



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/do-visivel-ao-sensivel/>

Do visível ao sensível: reflexões sobre narrativas, imaginários e leituras de vida em fotografias da pandemia

Anette M. R. S. Bento Oliveira¹
Amanda M. P. Leite²

RESUMO: O que as fotografias jornalísticas produzidas na pandemia nos fazem pensar? O que elas dão a ver sobre este tempo? Como essas imagens testemunham as existências do tempo presente? Este artigo é um desdobramento da pesquisa de mestrado em andamento e tem como objetivo realizar uma reflexão sobre imagens produzidas sobre a pandemia do novo coronavírus, entendendo suas potências comunicativas através das narrativas e dos imaginários presentes nestas imagens. Utiliza-se como metodologia a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e busca-se suscitar o diálogo e o compartilhamento de ideias que fecundam um campo aberto na Comunicação. Aqui a imagem fotográfica além de lugar investigativo é também lugar de acontecimento, de experiência, testemunha, de narrativa, poesia e de fabulação.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Pandemia. Narrativas.

From the visible to the sensitive: reflections on narratives, imaginaries and life readings in pandemic photographs

ABSTRACT: What do journalistic photographs produced in the pandemic make us think? What do they suggest about this time? How do these images testify to time-present time existences? This article is an unfolding of the master's research in progress and aims to reflect on images produced about the new coronavirus pandemic, understanding its communicative powers through the narratives and imagery present in these images. Art-Based Research (PBA) is used as a methodology and seeks to encourage dialogue and the sharing of ideas that fertilize an open field in Communication. Here, the photographic image, in addition to being an investigative place, is also a place of event, experience, witness, narrative, poetry and fabulation.

KEYWORDS: Photography. Pandemic. Narratives.

Diante dos negacionismos, a arte: uma pesquisa subjetiva

O que as fotografias jornalísticas de pandemia nos fazem pensar? Esta pergunta, à primeira lida, pode parecer banal; “faz-nos pensar que existe uma pandemia! Que existem pessoas morrendo,



nos traz informações sobre este momento...”. Mas a provocação que abre este artigo é de fato instigante e não deve ser limitada ou reduzida. Buscaremos pensá-la a partir de novas articulações, suscitando outros caminhos para o diálogo entre a fotografia e a Comunicação.

As reflexões e apontamentos apresentados neste artigo fazem parte de uma pesquisa de mestrado em andamento realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade na Universidade Federal do Tocantins (UFT) em parceria com o Coletivo 50 Graus- Grupo de Pesquisa e Prática Fotográfica. O *corpus* de investigação é uma série de doze fotografias intitulada “*Morte a Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas*”,³ do fotojornalista Yan Boechat, vencedor do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos de 2020. Embora a série se configure como o recorte principal de análise, cabe frisar que apenas algumas imagens serão apresentadas neste artigo. Ao mesmo tempo em que essas imagens aparecem, é possível fazer o exercício de trazer à mente outras fotografias que foram amplamente divulgadas pela imprensa e ajudaram a construir o imaginário sobre este cenário pandêmico.

A imagem nos (re)apresenta as coisas que estão postas no mundo e é a forma pela qual buscamos dar conta de compreender os fenômenos que cercam a finitude humana. Primeiramente, pensar a imagem a partir da história é interessante, pois conseguimos observar a função dela nas relações humanas e revelar as narrativas construídas ao longo dos processos e acontecimentos. Para Régis Debray (1993, p. 33):

A imagem - primeiramente esculpida; em seguida, pintada - é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam. Essa imagem não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação.

É imprescindível que observemos a imagem fotográfica em sua forma visível, as imagens visuais, aquelas que existem justamente pela nossa capacidade biológica, física e química de enxergar



através do globo ocular; a partir desta percepção é possível tecer outras perspectivas de ver a imagem, constituídas de elementos simbólicos e imagéticos, dando vida às narrativas e aos imaginários. Para Roland Barthes (1984, p.21), “tecnicamente a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um de ordem química, trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico”.

As ideias de Jacques Aumont (1993) também dialogam diretamente com essa ideia que estamos construindo sobre a imagem visual. Em seu livro *A Imagem*, o autor revela ainda nas páginas iniciais, como a existência de imagens está diretamente relacionada à existência dos nossos olhos e nos convida a pensar a relação entre nós e o mundo através da percepção visual.

Diante desta complexidade de entender como funciona o mecanismo do “ver” através das operações ópticas, químicas e nervosas (que não é objetivo deste artigo), podemos simplesmente compreender, a partir deste sistema, a relação olho *versus* olhar – e isso nos dará condições de pensar além do que nossos olhos conseguem ver. Para Aumont (1993), diferente da manifestação fisiológica do olho, o olhar está relacionado às experimentações individuais em dado espaço-tempo.

