



O CONHECIMENTO POR MEIO DE PESQUISAS COM IMAGENS

KNOWLEDGE THROUGH IMAGE RESEARCH

CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN DE IMÁGENES

Ana Rita Vidica⁷

Karine do Prado Ferreira Gomes⁸

Maurício Reis Araújo⁹

Pollyanna de Oliveira Brito Melo¹⁰

Resumo: Este artigo apresenta o percurso de quatro pesquisas realizadas a partir do diálogo com imagens fotográficas, realizadas por discentes e uma docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. A apresentação das quatro pesquisas tem o objetivo de colocar em questão possibilidades de reflexão “com” imagens, em específico, fotografias, a fim de percebê-las além do seu conteúdo visual de modo isolado, mas ver o circuito de relações que travam no ambiente cultural e social, sendo acessadas por diferentes “portas de entrada”, ou seja, seus modos de produção,

⁷ Doutora em História pela Faculdade de História-UFG (2017) com doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris / PDSE-CAPES). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Vice-coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG). E-mail: ana_rita_vidica@ufg.br

⁸ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação na Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG). É membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG). E-mail: karinedoprado@hotmail.com

⁹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação na Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG). É membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG). E-mail: mr30330@gmail.com

¹⁰ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação na Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG). Atua como fotógrafa e docente efetiva de Artes Visuais no Instituto Federal de Goiás (IFG) – Campus Águas Lindas de Goiás. É membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq-UFG). E-mail: pibrito.melo@gmail.com



circulação e sua audiência. Conclui-se a potência destas maneiras de acesso e possibilidades de pesquisa em que a imagem não tem um significado pronto e encerrado em si mesma. Em contrapartida, as imagens estão permanentemente abertas a diferentes olhares, gerando um conhecimento que vai além da perspectiva representacional.

Palavras-chave: Pesquisa, Imagem, Fotografia, Produção, Circulação, Audiência.

Abstract: This article presents the course of four researches carried out from the dialogue with photographic images, carried out by students and a professor of the Graduate Program in Communication at the Federal University of Goiás. The presentation of the four researches aims to question possibilities of reflection “with” images, specifically, photographs, in order to perceive them beyond their visual content in an isolated way, but to see the circuit of relationships that lock in the environment cultural and social, being accessed through different “gateways”, that is, their modes of production, circulation and audience. It concludes the potency of these ways of access and research possibilities in which the image does not have a ready and closed meaning in itself. On the other hand, the images are permanently open to different views, generating knowledge that goes beyond the representational perspective.

Keywords: Research, Image, Photography, Production, Circulation, Audience.

Resumen: Este artículo presenta el curso de cuatro investigaciones realizadas a partir del diálogo con imágenes fotográficas, realizadas por estudiantes y un profesor del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Goiás. La presentación de las cuatro investigaciones pretende cuestionar posibilidades de reflexión “con” imágenes, específicamente fotografías, para percibir las más allá de su contenido visual de manera aislada, pero para ver el circuito de relaciones que encierran en el entorno cultural y social, siendo accedidos a través de diferentes “gateways”, es decir, sus modos de producción, circulación y audiencia. Concluye la potencia de estas vías de acceso y posibilidades de investigación en las que la imagen no tiene en sí misma un significado listo y cerrado. Por otro lado, las imágenes están permanentemente abiertas a diferentes miradas, generando un conocimiento que va más allá de la perspectiva representacional.

Palabras clave: Investigación, Imagen, Fotografía, Producción, Circulación, Audiencia.



Introdução

A palavra “conhecimento” advém do latim *cognoscere*, “conhecer, saber”. Por sua vez, na língua latina “conhecer” tem o mesmo radical “gno”, que traz como significado o ato de apreender, de ser capaz de abstrair leis do entendimento e entender algo. Já a palavra imagem, origina do latim *imago*, que no mundo antigo se vinculava à máscara de cera utilizada nos rituais de reprodução do rosto dos mortos.

Diante da definição da etimologia da palavra “imagem” (*imago*), Kern (2006, p.16) afirma que ela nasceu da morte para prolongar a vida, apresentando, “as noções de duplo e de memória”. A imagem tinha o papel de recompor a figura humana, cujo corpo estava decomposto pela morte. Com isso, “a imagem emergiu tendo a função de tornar presente o ausente e dar continuidade existência terrena”.

Há a prevalência da ideia do sentido duplo, uma vez que passa a existir pela segunda vez, acarretando a necessidade da semelhança. Nesse sentido, o conhecimento pela imagem nos reenviava a quem a originava, fundando um modo de “conhecer, saber” pela representação, como nos orienta Peirce (2005. p. 46), já que para o autor toda imagem é um signo e o signo “é aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém”. Essa perspectiva se associa à noção de imagem, da Grécia antiga, em que se vinculava à reprodução do real. A imagem como imitação assumiu o papel de representação. Segundo Kern (2006, p.17) “o ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar de algo ausente”.

Essa concepção de imagem, que se vincula à morte, à representação de algo ausente, faz emergir perspectivas epistemológicas como as teorias e trabalhos sobre os signos visuais por Winfried Nöth e Lúcia Santaella; Teoria das formas (Gestalt) de Rudolf Arnheim, o pensamento visual (1976); Constituição de uma retórica da imagem (Tratado do signo visual, por uma retórica da imagem pelo Grupo M (1992); a proposta de Jean-Marie Floch (Formas de impressão – formas significantes – sistemas de relações de um foto, texto, etc. Formas de inscrição).



Em contrapartida a estas perspectivas epistemológicas, Samain (2012), compreende a imagem como pertencente a uma caixa de “coisas vivas”. Nesse sentido, ele se afasta da representação, que se associa às perguntas, “O que ou qual esta imagem representa?” ou “Por que essa imagem está no lugar de tal objeto?”, para pensar o “como”. O autor procura pensar como as imagens existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou quais são as suas maneiras de nos fazer pensar? Seria desvendar a maneira como a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar.

