado pelos fiéis de *Divino Espírito Santo*. Esse ente de devoção da cristandade foi um dos mais populares em terras lusas no passado, espalhando-se seu culto por todo o império



ultramarino português. De tal feita que podemos apontar as *festas do Divino* como sendo aquelas que ainda hoje tem grande popularidade e penetração territorial, encontrando-se ocorrências dela de norte a sul do Brasil, muito antes da popularização da televisão como difusor e padronizador de eventos culturais.

A escolha pelo estudo da Romaria dos Carreiros de Damolândia, dentre as diversas manifestações religiosas – cristãs ou não – que existem no território goiano, deveu-se especialmente ao material produzido pela Televisão Brasil Central (como descrito más adelante) e também pela imagem construída pelos diversos meios de comunicação e que se faz sentir como cristalizada junto a população, dessa mobilização e deslocamento de pessoas como sendo uma *demonstração de fé goiana*, única e, portanto, emblemática enquanto constitutivo de um imaginário.

Sendo direcionada para um só objetivo – o louvor ao Divino Espírito Santo na sua cor local, o louvor ao *Divino Pai Eterno* – e tendo como forma a peregrinação para uma “cidade santa”, a cidade de Trindade – Goiás, essa festa tem formas mormente distintas de louvar essa representação da divindade, imprimindo à festa um *sabor* bastante local e podendo representar essa *fé goiana*, singular em forma e conteúdo.

A inquietação que impeliu a pesquisa que deu origem a esse artigo, em parte, surgiu do questionamento sobre a capacidade dos meios de comunicação para produzir uma reflexão sobre os signos comportados pela festa, ao gerar uma ilusão de imediatismo e de familiaridade com fatos, pessoas e signos que se encontram a milhares de quilômetros de distância, de modo a constituir uma cadeia de sentidos que comparece para os sujeitos envolvidos nelas, através de suas narrativas ou das imagens das práticas festivas e religiosas. Acreditamos que imagem dos festeiros', pagadores de promessas e toda a sorte de sujeitos presentes nesses eventos foi amplificada e difundida pela penetração possibilitada através da televisão nas últimas décadas, fazendo-se percebidas nos espaços e nas práticas das festas.

Nossa reflexão direcionou-se, inicialmente, ao acervo custodiado pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás (MISGO), especificamente aquele que se encontra organizado sob o título de *coleção Televisão Brasil Central*, ali reunidos como fruto de um acordo entre o museu e a Televisão Brasil Central (TBC), celebrado depois de um incêndio ocorrido em 1997 que colocou em risco grande parte do material arquivado nos prédios da emissora.

Dentro de um projeto de reapresentação do conteúdo videográfico produzido pela emissora, denominado de “TBC Memória”, a equipe de jornalistas e historiadores do site GoiásAgora, que é parte da Agência Goiana de Comunicação (AGECOM), buscaram no acervo existente no MIS-GO vídeos de reportagens que passaram a ser divulgados dentro do site www.goiasagora.go.gov.br. Um dos registros que se mostrou instigante para nossa observação denomina-se *A saga dos carreiros*, um programa especial de aproximadamente 30 minutos elaborado no ano de 1990 sobre a viagem de grupos de romeiros, chamados de *carreiros* por conta do uso dos carros de boi, entre as cidades de Damolândia e Trindade, ambas no estado de Goiás, por ocasião da festa do Divino Pai Eterno. Tal programa foi considerado como um marco para a história da própria emissora, tendo o mesmo recebido importantes prêmios na época. Produzido por Lenine Gondim, o programa tem sua importância no discurso daqueles com quem comentávamos sobre ele atribuída à festa ali registrada. Tal conjunto de relatos provocou em nós questionamentos que nos conduziram durante entrevistas com participantes da festa e a pesquisa nas diversas fontes. Como forma de aprofundar a discussão e possibilitando a captura de mais elementos que balizassem o estudo dos sentidos comportados pelos signos nas festas, buscamos observar a produção da empresa televisiva sobre o assunto como um memorial.

Desse modo, e sob esse panorama, o artigo aqui apresentado, fruto da dissertação de mestrado denominada “Festa Religiosa, Sujeito E Imagem: A Construção De Um Imaginário”, defendida junto ao programa de pós-graduação da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) no ano de 2014, busca observar a elaboração de imagens das festas religiosas e de uma fé goiana como elementos significantes das narrativas televisivas, no qual os atores dessas manifestações apresentam os elementos que lhes são significantes e plenos de sentido, recortando-os e apresentando uma percepção relacional entre o tempo cotidiano e o tempo da festa diante de indivíduos que ganham assim a possibilidade de absorver esses elementos de pertencimento.

Que festa é essa?

Para refletir sobre a Romaria dos Carreiros de Damolândia e conseqüentemente sobre a Festa do Divino Pai Eterno e as imagens que são elaboradas referentes a essas manifestações é de importância significativa compreender um pouco da narrativa atribuída à devoção que leva milhares aos “pés do Pai Eterno”.

O culto ao Divino Espírito Santo tem o seu surgimento localizado espacial e temporalmente em Portugal, nos séculos XIII e XIV. São associadas a ele diversas crenças, como o milenarismo e a do “Império do Espírito Santo”. Todas elas advêm do pensamento atribuído ao abade franciscano Joaquim de Fiore, influenciando um sem-número de religiosos e poderosos em Portugal. Segundo Meira (2009), o surgimento desses festejos está vinculado, inicialmente, com a influência franciscana em Portugal, especialmente sobre a figura da Rainha Isabel de Saragoça (ca. 1270 - 4/julho/1336), também chamada de Rainha Santa Isabel de Portugal. Por estarem próximas das antigas festas da Primavera, as festas de Pentecostes, nas quais o Divino Espírito Santo era costumeiramente celebrado, emprestavam delas características marcantes, como a mesa farta e a caridade, com distribuição de alimentos aos pobres, pois, a primavera era momento de abundância.

Já nos festejos do Divino Pai Eterno em Goiás, podemos observar que os atores direcionam inicialmente a valorização da mesma como uma manifestação com sentidos de antiguidade transformada em tradição, vinculada a devoção ancestral.

Historicamente falando, o fenômeno religioso dá-se desde a origem da cidade de Trindade, aproximadamente em 1830, ainda sob o nome de Barro Preto. Segundo a narrativa tradicionalmente aceita, e que é reproduzida por Aquino (2007), a devoção à imagem que teria a representação da coroação de Maria, ladeada por Deus Pai e pelo Cristo e com a pomba que representa o Divino Espírito Santo por sobre eles¹ inicia-se por volta de 1843, quando é construída uma pequena capela de sapé para que a população dos arredores das terras de Constantino Xavier pudesse reunir-se para rezar o terço e praticar outras atividades religiosas, que anteriormente ocorriam na casa do agricultor. A imagem que era apresentada aos fiéis nesse período seria um pequeno medalhão de barro de aproximadamente 10 centímetros. A capela que foi construída somente poderia ser consagrada pelos padres situados na cidade de Campinas (hoje um bairro da cidade de Goiânia-GO) se possuísse uma imagem que atendesse certos padrões (seriam eles não possuir defeitos e ser maior que um palmo, aproximadamente 20 centímetros). Para obter tal imagem, Constantino teria se deslocado até a cidade de Goiás, então capital da província, onde pediu para o artesão Veiga Vale² fazer uma imagem que assim atendesse o que fora estabelecido, vendendo inclusive seu cavalo para reunir o pagamento para o artista.

Com a imagem feita e sem seu meio de transporte, Constantino Xavier voltou para Barro Preto à pé. Os sacrifícios que tal jornada agregou à história da imagem fez com que passasse a ser invocado o *Divino Pai Eterno* pela população que conhecia aquele ponto de devoção. A igreja ali localizada passou então para administração dos irmãos Redentoristas, a partir de 1894³ e estes procuram garantir à romaria um papel importante para as mais diversas comunidades, divulgando e ampliando o alcance da narrativa pioneira, fortalecendo a imagem do Divino Pai Eterno como o *santo de devoção dos goianos*, e Trindade como sendo a *capital da fé*.