A imagem- como toda cena visual olhada durante certo tempo- se vê, não apenas no tempo, mas à custa de uma exploração que raramente é inocente; é a *integração* dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem. (AUMONT, 1993, p. 61)

Essa visão da imagem, que é o olhar, faz com que passemos a ser chamados de espectadores da imagem. No exercício de ver “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história – a uma classe social, a uma época, a uma cultura” (AUMONT, 1993, p. 77). Ver uma fotografia e buscar as narrativas que estão presentes nela nunca será um ato gratuito ou desprezioso, há sempre uma vinculação potente da imagem com o domínio do simbólico, na mediação entre espectador e a realidade.



Dessa forma, responder a pergunta inicialmente posta neste artigo traz consigo uma série de discussões e possibilidades de investigação. Não podemos pensar a imagem fotográfica somente a partir da iconografia que permitiu a sua existência. As narrativas das imagens começam a fazer sentido a partir de novas significações. Adotamos diversas perspectivas teóricas e fragmentos de autores que sustentam e corroboram para que se investiguem as fotografias não apenas como uma fabricação, mas também como testemunha. Não só como informação, mas como narrativas. Se o fotógrafo trabalha produzindo diversas narrativas sobre o mundo é porque ele busca se comunicar. E comunicar não é apenas informar, é estabelecer trajetórias de sentido que nascem justamente da coexistência entre o racional, o simbólico, os desdobramentos entre o visível e o sensível. Um campo fértil para os estudos de Imagem e a Comunicação.

Buscamos construir novos territórios de conhecimento, desestabilizando o lugar comum do pensamento, desterritorializando caminhos (DELEUZE; GUATTARI, 1997). O pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente, criando outros, em um eterno fluxo. Diante do cenário atual de pandemia, esta pesquisa surge como possibilidade de novos modos de conhecer os mundos e as realidades existentes nele.

Caminhos entre a arte e a comunicação

É através da metodologia da Pesquisa Baseada em Artes (PBA) que esta pesquisa se desenvolve. De abordagem qualitativa, “que fornece respostas a questões que tem a ver com atitudes, sentimentos, sensações, percepções e construções sociais de sentidos” (DIAS, 2013, p. 16), a PBA ainda é um novo e quase inexplorado método de se fazer pesquisa, principalmente se comparada às metodologias já consolidadas nas Ciências Humanas e, mais especificamente, na Comunicação. Para Maria Cristina Diederichsen (2019, p. 67), a Pesquisa Baseada em Arte propicia

[...] modos ampliados de conceber, pensar e significar a pesquisa, criando relações e movimentos imprevisíveis, oportunizando visadas diversas, versos e reversos que poetizam o processo investigativo. Suas práticas, tanto empíricas quanto teóricas, visitam e recriam, através do ato artístico,



as dimensões do humano e do inumano, do conhecido e do desconhecido, acolhendo a incompletude e a incerteza.

Realizar este estudo a partir da PBA pressupõe o uso de uma linguagem poética e literária nos processos investigativos e nas reflexões. Através de um olhar sensível, escapamos ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante para nos debruçarmos em uma metodologia afetiva e construtora de conhecimento.

Dessa forma, para discutirmos e analisarmos a potência comunicativa através das narrativas e dos imaginários presentes, a metodologia da Pesquisa Baseada em Arte fornece a base epistemológica à medida que nos direciona para caminhos diversos de escrita, sem abandonar o caráter científico da produção acadêmica. Afinal, como falar de subjetividades sem adotarmos uma caminhada que justamente esteja alicerçada no sensível?

A escolha de falar sobre subjetividades, imaginários, narrativas e leituras a partir de fotografias nos faz perceber a profundidade das relações que são feitas durante a escrita e as forças resultantes de todo o processo de construção do pensamento. A propósito, seria praticamente inviável falarmos sobre experiências, emoções, sentidos e vivências sem navegarmos no limiar da razão e da imaginação, sem receio de alargarmos as fronteiras.

Descobrimos então que isso seria possível através da arte. Acreditamos que é através dela que podemos ver o mundo de modo potencial e dinâmico, propiciando uma leitura diversificada que explora as vivências humanas, ou seja, as subjetividades e os elementos imagéticos que nos constituem. A arte revela-se também enquanto possibilidade de afirmação da nossa própria existência, sendo um forte mecanismo de enfrentamento às negações de existências e ao pensamento unívoco, dominador e tantas vezes, violento.

Sabemos que as imagens que surgem para nós durante a pandemia, iconográficas e simbólicas, preparam o terreno para a construção de outros mundos, modificando nosso olhar sobre a(s) realidade(s). Temos em mente também que a arte e a pesquisa caminham juntas em um processo de devir-pesquisa, libertando as potencialidades da vida e possibilitando à Pesquisa Baseada em Arte uma forma de “criação de atuações desviantes e perturbadoras que resistam, problematizem,



desestabilizem e desloquem a mentalidade normatizadora dos pressupostos culturais hegemônicos contemporâneos” (DIEDERICHSEN, 2018, p. 129).