Por isso, as imagens não são vistas de forma isolada, mas a partir de um processo de associação, sejam com outras imagens ou com outros olhares. Para isso, o autor parte da proposta de que toda imagem é portadora de um pensamento. Ela veicula pensamentos, ou seja, toda imagem leva algo do objeto representado. Mas, também, de quem produziu a imagem e o pensamento de quem olhou para estas imagens (SAMAIN, 2012, p. 23).

Dessa forma, o conhecimento não se dá somente pela “imagem em si”, por seu conteúdo ou forma. Assim, o “conhecer” não ocorre só pelo radical “gno”. Percebe-se a existência do prefixo “co” que significa com, junto. É possível não só ‘pensar’, mas perceber como “as imagens pensam” já que se dão em um processo relacional, entre imagens e olhares.

Apresentamos, nesse artigo, “pesquisas com imagens”, o conhecimento que se dá no diálogo com as imagens fotográficas, partindo-se da questão: “Como é possível perceber como as imagens pensam a partir de pesquisas em que a imagem fotográfica não é vista somente no nível representacional, mas como algo que se coloca em relação com?”

Percorremos quatro pesquisas¹¹ em desenvolvimento que se distanciam da perspectiva representacional e não se interessam a olhar a “imagem em si”, mas as relações que travam com o mundo pela percepção dos processos de produção, circulação e audiência.

¹¹ As três primeiras pesquisas apresentadas são as pesquisas de mestrado e doutorado dos autores do texto, sob a orientação de uma das autoras e a quarta pesquisa da professora orientadora. As quatro pesquisas estão em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás e os autores participam do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (Cnpq/FIC/UFG).



1 Imagem, visualidade e cultura

Para que a imagem seja vista de forma relacional, portanto, ligada à vida e, não de forma isolada, como um corpo que é fatiado para estudo em um necrotério ou um laboratório do curso de medicina, toma-se a imagem de um modo crítico.

Para Gillian Rose (2016), ver a imagem de um modo crítico significa perceber a imagem como parte de um significado cultural, social e outras práticas e relações de poder que produz e articula. Dessa forma, se associa à percepção dos modos de ver e imaginar a maneira como as imagens se circunscrevem no mundo.

Esta circunscrição traz o entendimento do social pelo cultural, como propõe Hall (1997). Para este autor, a cultura diz respeito à produção e à troca de significados empreendidos socialmente. Nessa perspectiva, “a visualidade é central para a construção cultural da vida social ocidental”. As diferentes imagens e tecnologias oferecem diferentes visões de mundo, “elas pensam o mundo em termos visuais” e esse pensamento nunca é inocente. As imagens não são janelas transparentes para o mundo. Interpretam o mundo, de formas bem particulares (ROSE, 2016, p. 6).

A autora pontua também a diferença entre visão e visualidade. A visão é o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver. A visualidade são os modos que essa visão é construída (como vemos, como somos capazes e permitidos a ver ou feitos para ver), que são culturalmente construídos.

Logo, a tarefa crítica da pesquisa com imagens é diferenciar os efeitos visuais das diferentes visões, o que quer dizer que as imagens propiciam pensar o que as relações sociais produzem. Logo, as imagens estão diretamente conectadas com e no mundo e não estão descoladas dele, mostrando algo ausente.

A fim de se direcionar a uma crítica metodologia visual, para Rose (2016), é preciso: 1) Tomar a imagem de modo sério, não significa só relacionar com o contexto, mas perceber os efeitos da própria imagem, levar em consideração a sua autonomia; 2) Pensar nas



condições sociais e os efeitos visuais dos objetos, percepção das práticas e significados culturais; 3) Considerar seu modo próprio de olhar as imagens.

Para dar forma a esta proposição, a autora orienta dialogar com as imagens através de diferentes “portas de entrada”, que são: “imagem em si”, “produção”, “circulação” ou “audiência”¹². Cada uma destas portas de entrada pode ser trabalhada por diferentes formas de abordagem; tecnológica, composicional ou social.

A autora não descarta a possibilidade de olhar “a imagem em si”, inclusive se utilizando de metodologias de análise que vão na direção da representação. Contudo, amplia os modos de olhar e se relacionar com as imagens, abrindo-as para adentrarmos outros sentidos, que podem ser dados pelos processos de produção, circulação e audiência.

Ao se olhar a “imagem em si”, volta-se ao conteúdo visual. Na “produção” o interesse é olhar onde e como a imagem é feita”, na “circulação” percorrem-se os trajetos e percursos pelos quais a imagem circula. E, na “audiência” observa-se onde a imagem encontra outros olhares, sejam usuários e/ou espectadores. Interessa-nos adentrar as imagens por portas de entrada que vão além da “imagem em si”.

2 Pesquisas com imagens e suas diferentes portas de entrada: indo além da imagem em si

Passamos a percorrer as quatro pesquisas em desenvolvimento para percebermos como se dá o diálogo com as imagens e a forma de acesso a elas. A primeira pesquisa apresentada “Usos da mobgrafia no ensino da fotografia: experiências no curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda”, nível doutorado, iniciada em 2021 (item 2.1), de autoria de uma das autoras do texto, se propõe a adentrar a porta da produção e da circulação a fim de perceber como as imagens produzidas com mídias móveis por discentes

¹² A autora faz uso do termo audiência, que se relaciona à percepção do grupo de recepção, dialogando com a perspectiva das pesquisas de recepção. No texto, contudo, optamos por usar o termo “audiência”, como exposto por Rose (2016).

do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda passa a circular entre eles e nas mídias sociais, borrando as fronteiras entre produção e recepção, saber docente e saber discente, fotografia produzida dentro e fora da sala de aula.

A segunda pesquisa apresentada “A performatividade comunicativa das fotografias mortuárias do movimento social ‘Mães de Maio”, nível mestrado, iniciada em 2022 (item 2.2.), de autoria de um dos autores do texto, volta seu olhar aos processos de circulação dos retratos de jovens mortos pela polícia, que passam a gerar novas relações, a partir do momento que vão às ruas ou circulam nas redes sociais, como parte de ações de integrantes do movimento social “Mães de Maio”.