¹ Reside alguma controvérsia sobre a origem da primeira imagem de culto, o medalhão de barro, que inspirou a devoção em Trindade e que hoje não é mais exposta. Segundo Deus (2000 apud Aquino (2007)) o relato atual, e propagado pela Igreja, de que o medalhão teria sido encontrado durante o preparo da terra de cultivo pelo agricultor Constantino Xavier diverge daquele que é encontrado num dos materiais religiosos mais antigos relativos ao assunto, no qual se afirma que o medalhão teria sido trazido pelo lavrador desde sua região de origem, sendo seu santo de devoção desde antes do estabelecimento na região.

² Esse artesão, tido como autodidata pela falta de dados sobre sua formação, é considerado o principal expoente da arte de esculpir santos em madeira de Goiás no século XIX. Sua obra possui traços barrocos, o que faz alguns estudiosos considerarem que o isolamento da região proporcionou a permanência mais duradoura dessa estética artística em relação aos centros difusores de arte do país.

³ O relato sobre as transformações que são presenciadas na cidade de Trindade e no modo como a Igreja interfere na organização da devoção foi basicamente recolhido da dissertação escrita por Duarte (2004).

Figura 1: Monumento ao Divino Pai Eterno na entrada de Trindade-Goiás



Fonte: Corcinio, 2012.

O Divino na TV – a romaria eletrônica

Segundo a reflexão de Temer (2012), a grande descobridora de fato do Brasil e a responsável por uma “uniformização cultural” do interior do país foi a televisão. Tal afirmativa oferece desafios para refletir sobre as manifestações culturais que se cristalizam nos sertões, longe dos referenciais muitas vezes apresentados pela produção televisiva.

A construção e reelaboração dos signos por vezes independe da publicização dos eventos, mas aquelas acabam sendo profundamente afetadas por essa publicidade. A tensão entre as diversas visões engendradas pelas manifestações religiosas e o como se apreende o pertencimento dos sujeitos envolvidos pode ser observada em registros como o da *Romaria dos Carreiros*.

A festa do Divino Espírito Santo, nas diversas formas que ganhou no território brasileiro apresenta-se adaptada aos novos contextos e desafios impostos pela territorialidade aplicada a ela, não afastando as referências de práticas europeias de tempos recuados que as transpassam. Mesmo que mantenham práticas e representações advindas de uma Europa distante, elas se modificaram com as influências vindas das vivências diversas aqui empreendidas, moldando essas manifestações e deixando-as singulares. Os símbolos presentes nessas manifestações parecem deslizar sobre um fundo mais denso de sentidos. Seu registro, ostentação ou valorização advém de uma *função pedagógica* que é atribuída a eles na sua articulação com o cotidiano dos atores da festa religiosa.

Mostra-se significativo compreender que a capacidade de divulgação dessas imagens pela mídia televisada oferece novas formas de relacionamento para os atores da festa em relação a manifestação religiosa, reforçando a imagem enquanto fundamento da narrativa cristã. Nesse panorama, a capacidade da tecnologia de difundir as imagens religiosas e de possibilitar ao indivíduo a apreensão da vivência nessas manifestações religiosas onde tradicionalmente o deslocamento constitui-se como parte do ritual mostra-se como uma parte significativa da elaboração da pertença pelos indivíduos ligados a festa religiosa.

As imagens captadas pelas lentes das câmeras da Televisão Brasil Central durante a Romaria dos Carreiros de Damolândia na década de 1990 não somente retratam o evento; Descortinam algo para além dele, elevando a manifestação selecionada ao *status* de “patrimônio cultural” e

“identitário” da sociedade goiana, constituído-se como elemento que particularizava os indivíduos, como reforça Hall (2006), que atribui a narrativa cultural da comunidade uma ênfase nas origens, a continuidade, tradição e intemporalidade.

A observação das imagens capturadas possibilita incluir como fonte de elaboração de pertencimento de um indivíduo tais imagens, que servem como apoio da memória. A capacidade de *capturar o instante* que a fotografia (e por extensão o vídeo) possui, na reflexão de Benjamin (1996), possibilita flagrar esses momentos significantes e heterogêneos presentes nas festas que nublam as linhas entre o profano e o sagrado, o rezar e o festar que somos tentados a traçar quando discutimos sobre festas religiosas durante as reflexões acadêmicas. As imagens são denunciadoras do tempo no qual elas foram captadas e das percepções daqueles que as produzem. As representações da fé e de como as pessoas se relacionam com as manifestações religiosas também captam também outras perspectivas que avançam para além das questões de crença e ancoram-se na percepção do mundo.

Tal perspectiva se faz presente ao refletirmos sobre a figura Erro: Origem da referência não encontrada. Não apenas a construção cênica interessa, mostrando o volume de pessoas que se encontram no evento, mas também os sinais de devoção ali presente. As mãos erguidas em direção a algo ou alguém que se encontra para além do plano registrado denota tal fenômeno, juntamente com os pontos de luz que denunciam velas nas mãos das pessoas. No contraste com a luz crepuscular, as velas e a multidão conformam uma imagem que remete à tempos pretéritos. Desconectando o observador dos referentes de uma temporalidade contemporânea, a imagem pode ser percebida com o aflorar não só de antiguidade como também de vinculação com elementos mais espirituais, já que dentro das mais diversas tradições é a noite que o caminho entre o divino e o humano estaria facilitado⁴.

Tais dados apresentam-se para que esse instante constitua se como portador de signos aptos a serem captados por aquele que observa aquela representação ali presente e que, através da elaboração imagética dela, comportando narrativas importantes para a construção de pertença ou alteridade que é possível ser empreendida pelo sujeito que as presencia ou diretamente ou diante da tela da televisão.

Figura 2: Aglomeração de romeiros para celebração de missa campal - Trindade/GO



Fonte: Gondim, 1990.

⁴ Tal percepção é reforçada em diversas crenças. O crepúsculo é o momento inicial das celebrações judaicas, cristãs e islâmicas. É durante a noite que os escritos sagrados são revelados e que o divino aproxima-se dos fiéis, seja diretamente ou seja por meios indiretos, como sonhos.

É uma fé goiana...

A elaboração de uma identidade traduzida por imagens significantes comparece com intensidade na prática televisiva. Na construção desses elementos em âmbito regional que é promovida pelos meios de comunicação em massa de Goiás, as festas religiosas e instrumentos a elas vinculados remontando a uma ideia de tradição, como o carro de boi, aparecem como elementos catalisadores dessa identidade.

Mostra-se como eixo orientador na produção signica engendrada no relato televisivo relativo a religiosidade a elaboração de conjuntos de imagens que comportem a noção de “rural” como valor e que, em geral, apresenta-se como um momento de retorno ritual a um tempo no qual existiria um ambiente de comunidade, tranquilidade e ordenamento, mesmo que a custa de sacrifícios físicos. A extensiva apresentação das dificuldades presentes na Romaria, como o transporte, habilita sua compreensão como sacrifício que é oferecido por aquele que participa, sendo inserida na jornada de busca pelo contato com o divino.

Ao apresentar essas imagens, atribuindo-lhes o valor de tradição, processa-se também uma associação das dificuldades com aquilo que forjaria o “homem goiano” e seria capaz de distingui-lo de outros indivíduos. Nas palavras de Castro (2007), “(...) pensar sobre a identidade (ou sobre o que une) é, necessariamente, colocar em questão o que distingue (ou o que separa), (p.138)”

A festa religiosa é um espaço de múltiplas fruições. Nascimento (1998) auxilia-nos na percepção desse aspecto, ao afirmar que

(...) durante a festa, como moradores do meio rural, eles têm acesso a bens materiais e simbólicos típicos das grandes cidades. (...) Nesse sentido, além do contato com "o sagrado" na terra santa, Trindade oferece um banho de "cidade". Durante o dia, dois parques de diversões animam jovens e crianças. À noite, locutores de rádio Mil FM, de Goiânia, comandam shows, concursos de calouros e vídeos (...). O romeiro transpõe a vida sedentária da rotina, tanto no campo quanto na cidade, para um nomadismo temporário (...) onde entra em contato com novas possibilidades, sagrada e profanas, de vida social para, posteriormente, retornar ao local familiar (...) (Nascimento, 1998, p.15 et seq)

E tal análise estabelece-se em convergência com as imagens apresentadas no documentário da TBC, onde a fruição que se empreende durante a jornada até a *terra santa* de Trindade se faz presente especialmente nos pousos⁵. Em contrapartida, a prática temente da religiosidade comparece nos atos e nas enunciações dos atores envolvidos na festa, quando questionados sobre o sentido da festa para eles, mas tem pouca visibilidade no discurso televisivo.