A terceira pesquisa apresentada “Fotobiografias Bordadas: relações entre feminino, cerrado e fotografia a partir da Cooperativa Bordana”, nível doutorado, iniciada em 2022 (item 2.3), de autoria de uma das autoras do texto, se propõe a criar relações com as mulheres integrantes da Cooperativa Bordana para ouvir suas histórias, fotografar. As imagens produzidas serão bordadas por estas mulheres, criando um trançamento entre histórias de vidas e imagens à construção de fotobiografias. Adentra-se a porta de entrada da audiência, a escuta das histórias de vida destas mulheres e a relação com elas, que verão a si mesmas em retratos produzidos pela autora devolvidos a elas para serem bordados. Um encontro de linhas, papel, texturas e vozes para refletir sobre a relação entre o feminino, o cerrado e a fotografia.

A quarta pesquisa apresentada “Foto na rua: um retrato dos fotógrafos ambulantes de Goiânia”, da docente orientadora das demais pesquisas, iniciada em 2017¹³ (item 2.4), se inicia com andanças no centro da cidade de Goiânia a fim de mapear os fotógrafos que atuam e atuaram com a produção de retratos de documento nas ruas, desde as câmeras lambe-lambe até à contemporaneidade com câmeras digitais. Parte-se de um processo de observação do modo de produção destas fotografias a partir de entrevistas com os fotógrafos, percebendo as relações entre produção e recepção (audiência) das imagens, pelas falas deles.

¹³ Essa pesquisa foi desenvolvida a partir do Fundo de Cultura de Goiás, em parceria com o Museu da Imagem e do Som de Goiás.



Seguimos o fio condutor de cada uma das pesquisas nos itens seguintes (2.1, 2.2., 2.3 e 2.4) para compreendermos como mais detalhes sobre o modo como estas quatro pesquisas articulam e se relacionam com as imagens a partir de diferentes portas de entrada.

2.1. O ensino da fotografia pela mobgrafia e as portas de entrada da produção e da circulação

A atual geração da internet em sinergia com a explosão das redes sociais fez com que a produção, a dinâmica, a organização e compartilhamento de conteúdo, principalmente imagético, fossem transformados de forma indelével. Primeiramente, os consumidores em rede, também são produtores, em uma arquitetura ponto-a-ponto onde não há teoricamente hierarquias, pólos centralizadores, centros e periferias.

A atual Web. 2.0 foi extremamente moldada pelo novo aparato tecnológico *wireless*, que permite não somente os usuários estarem conectados em todos os lugares através, principalmente de plataformas móveis como o celular, mas também permite aos objetos estarem conectados. É o caso dos objetos *smarts*, ou objetos inteligentes: *smart TV 's*, *smartphones*, etc. Dessa potência dos objetos estarem conectados e da internet das coisas (IoT), surge a mobgrafia: a fotografia produzida por meio de smartphones e que é por ele ainda circulada, compartilhada e sentida coletivamente.

Neste contexto, nossa pesquisa procura investigar o ensino da fotografia pela mobgrafia, pensando principalmente nas portas de entrada da produção e circulação propostas por Gillian Rose (2016). Nossa pesquisa propõe a mobgrafia como experiência emancipatória dos estudantes de fotografia no curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, por meio da criação de uma turma experimental para a pesquisa da mobgrafia como método e linguagem fotográfica em sala de aula. Além disso, serão realizadas entrevistas em profundidade com docentes de fotografia para aprofundarmos a questão de como a mobgrafia tem sido já pensada (ou não) nos ambientes de aprendizado.



Ao pensar tanto na imagem produzida pela mobgrafia pelos estudantes, tanto quanto ao seu contato instantâneo com outras imagens que circulam no ciberespaço, percebemos que os estudantes de fotografia são ativos o tempo todo não somente ao experienciar criativamente (*estesia*) produzir fotografias por seus dispositivos (*poésis*), editá-las, compartilhá-las, circula-las, mas da mesma forma ao espectar outras imagens em seus *feeds* nas redes sociais, PDF's, sites, fóruns, entre tantas outras formas de acesso.

Quando olhamos a história do ensino informal da fotografia no Brasil, é impossível não retomarmos ao movimento fotoclubista. Os primeiros fotoclubes registram-se em 1923, quando fundou-se o Photo Club Brasileiro, no Rio de Janeiro e 1939, quando foi fundado o Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo. De agosto de 1968 a julho de 1976, funcionou em São Paulo a Enfoco - Escola de Fotografia, criada por Cláudio Kubrusly¹⁴. Até meados dos anos 1970 o ensino da fotografia acontecia em pares, fosse entre os praticantes do fotoclubismo, ou aqueles que aprendiam os “segredos” da fotografia entre os profissionais do comércio e da indústria. (COSTA e SILVA, 2004 apud BENTES, 2013, p. 192). A presença marcante de fotoclubes, fez com que amadores encontrassem um lugar profícuo para troca de experiências e, assim, aprender por meio das conexões um novo olhar sobre o mundo. Na verdade, a própria palavra amador não se encaixa no fazer fotográfico, uma vez que um tipo de arte já nasce amadora, ou seríamos todos amadores ou todo aquele que fotografa já é considerado um profissional.

A produção, a circulação, a vida da imagem e a obra realizada pela mobgrafia nos faz questionarmos se quem ensina fotografia seria mesmo dotado de um saber superior ou se a quem se deve o título de profissional da fotografia. Levando em consideração que, ao produzir uma imagem técnica, quando a imagem toca o real, estamos diante de uma obra que mesmo quem produziu não controlará seus efeitos. À luz de Rancière (2012) sabemos que o espectador não aprende o saber do fotógrafo, mas aprende aquilo que nem mesmo o fotógrafo sabe e, dessa maneira, é possível um ignorante ensinar outro ignorante. Rancière é fundamental para o entendimento de uma pedagogia verdadeiramente emancipatória e,

¹⁴ Toda a história da Enfoco está disponível em: <http://kubrusly.com/clode/enf_anam.html> Acessada em 23 de junho de 2021.



no presente texto, clarificamos como essa lógica encontra um lugar profícuo na linguagem mobgráfica.

A fotografia encontra terreno na segunda revolução digital: onde há acesso global à internet, onde essa conexão ocorre principalmente por dispositivos móveis e onde as mídias sociais são os principais meios de comunicação e fonte de informação. A imagem, nesse âmbito, ganha uma linguagem onipresente, imaterial e altamente transmissível. Nossa relação com a fotografia como nos aponta Fontcuberta (2016) é que pela primeira vez somos produtores e consumidores, isso liberta a fotografia de um terreno ocupado por especialistas e produtores. Além disso, em rede são reconfigurados os antigos fotoclubes, pois, ao super socializar as imagens, fotógrafos em diversos lugares formam agrupamentos em que podem trocar ensinamentos sobre a fotografia e essa conectividade infere diretamente nas imagens que são elaboradas. O próprio *Mobile Photo Festival*, funciona como um grande fotoclube de fotógrafos mobgrafistas, por meio de *hashtags*, os participantes são envolvidos na avaliação das fotos e entram em contato diretamente com quem criou. Essa arquitetura só é possível pela navegação de hiperlink e interação via redes sociais. Como diria Bentes sobre a importância dos fotoclubes:

A experiência das sociedades de fotógrafos fotoclubes não pode ser descartada, pois nelas o fotógrafo amador encontra ambiente propício para seu desenvolvimento, fazendo da fotografia um ato de criação e até mesmo sua formação profissional. Por seu turno, as IES são bem vindas, mas que venham atender uma demanda legítima na formação de um profissional de nível superior, que mais que operar um aparato técnico, ou uma tecnologia, precisa pensar a técnica e a tecnologia (BENTES, 2013, p. 197).

Algo que a mobgrafia possibilita pensarmos é que o conhecimento é uma atividade de interação entre diversos atores. Se o início da aprendizagem começa com um estímulo para provocar a modificabilidade, como previsto por Piaget, então devemos pensar nesses vários dispositivos que intermediam a aprendizagem. Além dos vários intermediários não-humanos que existem entre um discente e um docente (como livros, lousa, papel, caneta, etc. em termos analógicos) devemos pensar em termos digitais os estímulos deste ambiente: há uma nova ecologia de atores, um novo *bios midiático* (SODRÉ, 2014) está em



constante formação. A começar da relação aprendiz/espectador com a própria imagem para o ensino da fotografia.

2.2. O Movimento “Mães de Maio” e a porta de entrada da circulação

O Movimento “Mães de Maio”, fundado em 2006 na cidade de São Paulo, após uma série de crimes¹⁵ cometidos por agentes de segurança do Estado contra jovens, em sua maioria homens pretos e de classe econômica mais pobre, é o objeto de análise desta pesquisa. Débora Silva Maria, mãe da vítima Edson Rogério Silva dos Santos, é a fundadora do movimento e está, na maioria das vezes, à frente dos protestos organizados pelo movimento.

Durante os protestos, os participantes do movimento levam diversas produções imagéticas, dentre elas existem fotografias, cartazes, banners etc. que trazem a imagem das vítimas, com foco especial em seus rostos. Esse deslocamento de imagens entre formatos e, posteriormente entre locais, ativam uma reflexão sobre a circulação das imagens e sobre qual local essas imagens circulam e são permitidas circular. Essa reflexão é feita à luz do texto da autora Gillian Rose (2016), que percebe as imagens em uma relação com portas de entrada pelas quais a imagem se comunica com o mundo. Não apenas se comunicam, pensar esse contato das imagens com o mundo é justamente evitar uma separação marcada, mas perceber como essas relações culturais e sociais são parte integrante das imagens. A autora elenca quatro portas de entrada, sendo elas a porta de produção, da imagem em si, da circulação e da audiência. Apesar dessa separação didática, a autora evidencia ao longo do texto que essas portas estão em relação o tempo todo. Para este trabalho, o foco estará na porta de entrada da circulação. Conforme escreve a autora;

Thinking about this movement as a site of circulation is to focus on how and where that movement takes place. What technologies are

¹⁵ Crimes de Maio é o nome dado ao revide policial aos ataques do grupo criminoso PCC, no estado e principalmente capital de São Paulo em maio de 2006. O revide resultou na morte de vários civis, conforme pode ser consultado no relatório do Laboratório de Análise da Violência (LAV-UERJ), intitulado ANÁLISE DOS IMPACTOS DOS ATAQUES DO PCC EM SÃO PAULO EM MAIO DE 2006.



used to make an image move? Does that movement change the compositional qualities of an image? What social, economic or political processes are shaping that movement?¹⁶ (ROSE, 2016, p.35).

Essa visão da autora reforça o fato de que é redutiva a perspectiva de observar a imagem apenas em si mesma, não levando em conta todos esses momentos que fazem parte de sua construção como um todo. A partir desse posicionamento teórico, pensar a circulação de uma imagem em um protesto social é pensar muito além de uma imagem que representa o rosto de alguém que morreu, mas pensar em como essas imagens surgem, produzem efeitos e evocam memórias.

Pensar a circulação de imagens é pensar um movimento que acontece em algum lugar. Uma afirmação óbvia, mas que emerge a questão; de qual local estamos falando e em como esse local muda aquilo que vemos e aquilo que a imagem nos mostra? A autora leva em conta a circulação da imagem, tanto como uma obra de arte que atravessa o oceano em um navio, quanto as imagens que constituem um filme que passa por diferentes *softwares* até chegar em uma tela. Esses caminhos da imagem podem ser vistos através de modalidades tecnológicas, composicionais e sociais.

Aquém destas três modalidades e, talvez, juntamente com elas, há o local de circulação dessas imagens. A reflexão sobre este espaço de circulação é feita a partir do conceito de heterotopia de Michel Foucault (2013). Conforme o autor;

Pois bem, sonho com uma ciência - digo mesmo uma ciência - que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as hetero-topias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, já se chama "heterotopologia" (FOUCAULT, 2013, p. 20-21).

¹⁶ Tradução livre do autor: Pensar esse movimento como um local de circulação é focar em como e onde esse movimento acontece. Quais tecnologias são usadas para fazer uma imagem se mover? Esse movimento altera as qualidades composicionais de uma imagem? Que processos sociais, econômicos ou políticos estão moldando esse movimento? (ROSE, 2016, p.35).