A construção da imagem da romaria como momento especial que pode abarcar o sagrado e o profano, o fruir e a penitência, o pertencer e o distinguir-se, elabora as diversas formas de relação dos indivíduos com a festa, que nesse ponto engloba não só o local do santuário, mas todo o tempo que foi dedicado para a preparação e esse deslocamento. Como Vilhena (2003) relembra, “[...] a festa não começa com a chegada dos convidados, mas com os preparativos, assim também a peregrinação não começa com a partida, mas com seu anúncio, seu advento” (p. 19). Assim, a romaria é valorizada como um ponto tão importante para o indivíduo que participa dela como a chegada na Basílica do Divino Pai Eterno em Trindade e a visita ao medalhão santificado.

Mas o papel da televisão, quando colocado em questão para os atores das festas, é tido como um amplificador seletivo dela e de seus sentidos. Isso se faz claro no olhar sobre a representação da festa diante dos meios comunicacionais. O espanto, a velocidade e o alcance que a televisão e a internet proporcionam coaduna com a noção de sua interferência no cotidiano. Os carreiros mais velhos observam essa capacidade de forma positiva, sentindo-se reconhecidos e compreendendo que se a mídia não transmite todos os aspectos da festa não é por desinteresse, e sim por impossibilidade – técnica, de tempo ou de oportunidade.

⁵ Pousos é o momento, a noite, que, durante a viagem, os romeiros se reúnem para descansar a noite (por analogia, o nome também é atribuído ao espaço onde isso ocorre)

Figura 3: Momentos de fruição "mundana" nos pousos da Romaria



Fonte: Gondim, 1990.

Figura 4: Participar da festa é viver a festa ou registrá-la?



Fonte: Corcinio, 2013.

A presença da televisão, sempre notada, enquanto é tida por positiva por alguns carreiros, é compreendida por outros como enfraquecedora da festa, especialmente por mostrá-la em partes. Questionados sobre se acompanham aquilo que é veiculado sobre eles, os carreiros mais velhos informam que veem, quando fora da romaria, já que durante ela não existe estrutura que lhes permitam tal apreensão. Para obter informações sobre essas aparições, ficam dependendo daquilo que lhes comunicam os parentes que permaneciam na cidade. Essa divulgação para eles é muito positiva, por serem vistos em lugares muito distantes. Segundo o relato de um dos carreiros, é

incrível tal capacidade de divulgação, possibilitando que Damolândia fosse “mundialmente conhecida como a cidade com mais carros de boi” e mesmo um sobrinho de um dos carreiros

que vive pra frente de Miami [EUA], que é advogado e professor lá, no dia que passou que tinha entregado o carro [de boi] para o [presidente] Lula⁶, quando eu cheguei aqui, minha mulher me falou que ele já tinha ligado falando que tinha me visto lá ... Você vê como é o meio de comunicação, né? (Furtado, 2014).

Ainda mais valorizado é quando a imagem publicizada do carro de boi possibilita alguém se aproximar da festa enquanto carreiro, sem ter nenhum contato anterior. Os carreiros relembram o caso de um fazendeiro de Guaratã-MT que viu a romaria por um vídeo na internet e veio até Damolândia, tendo então ficado “oito dias aqui comigo. Comprou oito bois e um carro. Ele mais a esposa vão para a romaria do ano que vem [2015] com o carro cheio de mantimento que eles vão doar para a Vila São Cotelengo⁷ ... questão de fé, né?” Furtado (2014).

Ao passo que a tecnologia é vista por alguns como boa, outros compreendem a como uma ruptura na organicidade da sociedade. Segundo o carreiro que participa da RCC:

[...] tem aqueles que critica mas não conhece a realidade nossa ... aqueles que se atenta a chegar perto, às vezes gosta e tal, pensa que é um mundo totalmente diferente e atrasado ... mas se aproxima e vê que a realidade é diferente [...] Você volta para a realidade [...] você vê o quanto teve a evolução. O quanto o homem evoluiu, teve a modernidade, teve a área da computação, o software, o hardware, mas esqueceu os princípios, os valores do ser humano, a família [...] (Franklin, 2014).

Desse modo, as mudanças são vislumbradas pelos participantes da Romaria dos Carreiros de Damolândia de modo a comportar diversas festas, cada qual sob óticas mais ou menos convergentes em relação a sociabilidade e os sentidos ali presentificados.

A elaboração de imagens, reforçadas pelos meios comunicacionais, que acabam por associar a Romaria dos Carreiros de Damolândia com aspectos de um “universo rural”, mostra-se como apenas um dos nós de toda uma rede de sentidos elaborados e vivenciados por aqueles envolvidos na festa, de alcance e profundidade muito maior do que as imagens veiculadas pelas televisões, focadas em aspectos individuais e recortados da festa, por vezes expurgados de sentidos religiosos.

A guisa de conclusão: contemplando uma totalidade

O estudo sobre as manifestações religiosas presentes no estado de Goiás e a forma como os signos presentes nessas festas são apreendidos pelos atores das mesmas e divulgados pela mídia televisiva local, especialmente a emissora estatal, possibilita que se reflita não somente sobre uma festa, mas sobre festas no plural.

Tal conclusão atrela-se na percepção da multiplicidade de vivências que é possível perceber nos registros e nos relatos do atores e sujeitos dessas festas. Se o papel da televisão mostra-se mais contundente para aqueles que não vivenciam no cotidiano daquela manifestação, sendo então sujeitos daquilo que apresenta-se pelos registros televisivos, editados e mediados dentro de uma lógica que podemos denominar de “apresentação jornalística”, enquadrando o fenômeno religioso presente nas festividades dentro de modelos depurados de sentido, convenientes para a apreciação recortada possibilitada pelo modelo informacional ali proposto.

Em contrapartida, para aqueles que envolvem-se diretamente com a manifestação, seus signos e os sentidos que hidratam essas práticas, a vivência da festa se espalha por todo o espaço e tempo de sociabilidade. A festa, para seus atores, não está contida apenas nos dias de romaria, momento no

⁶ Esse episódio, contado com orgulho e direito a fotos desse encontro, foi uma articulação estadual para a presença do presidente na saída da Romaria dos Carreiros de Damolândia, em junho de 2004.

⁷ A Vila São José Bento Cotelengo é um hospital filantrópico católico especializado no tratamento de enfermidades mentais, motoras e cognitivas, dando atendimento por meio do Sistema Único de Saúde - SUS ou atendimento particular. Situado em Trindade, acaba sendo objeto de muitas ações de devoção dos romeiros, como doação de mantimentos.

qual culmina a mobilização de recursos e forças desses indivíduos. Ela entremeia-se no cotidiano, nas atividades comuns e ordinárias. E se faz perceber de modo latente nas sociabilidades.

As festas religiosas, e todos os fenômenos que comparecem ali constroem em torno de si aquilo que poderíamos denominar cenários folkcomunicativos. Esses cenários não são devidamente captados pelos grandes meios de comunicação em sua amplitude de sentido, sob nosso ponto de vista, devido às configurações que são atribuídas as festas. Elas são apresentadas como momento de ruptura do cotidiano e produzem-se imagens relativas a elas cujo o valor é meramente de exposição, reforçando aspectos de um tempo lento, desconectado com a dinâmica da atualidade.

Observando o que Wunenburger (2007) escreve sobre o papel da televisão na construção de um imaginário. No seu entendimento:

A difusão televisada de histórias, reais ou fictícias, não apenas substitui o ritual do relato mítico e do conto, há muito tempo tornados escassos e reservados a uma elite, mas suplanta pela força da animação audiovisual a leitura do romance, que nestes três últimos séculos serviu de meio para atender à necessidade de imaginário (Wunenburger, 2007, p. 57).