A heterotopia seria então este outro lugar que não é uma utopia e nem uma distopia. Não é tangível, mas é real, uma construção social e cultural dos espaços. Em outras palavras, uma maneira de percebermos os espaços como não “dados”, como não pré-discursivos. E, se o espaço não é pré-discursivo, porque escolher a rua como local de circulação das imagens? A rua é, além de uma via pública, um espaço construído social e culturalmente. Nem toda rua foi planejada, mas elas se tornam ruas. O Movimento “Mães de Maio” não leva as imagens das vítimas, necessariamente para as ruas das favelas ou periferias, mas sim para as ruas dos grandes centros comerciais. Ou seja, há uma correlação entre a visibilidade e a construção social e cultural sobre determinados espaços que são vistos como lugares de exposição e transformação.

As imagens, transitam entre os álbuns de família, são selecionadas, editadas, impressas, reveladas, levadas ao local de protesto e circulam e agem com e para as mães, as ruas e os transeuntes. A autora recorda Benjamin (1973), ao escrever sobre como as obras de arte tiveram sua percepção afetada em decorrência do local e quantidade onde eram exibidas, perdendo assim o seu status de culto, perdendo a sua aura. As imagens do Movimento Mães de Maio não possuem, à priori, uma intenção artística, mas sim de agente social de transformação. Porém, a escolha de determinadas ruas, em detrimento de outras, revela a importância de analisar essa circulação.

A imagem, então, é vista na circulação a partir da intenção de quem mostra e a imagem em si é carregada de escolhas feitas a partir da visão de mundo de quem as selecionou e editou. A quem isso nos leva? O principal ponto aqui é chegarmos ao entendimento que não basta expor uma imagem na rua para que ela, de alguma forma, faça justiça a memória das vítimas dos Crimes de Maio. Se as imagens e as ruas são resultados de atravessamentos sociais e culturais, é no domínio dos significados atrelados às essas construções que está a chave para entendermos os motivos que levam a perpetuação desses crimes. Ou seja, a imagem só causará comoção, a partir do momento em que esses rostos mostrados sejam entendidos nessas ruas como rostos humanizados, passíveis de luto. Segundo Butler (2011);



Talvez tenhamos que pensar sobre as diferentes maneiras em que a violência pode acontecer: uma é precisamente por meio da produção do rosto, o rosto de Osama bin Laden, o rosto de Yasser Arafat, o rosto de Saddam Hussein. O que foi feito com esses rostos pela mídia? Eles estão enquadrados, certamente, mas também estão jogando com esta moldura e atuando para ela. O resultado disso é invariavelmente tendencioso. São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea. Então, há o rosto de Colin Powell, na forma em que é enquadrado e colocado para circular, sentado diante de um encoberto Guernica de Picasso: um rosto em primeiro plano, diga-se de passagem, contra um pano de fundo de destruição.

Longe de defender os atos dessas pessoas, o que Butler faz é uma reflexão sobre como certos rostos se tornam sinônimo de ações e como que qualquer semelhança com esses rostos se torna hegemônicas a respeito do que é ser uma pessoa perigosa, uma pessoa que merece morrer ou uma pessoa que merece ser passível de luto. A circulação das imagens dos rostos de vítimas dos Crimes de Maio tenta romper com essa hegemonia de significados a respeito de quem são esses jovens. A luta se torna mais difícil, quando as ruas são basicamente os únicos locais em que há uma visibilidade maior para o movimento.

Após 16 anos do movimento, a presença nas redes sociais ainda caminha devagar. O perfil na mídia social Instagram, possui 1330 seguidores e três publicações, sendo a última de 2018. O perfil mais ativo em relação às publicações é de sua fundadora, Débora Silva Maria, que possui 1549 seguidores e 43 publicações. A página na mídia social Facebook, tem 119 mil curtidas, porém o número não reflete nas reações das últimas publicações que chegam a ter apenas 3 curtidas.

O grande desafio do “Movimento Mães de Maio”, no que diz respeito a circulação das imagens, é estar em espaços onde a memória de suas vítimas já não estejam julgadas, condenadas e enterradas antes mesmo que elas cheguem ao local.



2.3. Feminino, Cerrado, Fotografia e a porta de entrada da audiência

Quais são as inter-relações entre feminino, fotografia e Cerrado? Quais são os pontos que juntos alinhavam esse bordado? Para pensar estas questões, esta pesquisa vai ao encontro da história da Cooperativa Bordana, fundada em 2009, em Goiânia, Goiás. A cooperativa tem como principal objetivo promover inclusão social, emancipação e empoderamento por meio da geração de trabalho e renda promovidos pelo cooperativismo de economia solidária¹⁷.

A Cooperativa possui uma linha de produtos inspirados no Bioma Cerrado e nas histórias de vida de suas cooperadas, produtos tais como: panos de prato, capas de almofadas, sacolas ecológicas, bolsas, colchas... entre outros. Nilma Lacerda, uma das cooperadas, expressa bem o significado do bordado na vida dessas mulheres: "Ao enfiar agulha e linha no pano, a bordadeira não tem entre os dedos apenas metal e fio, mas é com sua experiência de vida, seu olhar, jovial ou fatigado, sua sensibilidade e emoção que vai ferindo o tecido, escrevendo o cotidiano, bordando o sonho".

A cooperativa nasceu de um processo de luto. Celma Grace, ao perder sua filha, Ana Carol, em 2008, decidiu transformar sofrimento em afeto. Sua filha sonhava em ser estilista: desenhava roupas que queria produzir na futura profissão que, infelizmente, não teve a oportunidade de realizar¹⁸.

Inspirada pela criatividade de Ana Carol e em seu próprio desejo de auxiliar as mulheres de seu bairro, Conjunto Caiçara, localizado em Goiânia-GO, Celma começou a reunir um grupo de mulheres. Os treinamentos começaram a ocorrer aos sábados, sendo que as mulheres que sabiam alguns pontos ensinavam às outras. Quatro delas fizeram um curso fora e passaram a ser multiplicadoras na cooperativa. Aos poucos, a troca de experiências foi

¹⁷ Disponível em: <http://coopbordana.blogspot.com/2011/04/produtos-bordana-inspirados-nas.html>. Acessado em: 26 de nov. De 2022.

¹⁸ Disponível em: <https://cooperativabordana.lojaintegrada.com.br/pagina/sobre-nos.html>. Acessado em: 26 de nov. De 2022.



gerando habilidades que as próprias mulheres não sabiam que tinham, ou que ainda não haviam tido a oportunidade de exercer¹⁹.

Os pontos começaram a se delinear. Para tornar o grupo em uma cooperativa, era necessária orientação profissional, que veio por meio do Programa Incubadora Social da Universidade Federal de Goiás (UFG). E, a partir das orientações, o núcleo tomou forma de cooperativa²⁰.

Segundo as pesquisadoras Leda Guimarães e Eliane Chaud (2009) o trabalho artesanal apresenta-se como uma *resistência*, que, geralmente, as mulheres lançam mão para buscarem formas de manutenção, para superarem dificuldades e romperem barreiras. Enfrentamentos como a pobreza e os preconceitos impostos à mulher na sociedade. Revelam ainda uma vontade, uma busca de aprender, de sair de um lugar para outro, de uma condição para outra, de independência financeira (GUIMARÃES, CHAUD, 2009).

Um ponto chave desse bordado é a Cultura dos Povos do Cerrado que envolve uma tradição que passa de mãe para filha, seja no manejo, nas histórias, culturas e lendas, nas plantas medicinais, na religiosidade, no respeito e no olhar e escuta atenta. Um conjunto de saberes passado entre mulheres, ao longo de muitas gerações.

Socorro Teixeira é presidenta da Rede Cerrado e coordenadora do Movimento Interestadual das Quebradeiras do Coco-Babaçu (MIQCB), quando perguntada sobre o que é a palmeira ela responde sem hesitar:

É só tudo. Porque a gente tira a amêndoa e da amêndoa faz o óleo, faz o leite, faz a cocada, faz o sabão, um monte de coisa. E do coco, da fruta inteira, a gente tira a casca que faz o carvão e o artesanato, a gente tira o mesocarpo. Da palmeira em si, quando cai, a gente tira o adubo. A palha que cobre as nossas casas, que faz o piso de nossas casas, faz nossas paredes, o cofo, o abano, o quibano, cerca as nossas hortas, cerca nosso criatório de galinhas. Não tem na

¹⁹ Disponível em: <https://cooperativabordana.lojaintegrada.com.br/pagina/sobre-nos.html>. Acessado em: 26 de nov. De 2022.

²⁰ Disponível em: <https://cooperativabordana.lojaintegrada.com.br/pagina/sobre-nos.html>. Acessado em: 26 de nov. De 2022.



palmeira um produto que não seja aproveitado pelas quebradeiras”²¹.

Socorro Teixeira ainda acrescenta: “Pra gente que é quebradeira, a relação com a palmeira é como se fosse com outra mulher, com outra companheira. A dor da palmeira é a dor da gente, a dor da gente é a dor da palmeira”. Mulheres que cuidam de mulheres. Cerrado que nutre, abriga, sustenta, traz cura, mas que também padece de dores mas se ressignifica no sofrimento e floresce. E essa relação faz da luta em defesa de seus direitos uma luta intrinsecamente relacionada à defesa do Cerrado²².

Nossa intenção com este projeto de pesquisa é através do contato com estas mulheres, pela “porta de entrada” da audiência *ver*, trazer visibilidade, às mulheres da Cooperativa Bordana, para tanto, compreendemos essas mulheres como mídias em três níveis (BAITELLO JR., 2010) por meio da construção de Fotobiografias (BRUNO, 2009), que são montagens visuais que se dão a partir da mistura de falas e fotografias com o objetivo de adentrar às histórias de vida dessas mulheres (ROCHA, 2022, p.15).

E assim, propomos um cruzamento de imagens, um pensamento por imagens, como é descrita a construção do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. O termo escolhido, *Mnemosyne*, é a própria personificação da memória, mãe das nove Musas, mas, “Mnemosyne é antes de tudo, uma disposição fotográfica” (DIDI- HUBERMAN, 2013, p.2). Aby Warburg foi um historiador da arte alemão que reuniu em pranchas de imagens fotográficas conjuntos de imagens, que juntas, dialogavam, contavam uma narrativa, produziam sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2013). As pranchas da pesquisa serão formadas pelas falas das mulheres, seus bordados e fotografias produzidas no diálogo entre fotografia e bordado.

Ao longo desta pesquisa, nossa intenção é fotografar esse coletivo de mulheres, não apenas sua produção, mas sobretudo estas mulheres, que têm no bordado sua história, memória, construção de autonomia e luta pela preservação do bioma Cerrado. Propor ainda que estas

²¹ Disponível em: <https://diplomatie.org.br/a-forca-das-mulheres-do-cerrado-raizeiras-e-quebradeiras/>. Acessado em: 24 de jul. De 2022.

²² Disponível em: <https://diplomatie.org.br/a-forca-das-mulheres-do-cerrado-raizeiras-e-quebradeiras/>. Acessado em: 24 de jul. De 2022.

bordem suas fotografias e se percebam para além, ou dentro, do trabalho delicado que realizam. Nossa intenção é ainda a de expor estas Fotobiografias e trazer visibilidades, adentrar à “porta de entrada da audiência” e ouvir como essas Fotobiografias reverberam.

2.4. Fotógrafos lambe-lambe em Goiânia e as portas de entrada da produção e da audiência

Andando pelas ruas do centro de Goiânia nos deparamos com bancas de formato retangular de cores azuis e amarelas ou só amarelas, verdes e brancas. No seu interior há câmeras fotográficas, impressoras, espelhos, paletós, pentes, tesouras, um tecido branco estendido no fundo, um cesto de lixo, dentre outros objetos. E, ao seu lado, os profissionais, responsáveis pelo uso das câmeras e seus acessórios, que dão vida a estes espaços, transformando as ruas em um local de trabalho e não apenas de passagem. Mas, parada para se sentar, momentaneamente, e ter seu rosto registrado nos retratos de documento, 3x4cm, 2x2cm ou 5x7cm, produzidos por eles.