Em confluência com isso, podemos também rememorar reflexões de Siqueira (2010), que nos apresenta o seguinte cenário:

Nos dias atuais há macroproblemas envolvendo a espiritualidade e a religião, como os da secularização, do encantamento, do desencantamento e do reencantamento do mundo, das teorias da dessacralização e da teoria contra a secularização. O tema é vasto. [...] A religiosidade está no âmbito do sentimento e exige fé. Justifica-se pela teofania e pela hierofania. As práticas iluminam-na. Nelas cabem as lendas, os mitos, os ritos. Lendas e mitos falam das origens, os ritos servem para presentificá-los e abrir caminho para o futuro, desta ou da outra vida [...] Alguns julgaram ter descoberto a realidade do oculto, outros, cautelosamente, concluíram que não se deve negar nada enquanto não for refutado (Siqueira, 2010, p.144-149).

A importância atribuída a alimentação, a família, a caminhada e ao sacrifício – entendido aqui como dificuldade presente na jornada – comparece como instantes de vivência essenciais na compreensão daquilo que se passa no cotidiano estendido comportado pelos momentos de festa, de preparativos e por aqueles não relacionados objetivamente com a romaria. Esses aspectos configuram-se importantes na construção do imaginário sobre a romaria. Imagens publicizadas pela televisão ou as memórias dos carreiros denotam o papel de articulação que esses elementos comportam dentro da festa.

Assim, a Romaria dos Carreiros de Damolândia constitui-se como um momento onde a narrativa mítica reaparece, retomando em parte o papel de constituidora da imaginabilidade e da elaboração de sentidos para seus atores. E essa dimensão demanda da participação e da sensação de pertença do indivíduo daquele universo que extravasa os dias “oficiais” da festa. O que escapa da visualização das imagens elaboradas pelos meios de comunicação que procuram registrar a Romaria dos Carreiros de Damolândia enquanto evento é a experiência sensorial de uma elaboração de significados contidos na vivência da manifestação religiosa. A fé goiana transparece nessas imagens, mas se compõe do *continuum* exigido pela participação nessas manifestações.

Assim, rememorando o que se olha na festa, avança-se sobre conceitos e práticas da comunicação. As imagens coletadas comportam um papel hibridizado entre o culto e a exposição benjaminiana, denotando a permanência de práticas, modos e vivência. Escapa da elaboração imagética proposta pelos meios de comunicação a percepção dessa permanência que é fulcral na deambulações presentes no discurso dos atores da festa. Os tempos passam, as técnicas revolvem-se e a festa capta essas mudanças, que comparecem em seus registros imagéticos pelas fendas, escorrendo pelos detalhes não pensados.

Desse modo, o encantamento presente no cotidiano daqueles que bebem, comem, dançam e rezam durante a Romaria dos Carreiros de Damolândia espraia-se por todo o ano, nos preparos e nas práticas que engendram nas vivências comuns. A fé goiana, com cores bem próprias reflete-se nos dias de romaria, mas tem nos momentos mais recônditos do convívio dos companheiros o seu verdadeiro vigor.

REFERÊNCIAS

- Aquino, V. L. (2007). *Peregrinos do pai eterno: os carreiros de Damolândia na Festa de Trindade – GO*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.
- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo/SP: Brasiliense.
- Castro, A. L. de. (2007). Culto ao Corpo e estilos de vida: o jogo da Construção de identidades na Cultura Contemporânea. In *Perspectivas* (pp. 137-168). São Paulo: UNESP.
- Duarte, V. G. (2004). *O carreiro, a estrada e o santo: um estudo etnográfico sobre a romaria do Divino Pai Eterno*. Goiás: Instituto Goiano de pré-história e antropologia.
- Franklin, M. (2014). Entrevista concedida por Michel Franklin para Givaldo Corcinio.
- Furtado, D. (2014). Entrevista concedida por Dirceu Furtado para Givaldo Corcinio e Valéria C. Pereira da Silva.
- Hall, S. (2006). *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro/RJ: DP&A.
- Meira, E. da S. (2009). *No lugar da Rua do Porto, das poéticas de uma Festa*. Campinas: Instituto de Artes.
- Nascimento, S. (1998). A romaria do Divino Pai Eterno. *Revista Travessia – revista do Migrante*, XI(31), CEM, São Paulo.
- Siqueira, S. A. de. (2010). Religião e religiosidade: Continente ou conteúdo? In A.A.F. Assis e M. Salgado Pereira (orgs.), *Religiões e Religiosidades: Entre a tradição e a modernidade* (pp. 143-157). São Paulo: Paulinas.
- Temer, A. C. (2012). *Televisão: A padronização cultural do interior do Brasil*. Palestra de abertura do Encontro Nacional da ALCAR-CO, Dourados/MS.
- Vilhena, M. Â. (2003). O Peregrinar: Caminhada Para a Vida. In E. S. Abumanssur (org.), *Turismo Religioso: Ensaios Antropológicos sobre Religião e turismo* (pp. 11-27). Campinas/SP: Papirus.
- Wunenburger, J.-J. (2007). *O imaginário*. São Paulo/SP: Loyola.

SOBRE O AUTOR

Givaldo Ferreira Corcinio Junior: Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás, especialista em Artes Visuais pela Faculdade Senac de Goiânia, Goiás, bacharel e licenciado em História pela Universidade Brás Cubas de Mogi das Cruzes, São Paulo. Atua como pesquisador na Agência Brasil Central de Comunicação (ABC), órgão do governo estadual de Goiás. Pesquisa sobre história da televisão, identidades, religiosidade popular e festas religiosas.

Charles Clifford: globos y caballos

Rachel Bullough Ainscough, Universidad CEU San Pablo, España

Resumen: El fotógrafo británico Charles Clifford (1819-1863) aparece por primera vez en una serie de anuncios en la prensa madrileña en 1850, no como fotógrafo sino como aeronauta. Anuncia varios espectáculos aerostáticos incluido uno en el que afirma su intención de subir montado en un caballo vivo que cuelga de la cesta del globo. En este artículo se estudia la relación de Clifford con la aerostática arrojando luz sobre los motivos detrás de su carrera de aeronauta y de este inusual anuncio.

Palabras clave: Charles Clifford, fotógrafo, aeronauta, caballo, globo

Abstract: British photographer Charles Clifford (1819-1863) appears for the first time in press advertisements in Madrid in 1850, not, surprisingly, as a photographer but as a balloonist who announces various balloon shows including one in which he states his intention to ascend on the back of a live horse hanging from the basket. This article studies the relationship between Clifford and ballooning, shedding light on the motives behind his aeronautical career and this strange and original advertisement.

Keywords: Charles Clifford, Photographer, Balloonist, Horse, Balloon

Introducción

Hay “algo” en un caballo volador. Hay “algo” en un enorme globo. William Wordsworth, 1819¹

Dentro de la singular biografía del fotógrafo Charles Clifford un dato nos llama la atención en particular por su originalidad; su entrada en la escena madrileña el otoño de 1850. Gracias a la investigación llevada a cabo por Gerardo Kurtz a finales de los 1990, encontramos a Clifford surcando los cielos de Madrid en compañía de su esposa Jane y del aeronauta Arthur Goulston a bordo del *Royal Cremorne*; un globo de grandes dimensiones nunca visto antes en el escenario aerostático madrileño Kurtz (1999).

No obstante, ante esta peculiar llegada de Clifford a Madrid nos surgen varios interrogantes: ¿De dónde vinieron los aeronautas? ¿Quién era Arthur Goulston y qué relación tenía con el fotógrafo? ¿De dónde sacaron la idea de sus espectáculos aéreos tan originales y extravagantes entre ellos la propuesta de subir a lomos de un caballo vivo colgado de la cesta? ¿Era la primera vez que Clifford subía en un globo o había tenido una experiencia anterior?

En este artículo, basado en un reciente trabajo de investigación, se pretende contestar a algunos de estos interrogantes y de paso, arrojar luz por primera vez sobre una etapa desconocida de la vida de Clifford inmediatamente anterior a su llegada a España.

El Convenio de Clifford y Goulston

Un convenio encontrado en El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid con fecha del 15 de octubre de 1850 y con el título: “Convenio Otorgado por D. Antonio Hernández, Empresario de la Plaza de Toros de Esta Corte y El Sr. A. Goulston, El Sr. C y J Clifford de Nación Ingleses,” confirma la información ya disponible sobre las aventuras aerostáticas de Clifford y Goulston.²

Según el convenio, los interesados son “naturales de Inglaterra, vecinados en Londres y hoy residentes en esta capital”. Se comprometen a hacer cuatro ascensiones aerostáticas de la siguiente

¹ Texto original: “There’s something in a flying horse. There’s something in a huge balloon”. Primeras líneas del poema “Peter Bell,” 1819. Wordsworth (1919: 104)

² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Escribano Gabriel Santín de Quevedo. T.26.042, f.305.



forma: “una; ascendiendo los tres juntos en el globo”, “otra; colocándose montado uno de ellos por lo menos en un caballo natural” proporcionado por el empresario, “otra; llevando una cuerda de treinta pies de largo para subir con un aparato de fuegos artificiales”, y “otra; montando por lo menos uno de ellos en un toro natural” proporcionado también por el Sr. Hernández.

Las ascensiones tenían que realizarse en el mes de noviembre en los días designados por el empresario. En caso de que el tiempo no lo permitiese, tendrían que realizarse en el mes de diciembre. De otra manera, los aeronautas “no tendrían derecho ni acción para reclamar la menor retribución”.

Todos los gastos del globo correrían a cuenta de los aeronautas y si dejaran de efectuarse las ascensiones por cualquier razón: “mal tiempo, peste, trastornos, circunstancias políticas, muerte de Rey o Reina, disposición de la Autoridad, soltura del globo, poca o mucha fuerza del gas, no tener suficiente gas, no estar dispuesto el aparato o el gasómetro”, no tendrían derecho a reembolso alguno de parte del empresario.

Los aeronautas podrían elegir el caballo y el toro, comprometiéndose a cubrir los gastos de incidencias con los mismos. Por otro lado, se comprometerían a presentar al público el programa de las ascensiones y a cumplirlo. De no ser así, el empresario no aceptaba ninguna responsabilidad por incumplimiento del programa. Asimismo, cualquier daño o deterioro causado a la plaza sería subsanado por los aeronautas, obligando todos sus bienes “habidos y por haber, especialmente el globo que era de su propiedad”.

Como dato curioso, Jane Clifford asegura en el convenio no haber sido “inducida, violentada ni atemorizada por su esposo ni otra persona a su nombre” y que se prestaba a participar en el espectáculo por su “libre y espontánea voluntad”.

Por último, el empresario, D. Justo Hernández, se comprometió a abonar a los tres aeronautas por cada una de las funciones la cantidad de tres mil setecientos cincuenta francos.

Del artículo de Kurtz sabemos que no se efectuaron las cuatro ascensiones acordadas, sino dos, en enero de 1851. El retraso se debió a problemas del suministro de gas y del mal tiempo y aunque las ascensiones sí fueron anunciadas en carteles repletos de reclamos y detalles, no se llegó a ascender ni montado en caballo ni en un toro vivo Kurtz (1999).

Entre un percance y otro, la carrera como aeronauta de Clifford se vio truncada y más allá de suponer una llegada espectacular a la capital y una manera original y novedosa de dejarse conocer, pasó rápidamente al olvido. Sin embargo, las aventuras aeronáuticas de Clifford tienen relevancia en cualquier estudio del fotógrafo, no solo en el aspecto biográfico sino a la hora de proporcionar rasgos personales que conducen a un mayor entendimiento de su obra. Entre estos rasgos se encuentra un afán de lo novedoso³, una curiosidad por las experiencias y lugares desconocidos y la tendencia de lanzarse a la aventura.⁴

Asimismo, se percibe por primera vez una gran potencia descriptiva en el siguiente comunicado de prensa aparecido justo después de su segunda ascensión en enero de 1851:

[...] tuvimos el placer inefable de encontrarnos en un cielo azul y sereno y tomando un sol tan brillante como solizador (sic.). En todo el espacio que abarcada (sic.) nuestra vista solo mirábamos debajo de nosotros un mar extenso de nubes ondulantes, blancas como la nieve y aparecidas (sic.) a la que será el océano helado en las regiones polares. La cúspide más elevada de una montaña solitaria era lo único que variaba aquel panorama a lo lejos. A poco, y casi sin viento alguno abrimos la válvula y bajamos de nuevo a las nubes, las cuales atravesamos seguidos de nuestra aparición, pues la sombra del globo se hallaba rodeada de una aureola de colores prismáticos hermosísimos [...]. *La Patria* (1851, enero 17)

³ Por ejemplo: En uno de los anuncios de prensa, con el titular: “Aeronauta Daguerreotipista” *El Clamor Público* (1850, noviembre 18), Clifford afirma la intención de los aeronautas de subir en el globo con un aparato de daguerrotipos con el fin de realizar unas vistas aéreas de Madrid. Las primeras fotografías conocidas, hechas desde un globo, fueron realizadas por Nadar en París en 1856.

⁴ En su libro, Clifford incluye dos relatos; el primero sobre una excursión en caravana de mulas y el segundo sobre una excursión en barco de vela desde Málaga a Gibraltar. En el primero el fotógrafo disfruta con las experiencias nuevas encontradas por el camino; el balanceo de las mulas, la taberna, la cocina... En el segundo, cuenta los peligros de un viaje nocturno en barco de vela por el Estrecho y cómo estuvieron a punto de chocar con un barco grande de vapor. Clifford (s/f)

El caso es que no se vio nada. El día de esta ascensión estaba nublado y el cielo encapotado. Había llovido durante varios días, subieron envueltos en una espesa niebla y tardaron ocho minutos en atravesar las nubes. El público de la plaza de toros, entonces en las proximidades de la Puerta de Alcalá, tampoco vio nada (Kurtz, 1999: 52).

Sin embargo, a un escenario gris y casi vacío de contenido Clifford consigue, con la riqueza de su narrativa descriptiva, aportar belleza y color. Este rasgo, creativo y artístico, fruto de una imaginación viva y despierta se manifiesta a lo largo de su obra y permite a Clifford dotar a escenas y vistas estáticas un “algo” especial y original.

La descripción de las nubes como un “océano helado en las regiones polares” nos recuerda las palabras de uno de los pioneros de la aerostática; el italiano, Vicente Lunardi⁵, que las describe como “masas de montículos análogos al aspecto de un océano inmenso”.⁶ Da la casualidad de que este aeronauta efectuó la primera ascensión en globo aerostático en Inglaterra en 1784.⁷ (Tissandier v.i: 1887: 108)

Volviendo al comunicado de Clifford y Goulston, se detecta una cierta ingenuidad en la narrativa del fotógrafo, asombrado y emocionado por la experiencia de subir en globo:

[...] apenas cruzamos (las nubes) cuando todos y más particularmente mi esposa, tuvimos el placer inefable de encontrarnos en un cielo azul y sereno ... soltando lastre volvimos a tender nuestro vuelo subiendo a aquel sol encantador, tomando el cual merendamos con un gusto sin igual presenciando la magnífica postura de aquel astro del día [...]. *La Patria* (1851, enero 17)

¿Pero fue ésta la primera vez que Clifford y sus acompañantes habían subido en un globo?