Esses fotógrafos são conhecidos como os fotógrafos lambe-lambe ou ambulantes ou fotógrafos de jardim. A origem destes fotógrafos remonta ao século XIX, na Europa, por volta de 1853, após a descoberta do ferrótipo ou chapa seca, que possibilitou, naquele momento, a instantaneidade da fotografia. A ferrotipia diminuiu os custos e facilitou o manuseio do procedimento fotográfico, em comparação com a daguerreotipia e o colódio úmido. Kossoy (1980, p. 39) afirma que era utilizado “basicamente pelos fotógrafos ambulantes”.

Inicialmente, eles atuavam em feiras e festas populares, uma vez que havia grande circulação de pessoas. Eles eram, de fato itinerantes, perambulando por diversos locais. Posteriormente, passaram a se fixar em pontos específicos das cidades, mas mantendo a urbe como local de trabalho. No Brasil, o desenvolvimento da fotografia ambulante se associou ao processo de expansão do fotográfico no país. Os primeiros fotógrafos ambulantes eram imigrantes que chegaram no final do século XIX trazendo suas câmeras



de origem europeia, possibilitando que os serviços fotográficos fossem oferecidos às classes menos favorecidas que não podiam pagar os altos preços dos sofisticados estúdios, frequentados, em sua maioria, “pela tradicional aristocracia rural e pela nova burguesia industrial que surgia e se fortalecia no contexto histórico que caracterizava o início do século XX” (ÁGUEDA, 2008, p. 74).

No século XX, a partir dos anos 1930, na Era Vargas, com a migração interna suscitada pelas políticas nacionalistas aliadas às reformas sociais e trabalhistas, as pessoas passaram a vir de outras regiões, especialmente, do Nordeste e se instalaram em São Paulo, Rio de Janeiro e outros centros a procura de trabalho e novas oportunidades. Alguns destes migrantes se tornaram fotógrafos ambulantes, substituindo, gradativamente àqueles originários de outros países. Essa substituição se deu, também, pelos aprendizes da fotografia em ambiente familiar, uma vez que algum parente aprendia o ofício e depois passava adiante.

Ao mesmo tempo, estes fotógrafos passam a atuar em diversos lugares do Brasil, adentrando outros estados, chegando também na região centro-oeste. Pelos relatos de alguns dos fotógrafos atuantes desde os primórdios, a fotografia lambe-lambe tem início em Goiânia, no final dos anos 1960. Eles se instalam no centro da cidade no parque Mutirama, entorno da praça cívica e avenidas Goiás, Araguaia, Tocantins e rua 4 e em Campinas nas praças A e Joaquim Lúcio.

Alguns destes fotógrafos trabalham nas ruas da capital há mais de 30 anos e utilizaram a câmera tipo “caixote”, uma câmera-laboratório, como o Zezinho, o Carlos, o Sinomar (falecido), Guilherme (falecido), Odilon (falecido) e tantos outros que já chegaram utilizando tecnologias diferentes, como o Marcos. Ele já começou com as fotografias instantâneas da câmera Polaroid, que não necessitavam desse processamento químico. E, posteriormente, ele e os demais fotógrafos como o Jonas, a Nádia, que já fotografam com as câmeras digitais.

Esses fotógrafos estão nas ruas, mas seus nomes não aparecem na História da Fotografia, ou mesmo a menção a eles pouco aparece ou quando aparece se liga ao quantitativo ou a menção ao equipamento. A partir dessa constatação, realizada a partir de um levantamento inicial das pesquisas realizadas sobre o assunto, propomos a construção de uma história da



fotografia de rua de Goiânia em que seus nomes e suas histórias sejam evidenciados e, assim, inseri-los como participantes dessa historiografia.

Assim, a pesquisa caminha no sentido de construir essa historiografia a partir das falas de cinco fotógrafos: Marcos José de Jesus, Jonas Barreto dos Santos e Nádia Barbosa ainda atuantes nas ruas do centro de Goiânia. José Barreto de Novaes (Zezinho) que, apesar de ter se aposentado, aparece de vez em quando para substituir o filho Jonas. E, Carlos Antônio de Moraes, que acabou deixando a fotografia pela diminuição da procura pelo serviço em 2018. Estas falas e o levantamento bibliográfico sobre a temática promovem a reflexão sobre o processo de produção e a identificação das fotografias que continuam vivendo e produzindo outros efeitos.

As fotografias produzidas nas ruas de Goiânia se moldam pela lógica da instantaneidade fotográfica a partir de três tecnologias; a câmera lambe-lambe (1960- 2001), a câmera Polaroid (1997-2005) e a câmera digital e impressora (2004 até os dias atuais)²³.

A câmera lambe-lambe ou câmera caixote foi o primeiro equipamento presente nas ruas de Goiânia. No seu interior era feita a fotografia e também a o processo de revelação, possibilitando a produção instantânea. A câmera era dividida em duas partes, sendo que na parte inferior ficavam armazenados os dois banhos (revelador e fixador), utilizados ao mesmo tempo para o processamento químico de filmes e papéis. As fotografias eram feitas em preto-e-branco. Não se usava flash. Era necessário um mínimo de conhecimento sobre o uso do diafragma e obturador, elementos responsáveis pela entrada e exposição à luz.

Além de tirar a foto, era necessário cortar o filme, fazer a revelação do filme e depois, do filme revelado, passar a imagem do filme revelado para o papel. O filme produzia uma imagem em negativo e ao passar para o papel, a imagem ficava positiva. Carlos afirma que a imagem demorava cerca de 30, 40 s pra aparecer direitinho no papel. E, depois que a imagem era fixada, após 2 min. podia expor à luz que não tinha mais problema. Aí podia mergulhar em um balde com água pra lavar e secar.

²³ Essas datas se referem ao uso destas tecnologias nas ruas de Goiânia.