Antecedentes

Para contestar a esta pregunta remontamos primero al año 1848 y los jardines *Cremorne* de Londres; escenario de muchas y variadas espectáculos aerostáticos de la época. En agosto de este año se publica en la prensa una noticia sobre una carrera de globos que había tenido lugar en fecha reciente entre el globo *Royal Cremorne*, pilotado por el aeronauta Teniente Gale y el *Royal Albert*, pilotado por Sr. Gypson. Se refiere a los globos como “monstruos aeronáuticos”⁸ de casi el mismo tamaño: “El *Royal Cremorne*, brillando como un orbe dorado, con su faja de color carmesí, se distinguía de su rival, El *Royal Albert*, de un color más apagado y oscuro”.⁹

Sobre el desenlace de la carrera en el mismo artículo se lee lo siguiente:

[...] El Sr. Gale describe su viaje como el más brillante de su carrera; la inmensa altitud (casi dos millas y media) les permitió a él y a sus compañeros ser testigos de una maravillosa puesta de sol en su mejor momento. [...] El Sr. Gale fue el primero en llegar a la ciudad y anunciar la victoria de su

⁵ El nombre Vicente Lunardi es parecido al utilizado con posterioridad por el acompañante de Clifford, Arthur Goulston; Guisepe Lunardini. Curiosamente varios periódicos ingleses de la época se refieren a Lunardini (Goulston) como “the Spanish aeronaut.” (Ver. por ejemplo; *The Era* (1850, julio 13, p.12)

⁶ Texto original: “Ces nuages, dit-il, dans le récit qu’il a donné de son voyage, s’étendaient en masses mamelonnées analogues d’aspect à l’immensité de l’Océan”.

⁷ El globo partió el 15 de septiembre a mediodía desde *The Artillery Ground* en Londres después de haberse tardado una noche entera en inflarlo. Dentro iba Lunardi acompañado de un perro, un gato y una paloma aterrados y mareados en sus jaulas. Su acompañante, un tal Biggin, tuvo que bajarse de la cesta en el último momento debido al exceso de peso del globo que no conseguía elevarse. A las tres horas y media bajó a tierra el aeronauta para soltar el gato que se había muerto de frío. Volvió a subir enseguida, alcanzó una gran altitud y efectuó un aterrizaje definitivo aproximadamente una hora después en el condado de Hertfordshire donde fue recibido por un gran número de personas incluidos destacados miembros de la aristocracia inglesa y autoridades locales.

⁸ Texto original: “aeronautic monsters”

⁹ Texto original: “[...] The Royal Cremorne, shining like an orb of gold, with its bright crimson belt, was plainly distinguishable from its rival, the Royal Albert, which is of a much darker hue [...]”

‘mascota’ el Royal Cremorne. Llegó sobre las 12.30, una hora antes del Sr. Gypson. Así terminó esta carrera novedosa y emocionante. *The Era* (1848, agosto 13, p.11)¹⁰

Una semana después, el 20 de agosto de 1848, leemos lo siguiente en el mismo periódico: “[...] A una hora temprana, el Teniente Gale, acompañado del Mayor Lettsome y de los Sres. Goulston y Bishop de Charles Street, Westminster, ascendieron en el *Royal Cremorne*, llevando consigo dos paracaídas. En la cesta de los paracaídas se encontraban dos pequeños monos parlanchines. [...]” *The Era* (1848, agosto 20, p. 10).¹¹

En esta ocasión, uno de los acompañantes del célebre aeronauta tiene el mismo apellido que el acompañante de Clifford en el mismo globo dos años después en Madrid; Goulston.

La relación entre Gale y Goulston se consolida a lo largo del año siguiente y Goulston gana relevancia como principal acompañante de Gale en el globo: “A las 5 de la tarde, el célebre aeronauta, el Teniente Gale R.N., ascendió en su globo junto con el Sr. James Goulston y dos vecinos del barrio”. *The Morning Post* (1849, junio 22, p. 5).¹² “El Sr. Ellis organizó con generosidad otra ascensión aerostática, esta vez nocturna, siendo los viajeros en esta ocasión el Teniente Gale, la Sra. Gale y el Sr. Goulston, quienes, al terminar una excursión corta, descendieron sin incidentes en las proximidades de Kentish Town”. *The Era* (1849, agosto 12, p. 6)¹³.

Gale continúa con su excepcional carrera aerostática, ofreciendo sus servicios a una expedición científica al ártico en octubre del mismo año. Un artículo publicado en la prensa inglesa resume así las habilidades excepcionales del aeronauta: “Si un hombre está preparado para enfrentarse al peligro, aguantar el sufrimiento y la fatiga con una valentía estremecedora, ese hombre es Gale”. *The Era* (1849, octubre 28, p. 9).¹⁴

En cuanto a James Goulston, en junio de 1850, pocos meses antes de la llegada de Clifford a Madrid, se encuentra en las fiestas de *Waterloo* en los jardines *Cremorne* de Londres a bordo del *Royal Cremorne* junto con Gale, desde donde ascendieron delante del embajador de Nepal y su séquito. En esta ocasión la prensa se refiere a los dos como: “los aeronautas intrépidos el Tte. Gale y el Sr. Goulston”. *The Era* (1850, junio 23, p.11)¹⁵

En julio del mismo año Gale emprende una accidentada travesía del Canal de la Mancha, perdiéndose por el camino para acabar con el globo atado a una roca a unas seis millas de Dieppe. Después de alcanzar un pueblo, al no conseguir hacerse entender en francés, fue arrestado y llevado al consulado británico de Dieppe desde donde fue devuelto sin el globo a Inglaterra a bordo de un barco de vapor. *London Daily News* (1850, julio 11, p.6).

En la misma página del *London Daily News*, el mismo día, aparece otra noticia con el título: “Ascensión de Aeronauta a Lomos de Caballo”.¹⁶ El artículo se refiere a una ascensión ecuestre que tuvo lugar en París en el verano de 1850. El aeronauta M. Poitevin, vestido de jockey, subió a lomos de un caballo blanco colgado de la cesta, mientras unos cincuenta hombres y algunos espectadores luchaban para contener el globo debido al fuerte viento. En cuanto al caballo, se lee lo siguiente:

¹⁰ Texto original: “[...] Mr Gale describes his voyage as the most brilliant he has yet made; the immense altitude (nearly two miles and a half) enabling himself and his companions to witness the setting sun in all its glory [...] Mr Gale was the first to reach town, and herald the victory of his pet, the Royal Cremorne; he arrived at about half past twelve o’clock and was followed an hour later by Mr. Gyspon. This terminated this novel and exciting race. [...]”

¹¹ Texto original: “[...]At an early hour Lieutenant Gale, with Major Lettsome, Mr Goulston and Mr Bishop of Charles Street Westminster, ascended in the Royal Cremorne balloon, taking with him two model parachutes, the cars of which were occupied by two little chattering monkeys [...]”

¹² Texto original: “At five o’clock Lieutenant Gale, R.N., the celebrated aeronaut, ascended in his balloon, with Sr. James Goulston, of London, and two persons of the neighbourhood”.

¹³ Texto original: “Mr Ellis generously arranged another balloon ascent, to take place at night, the voyagers upon this occasion being Lieut. Gale, Mrs Gale and Mr Goulston, who, after a short excursion, made a safe descent near Kentish Town.”

¹⁴ Texto original: “If one man can face danger, brave hardship, or endure fatigue, with more unflinching courage than another, Gale is the man”.

¹⁵ Texto original: “the intrepid aeronauts Lieut. Gale and Mr Goulston”

¹⁶ Texto original: “Ascent of an Aeronaut on Horseback”

Durante unos momentos el caballo mostró una gran inquietud y parecía tener mucho miedo. Sin embargo, tan pronto como comenzó la ascensión del globo, el caballo se quedó quieto con las patas colgando como si hubiera sufrido un ataque de parálisis. Por un instante, el globo, llevado por el viento, se quedó casi en ángulo recto con respecto al aeronauta y el caballo... La emoción de los espectadores fue muy evidente y algunas damas se desmayaron. M. Poitevin mostró gran entereza y valentía.¹⁷ *London Daily News* (1850, julio 11, p.6)

La primera ascensión aerostática ecuestre tuvo lugar en Nanterre en 1798. El aeronauta Testu-Brissy, ascendió en un globo alargado con una plataforma rectangular de madera debajo de la cesta. Después de un primer intento fallido, el aeronauta consiguió subir con el caballo en la plataforma a una altitud que él no encontraba demasiado incómoda pero que provocó en el caballo un sangrado de nariz y orejas. (Tissandier v.i: 1887:150).

En agosto de 1828, el célebre aeronauta inglés, el Sr. Charles Green, ascendió desde la *Eagle Tavern*, Londres, a lomos de un caballo. Fue la primera vez que se había visto este tipo de espectáculos en Inglaterra. Un extracto de un artículo que aparece en la prensa con el titular: “La ascensión ecuestre del Sr. Green¹⁸”, describe el evento de la siguiente manera:

[...] El caballo corcoveaba hacia delante y hacia atrás temblando violentamente. Evidentemente le asustaban los gritos que oía hasta pasar el Támesis. El caballo, sin embargo, en pocos segundos recuperó la serenidad deseada y se volvió bastante pasivo y hasta comió las habas que Green, inclinándose hacia delante, consiguió darle [...]. *The Morning Post* (1828, agosto 2, p. 3).¹⁹

Green se consideraba el aeronauta más célebre de su generación. De carácter tranquilo y afable en tierra, se volvía irritable y taciturno en el aire. Procedía de una familia de fruteros de Londres y no se sabe de dónde venía su interés en la aerostática. En poco tiempo se convirtió no solo en aeronauta de gran habilidad y valentía, sino en un formidable empresario que supo negociar con éxito un acuerdo con la Compañía de Gas para utilizar carbón como combustible para sus globos y así reducir de manera sustancial los gastos de los mismos.

En noviembre de 1836, emprendió un viaje nocturno desde Londres hasta varios países europeos, en compañía de Monck Mason; un músico irlandés y Robert Holland; político adinerado; ambos aficionados de los globos, en un globo de enormes dimensiones; *The Royal Vauxhall* construido por el propio Green. El viaje fue épico e heroico; cuatrocientas ochenta millas en dieciocho horas; todo un récord para la época. En una travesía hacia el este, cruzaron Calais, Bruselas, Lieja, Coblenza y casi llegaron a Frankfurt. Llevaron a bordo provisiones curiosas como varias docenas de botellas de champán y licores, cuarenta libras de jamón, carne roja y lengua, otras tantas de pan, galletas y azúcar y cuarenta y cinco libras de caza y conservas, además de ropa, calzado, instrumentos astronómicos, lámparas etc. Holmes (2013).

En Francia, en 1850, muchas ascensiones y espectáculos aerostáticos tuvieron su punto de partida en los hipódromos de las principales ciudades, siendo precedidos por carreras de caballos (Tissandier v.ii (1887). Así se formó una relación entre la hípica y la aerostática que viene a explicar el interés del público en la novedosa exhibición de M. Poitevin que partió desde el hipódromo de París.

Volviendo a Inglaterra en el verano de 1850, nos encontramos con dos noticias curiosas en la prensa. La primera se refiere a la primera aparición de la temporada del globo *Royal Cremorne* en los jardines del mismo nombre ya mencionados.

¹⁷ Texto original: “For some moments the horse exhibited great restiveness, and appeared very frightened, but as soon as the balloon had commenced its ascent, he remained quite motionless, his legs hanging as if he were attacked by paralysis. For an instant, the balloon, forced by the wind, was almost at right angles with the aeronaut and the horse.... The emotion of the spectators was very obvious, and some ladies fainted. [...] M. Poitevin exhibited the greatest coolness and courage”.

¹⁸ Texto original: “Mr Green’s Equestrian Balloon Ascent

¹⁹ Texto original: “[...] the horse made several plunges backwards and forwards, and trembled violently, evidently alarmed at the shouts which he distinctly heard, till he had passed the Thames. The horse, however, in a few seconds, regained his wonted serenity, and became quite passive, eating some beans from his hand, which, by leaning forward, he could easily give him [...]”.

El globo *Royal Cremorne* (su primera actuación de la temporada) fue el pasado lunes objeto de gran admiración y muy merecida, porque es, en forma, color y material, muy “hermoso”. El célebre Giuseppe Lunardine (sic.), aeronauta español,²⁰ fue contratado para hacer su primera ascensión en Inglaterra, cosa que hizo admirablemente el lunes por la tarde, en compañía de tres caballeros, Sres. Goulston, Smith y Norman. *The Era* (1850, julio 13, p. 12).²¹

La segunda noticia se refiere a la gran dificultad que supuso transportar el *Royal Cremorne* desde la fábrica de gas hasta los jardines de *Cremorne* para efectuar una ascensión nocturna. El globo; “Un monstruo errático que había llegado a tierras extranjeras de una manera poco elegante”,²² fue atado a un barco de vapor y llevado río arriba hasta los jardines *Cremorne* soltándolo y volviéndolo a atar cada vez que llegaba a un puente. A bordo iban Gale, Goulston (padre) y Van Buren. Al pasar por la entrada principal de los jardines, oscilando en el viento, el globo chocó con unas columnas ornamentales y se enredaron las cuerdas en un árbol. Finalmente, se consiguió reparar los daños causados al globo y se efectuó una brillante ascensión con exhibición pirotécnica ante una muchedumbre ansiosa de volver a ver el gran globo cuya travesía reciente del Canal y los percances sufridos como ya se ha comentado anteriormente, *London Daily News* (1850, julio 11, p.6), habían tenido amplio eco en la prensa inglesa. *The Era* (1850 julio 21, p. 11).

La muerte del aeronauta Teniente Gale

En septiembre de 1850, un mes antes de la primera aparición de los aeronautas Goulston y Clifford en la prensa madrileña, el *London Evening Standard*, citando varias fuentes, publica una noticia con el siguiente titular: “El Fatal Accidente del Aeronauta, Tte. Gale”.²³ Esta noticia informa sobre la muerte del aeronauta en Burdeos a principios del mismo mes. *London Evening Standard* (1850, septiembre 16, p. 3).

Lo curioso de esta noticia, la primera de muchas aparecidas en la prensa inglesa en los días siguientes, es que comienza con las palabras: “Fue la primera vez que el aeronauta fallecido había realizado una ascensión en su globo con un caballo”.²⁴

A continuación da cuenta de las muchas razones expresadas por Gale en contra de ascender en globo a lomos de un caballo, entre ellas, que no era nada novedoso visto que lo acababa de hacer Poitevin y lo había hecho anteriormente Green y que era, además, cruel. Sin embargo, queda evidente que al final, el aeronauta se vio obligado a aceptar el encargo de subir en un caballo, por razones económicas.

Como dato importante, el periódico informa que Gale estaba acompañado del Sr. Goulston (“que tiene un porcentaje considerable en el globo” el *Royal Cremorne*)²⁵ y su hijo, el Sr. Goulston Jr., aunque no se encontraban en el globo en el momento del accidente. Todos habían partido de Londres semanas antes con la intención de efectuar varias ascensiones en París, Burdeos y España. *London Evening Standard* (1850, septiembre 16, p. 3)

Gale ascendió con éxito a lomos de un caballo desde el hipódromo de Burdeos, aterrizando en un pueblo cercano donde acudieron varias personas para ayudarle con el globo, atándolo y soltando el caballo. Enfurecido, el aeronauta procedió a cortar con una navaja las cuerdas que ataban el globo, provocando una ascensión de gran potencia. Con la fuerza de la elevación junto con un escape

²⁰ Como se ha mencionado anteriormente (nota 5) Lunardine (sic.) fue el nombre utilizado por Arthur Goulston, compañero de Clifford en las ascensiones en Madrid. En esta ocasión sube en el globo acompañado de su padre, James Goulston.

²¹ Texto original: “The Royal Cremorne Balloon (its first appearance of the season) was on Monday an object of great admiration, and worthily so, for it is, in form, color, and material, very handsome. The celebrated Giuseppe Lunardine (sic.), a Spanish aeronaut, was engaged to make his first ascent in England, which he did admirably on Monday evening, accompanied by three gentlemen, Messrs. Goulston, Smith and Norman”.

²² Texto original: “... an erratic monster that had so unceremoniously found its way to foreign parts...”

²³ Texto original: “The Fatal Accident to Lieut. Gale, the Aeronaut”

²⁴ Texto original: “This was the first occasion that the late Mr Gale ever ascended with a pony”.