Em Goiânia, as câmeras lambe-lambe, constituídas como descritas acima, estiveram presentes nas ruas até 2001. Embora, já em 1997 as polaroides começaram a ter espaço. A primeira Polaroid utilizada foi a Lupa 6. Ela tinha 6 lentes, foi trazida por um fotógrafo paulista chamado Pedro, que comprou uma banca na esquina da Araguaia com a praça cívica. Carlos ressalta que só ele tinha e por ser novidade, muitas pessoas ficavam impressionados, pois a foto já era colorida e saíam 6 fotos em apenas 5 minutos, enquanto que a lambe-lambe demorava uns 10 minutos. Mas, depois esta câmera começou a ser vendida pelo Cláudio, um representante da Polaroid que se instalou no antigo prédio da Camargo's Fotografia. Com a Polaroid, o trabalho era facilitado, já que não havia necessidade de ter os conhecimentos de revelação, pois no interior da câmera tinha o revelador que agia em 90s.

E, a partir de 2004, as primeiras câmeras digitais aparecem. E vão aos poucos, substituindo ambas tecnologias. O processo ficou mais simples ainda, sendo necessário apenas enquadrar o retrato em meio corpo, observando-se a postura, fazer a foto e depois conectar na impressora para fazer a impressão. E, pode até mostrar o resultado para o cliente antes de imprimir.

As fotografias produzidas nas ruas, de forma instantânea, continuam vivendo nas carteiras de identidade, trabalho, motorista, nos arquivos das empresas e escolas e, sobretudo nas memórias das pessoas, sejam fotógrafos ou fotografados. Uma das lembranças marcantes foi um trabalho realizado para um projeto da prefeitura de Goiânia, dirigida pelo prefeito Darci Accorsi, durante o mandato de 1993-1996, em parceria com o artista plástico Siron Franco. Os fotógrafos lambe-lambe foram convidados para fazer retratos 3x4cm dos goianienses, para que, posteriormente Siron Franco criasse uma árvore genealógica de Goiânia, em comemoração ao aniversário da cidade.

Carlos disse que trabalharam o domingo todo, até, mais ou menos, umas 15h, ficaram na praça cívica tirando foto de graça pro povo. E, contou, com muito orgulho, que fez o retrato do Darci e do Siron. E falou também que já tirou retrato de muitas outras pessoas ilustres da cidade. Além das milhares de pessoas anônimas que, pela fotografia, receberam sua ajuda. Carlos narra, o fato de ter ficado, muitas vezes após às 17h, mesmo com pouca luz,



fotografando pessoas que chegavam de última hora precisando de foto para procurar emprego no dia seguinte. Além disso, o registro das falas dos fotógrafos e suas vivências nas ruas se constituem também em uma maneira de fazer com que suas fotografias vivam enquanto imagem.

Considerações finais

Após percorrermos estas quatro pesquisas, percebemos, em concordância com Samain (2012) que as imagens pertencem à caixa das “coisas vivas”. Na pesquisa da primeira pesquisadora, elas participam do cotidiano de discentes em diálogo com um processo de ensino-aprendizagem através de mídias móveis que ora produzem, ora fazem circular fotografias.

Na segunda pesquisa, a circulação faz mudar o sentido original dos retratos de documento ou álbuns de família que revelam um processo de injustiça, dor e luto vivida pelas mães (e pais) que perderam seus filhos e filhas de modo brutal. Estas vidas continuam pulsantes nas ruas e redes sociais, clamando por serem vistas.

Na terceira pesquisa, a discussão sobre feminino, fotografia e cerrado se dá no contato com olhares de mulheres bordadeiras. A imagem se constituiu nesse lugar de encontro. Na quarta pesquisa, a produção de retratos de rua feita por fotógrafos “lambe-lambe”, cuja história emerge das falas destes fotógrafos e da relação com as imagens fotográficas feitas por eles e que continuam operando nas carteiras de identidade e demais documentos. Falas que se revelam nas ruas e nos retratos.

Percebe-se, portanto, modos de acercar da fotografia em pesquisas que se propõem a dialogar “com” imagens, seja pela porta de entrada da produção, da circulação ou da audiência, nas quais se vê a potência criativa de outros caminhos à pesquisa que tenha como enfoque a imagem, um modo relacional de pesquisa e que se desdobra à medida que se



pesquisa ou se caminha pela sala de aula, pelas redes sociais, entre conversas e bordados e pelas ruas da cidade.

Referências

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BENTES, Duda. **Ensino da fotografia: percurso e desafio** In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar. Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013. p.187-199.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia**: por uma metodologia da estética em antropologia. Tese de doutorado defendida pela UNICAMP, 2009.

BUTLER, Judith. Vidas Precárias. **Dossiê Diferenças e Desigualdades**. Revista Contemporânea n.1, jan-jun- 2011. p- 13-33.

CANO, Ignacio; ALVADIA, Alberto (orgs.) **Análise dos impactos dos ataques do PCC em São Paulo em maio de 2006**. Rio de Janeiro: Laboratório de Análise da Violência; Universidade Estadual do Rio de Janeiro, LAV/UERJ, 2008.

CASTRO, Rodrigo Galvão de. **Mobgrafia**: experiência estética na fotografia em dispositivos móveis. 2020. 129 f. Tese (Doutorado)–Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação, Bauru, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GUIMARÃES, LEDA; CHAUD, ELIANE. **A Natureza Feminina do Cerrado**. VENCULT. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19384.pdf>>

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *In: Educação & Realidade*. jul/dez., 1997. p. 15-46.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem Manual: Pintura e conhecimento. *In: Imagem e Conhecimento*. Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 15-30.

PEIRCE, C. S. **De elementos de Lógica: a divisão dos signos**. Semiótica. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 45-61.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Ana Terra Curado da. **As Doceiras e sua prática cultura da Cidade de Goiás: compreensão do corpo como mídia pela construção de fotobiografias**. Dissertação de Mestrado. PPGCOM. 2022.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. Londres: Sage Publications, 2016.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. **Como pensam as imagens**. *In: Como pensam as imagens*. Etienne Samain (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2014.