²⁵ Texto original: “who has a large share in the balloon.”

brusco de gas, parece que el aeronauta perdió el conocimiento y se cayó al fondo de la cesta, aunque esta parte de la historia está sin aclarar visto que no había testigos directos. Un campesino afirmó haber visto pasar a gran altitud y fuera de control un enorme globo. El aeronauta parecía medio colgado del borde de la cesta con la lengua fuera, inconsciente. El globo, con el depósito medio lleno de gas todavía, fue encontrado en un campo cercano sin rastro del aeronauta. El cadáver mutilado de Gale fue encontrado días después a varios kilómetros de distancia del globo.

Entre las diferentes versiones del final fatídico del aeronauta Gale, llama la atención la aparecida en el *Morning Post* (1850, septiembre 16, p.2). A la noticia ya conocida se añade el detalle de que Gale se encontraba borracho a la hora de ascender en el globo. De hecho afirma que Gale había consumido más cantidad de lo habitual de licores espirituosos.

Aquí entra en escena un Sr. Clifford, que, “preocupado” por el estado de embriaguez del aeronauta, “se había ofrecido a efectuar la ascensión en su lugar” y [...] “había expresado su preocupación a varias de las personas presentes”²⁶.

Asimismo, el Sr. Clifford había participado en la búsqueda del aeronauta y había ordenado el vaciado del globo y su transporte de vuelta a Burdeos.²⁷

El *Cork Examiner*, el día 20 del mismo mes, publica un extracto de una carta de la Sra. Goulston, esposa de James Goulston, fabricante de telas y lonas, de Marlborough Terrace, Old Kent Road, propietario del globo *Royal Cremorne*. En el extracto, la Sra. Goulston resume los detalles del accidente y señala que el aeronauta había sido enterrado en el cementerio protestante de Burdeos asistiendo al funeral el Alcalde y muchos residentes ingleses.

Posteriormente, hubo varias iniciativas para recaudar fondos en beneficio de la familia de Gale, padre de siete hijos, entre ellas una ascensión benéfica desde el hipódromo de Burdeos organizado por el Sr. Clifford, director del mismo.²⁸ En esta ascensión subieron el Sr. Clifford, su esposa y los Sres. Goulston, padre e hijo.²⁹

Termina la carta dando las gracias al Sr. Clifford por su gran benevolencia hacia Gale antes de su accidente y después hacia la familia con su iniciativa para recaudar fondos. *Cork Examiner* (1850, septiembre 20, p.4).

La localización de Clifford en Burdeos, un mes antes de su llegada a Madrid nos permite despejar varios de los interrogantes existentes sobre su llamativa entrada en la escena madrileña en el otoño de 1850. Se aclara la naturaleza de su relación con el aeronauta Goulston así como el interés de ambos en incluir una llamativa ascensión en caballo en su repertorio aerostático. Esta peculiar ascensión se puede entender así como una continuación de experiencias anteriores o quizás como un homenaje al aeronauta Tte. Gale, hacia quien tanta benevolencia había mostrado Clifford.

Para concluir esta historia de aeronautas y caballos, el 12 de junio de 1852, se publica la noticia de un accidente aerostático en los jardines *Bellevue* de Manchester. En el accidente muere el aeronauta James Goulston, padre de Arthur Goulston, acompañante de Clifford en el globo. James Goulston había llegado a Manchester para sustituir en una ascensión a su hijo Arthur, contratado para un evento en los jardines *Cremorne* de Londres, al mismo tiempo.

La ascensión tuvo lugar a bordo de un nuevo globo de enormes dimensiones y gran capacidad para albergar el gas, fabricado por el mismo James Goulston. Llovía con fuerza a la hora de partir y durante la bajada estalló una tormenta con rayos y truenos. Goulston se vio obligado a efectuar un aterrizaje forzoso durante el cual el globo chocó violentamente contra un muro de piedra, lanzando al aeronauta hacia las redes del globo en las cuales se enredó. Al quedarse atrapado en el globo, éste

²⁶ Texto original: “Mr Gale was not perfectly sober; he had taken more than his usual quantity of spirituous liquor. Mr Clifford was alarmed, and proposed to ascend in his stead. This proposition was, however, rejected, and Mr Clifford expressed his apprehension to several persons present”.

²⁷ Ver también: (Sircos y Pallier, 1876: 354, nota 2). Se describe a Gale como antiguo teniente inglés que, acompañado de su compatriota, Clifford (sic.) pretendía cruzar Francia con un globo desde el cual ofrecerían ascensiones ecuestres.

²⁸ Como este dato no se ha podido contrastar con otras fuentes, se presenta con la precaución necesaria. No se vuelve a mencionar en la prensa que publica la noticia de la ascensión benéfica.

²⁹ Para más detalles de la ascensión benéfica organizada por Clifford ver: *The London Evening Standard* (1850, septiembre 19).

chocó violentamente contra otro muro y después contra la fachada de una casa. James Goulston ya estaba muerto cuando acudieron para sacarle del globo. Fue un aeronauta experimentado con cincuenta ascensiones en su haber. El globo, un prototipo, se iba a llamar *Royal Belle Vue*. *Lancaster Gazette* (1852, junio 12, p.6).

En 1852, Arthur Goulston se casó con Jane Fuller, hija de un empleado de banca, residente en Camberwell, Surrey. Tuvieron en 1853 un único hijo; Arthur. Al igual que su padre, James, Arthur Goulston se dedicó a fabricar telas y lonas que se empleaban para hacer paraguas y globos entre otras cosas. No hay constancia de que volviera a participar en eventos aerostáticos. El matrimonio siguió residiendo en Camberwell la mayor parte de su vida. Jane Goulston murió en Devon en 1906 a la edad de setenta y seis años y Arthur en 1914 a la edad de ochenta y seis.³⁰

³⁰ Datos de los censos del Reino Unido de 1851, 1861, 1871, 1881, 1891, 1901; Free BMD Birth Index (1837-1983); Free BMD Marriage Index (1837-1983); Free BMD Death Index (1837-1983). Disponibles en: *Ancestry*, <http://www.ancestry.co.uk>

REFERENCIAS

- Clifford, Ch. (s/f). *A Photographic Scramble through Spain*. London: Marion & Co.
- Cork Examiner (1850, septiembre 20). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- El Clamor Público (1850, noviembre 18). Disponible en: BNE: Hemeroteca Digital, <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>.
- Holmes, R. (2013). *Falling Upwards*. London: Williams Collins.
- Kurtz, Gerardo, F. (1999). Charles Clifford, aeronauta y fotógrafo, Madrid: 1850-1852. En Fontanella, L. *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. (pp. 41-71) Madrid: El Viso.
- La Patria (1851, enero 17). Disponible en: BNE: Hemeroteca Digital, <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>.
- Lancaster Gazette (1852, junio 12). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- London Daily News (1850, julio 11). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- (1850, septiembre 16). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- Salas Larrazábal, J. M^a. (1993). *La ingeniería aeronáutica española y de ultramar*. Madrid: Tabapress.
- Sircos, A y Pallier, Th. (1876). *Histoire des Ballons et des Ascensions Célèbres avec une préface de Nadar*. París: F. Ray. (Libro disponible en gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France)
- The Era (1848, agosto 13, agosto 20). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- (1849, agosto 12, octubre 28). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- (1850, junio 23, julio 13, julio 21). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- The Morning Post (1828, agosto 2). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- (1849, junio 22). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- (1850, septiembre 16). Disponible en: *The British Newspaper Archive*, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>
- Tissandier, G. (1887). *Histoire des Ballons v.i*. París: H.Launette & Cie. (Libro disponible en Smithsonian Libraries digital collections: <http://library.si.edu/collections>)
- (1887), pp. 45-54. *Histoire des Ballons v.ii*. París: H.Launette & Cie. (Libro disponible en Smithsonian Libraries digital collections: <http://library.si.edu/collections>)
- Wordsworth, W. (1919). *The Complete Works II (1798-1800)*. Boston & New York: Houghton Mifflin Co. (Libro disponible en: <https://www.archive.org>)

SOBRE LA AUTORA

Rachel Bullough Ainscough: Profesora de inglés especializada y fohistoriadora cuya especialidad y líneas de investigación actuales se centran en la vida y obra del fotógrafo británico Charles Clifford y su visión de España a mediados del siglo diecinueve.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