A metodologia da PBA busca a *experimentação* através de uma escrita que conduz o leitor às possibilidades múltiplas de conhecimento, inquietações, respostas e novas perguntas. Assim,

Se a prática da pesquisa serve para nos mostrar seus limites, se os objetivos que miramos não são necessariamente alcançados (e objetivos não previstos podem ser conquistados) e, ainda, se a pesquisa deve pensar a transformação do mundo – e do (a) pesquisador (a) – nada mais conseqüente do que pensar o método como uma invenção, como parceiro que nos ajuda a entender sentidos e significados que os indivíduos dão as suas ações, escolhas, motivações e expectativas. (TOURINHO, 2013, p. 67)

Ao tomarmos as fotografias de pandemia para propormos reflexões sobre o tempo presente e seus atravessamentos, buscamos estabelecer conexões com conceitos teóricos, éticos, estéticos e até pedagógicos nos modos de construir uma pesquisa acadêmica. Assim como para Irene Tourinho (2013) é preciso pensar a metodologia como um jogo criativo, estético, carregado de subjetividades e de narrativas do *eu*, de experiências de vida. Em um estudo baseado na PBA cada etapa do processo é igualmente importante ao resultado e as experimentações da escrita, da investigação, das análises se constituem como geradoras de conhecimento e saberes.

A metodologia não deve ser encarada de forma rigorosa como um manual de instruções sobre o *fazer científico*. Deve ser cuidadosamente percebida em cada abordagem feita e em cada linha escrita. Mais do que números, dados materializados, verificáveis, a Pesquisa Baseada em Arte direciona para uma análise transdisciplinar entre a comunicação, as artes e a educação, a partir do cruzamento de pensamentos, sentimentos, percepções e sentidos construídos na leitura teórica e nas observações às fotografias, nos relacionando de “outro modo” com o que estamos investigando, através de um olhar que, mediante outras metodologias, seria impossível.

Portanto, ao mesmo tempo em que devemos validar a ciência enquanto produtora de um conhecimento existente, útil e necessário (principalmente neste momento atual de pandemia em



que a ciência tem sido colocada em discussão como forma não confiável de produção de conhecimento), devemos construir mecanismos de fortalecimento de idéias a partir de outras formas, também válidas, de dar conta de falar da(s) realidade(s). Não podemos hierarquizar umas em detrimento de outras, mas compreender a necessidade de construirmos diálogos em potência com as diversas áreas de conhecimento. O diálogo entre arte e ciência no estudo de imagens da pandemia torna-se um modo de enfrentamento e embate ao atual momento em que a pesquisa científica se encontra no país.

Imagem, narrativa e imaginário

A comunicação existente no trajeto do fotógrafo não é a mesma do trajeto do espectador e, por isso, faz da fotografia uma produtora de imagens e sentidos. “Sim, a imagem é ambígua, polissêmica e, em sentido estrito, intangível. É ela que toma conta do espírito quando as coisas a serem representadas não estão disponíveis à percepção” (BARROS, 2013, p. 3). A citação de Ana Taís Martins Portanova Barros nos incita a pensar a noção de imagem a partir da sua complexidade, mas, ao mesmo tempo, a partir das sutilezas e poéticas que entram em movimento dada a sua existência.

Poetizar imagens, buscar as suas narrativas, é antes de tudo encontrar perguntas que alimentam o pesquisador e geram experiências ao longo de todo o processo de investigação. Assim, “a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável” (FLUSSER, 1999, p. 68 apud BERNARDO, 2008, p. 120). É interessante pensar que, como produtora de imagens, a fotografia nos convida a perceber o mundo, a indagar sobre ele, vagueando o olhar, estabelecendo relações temporais entre os elementos que a compõem. Para Vilém Flusser (2009, p. 8), “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar pela imagem é o eterno retorno”.

Flusser (2009) estabelece relações significativas do olhar com um tempo outro que não é o agora, mas que também não deixa de ser. O eterno retorno falado pelo autor é o tempo de magia, em



que o significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis entre os elementos que compõem a imagem.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda a mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. Imagens são mediações entre os homens e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens (FLUSSER, 2009, p. 8-9).

Esta crítica nas linhas finais da citação reflete sobre como estamos, enquanto seres humanos, produzindo e consumindo imagens. Flusser (2009) faz a separação entre imagens tradicionais e imagens técnicas e constrói uma significativa perspectiva para se pensar as imagens técnicas (categoria que a fotografia está incluída) enquanto produto provido de caráter simbólico, de imaginários e potência enquanto narrativa.

De acordo com Flusser (2009), existem três importantes códigos comunicativos criados ao longo da história humana: imagem-texto-imagem técnica. Uma questão que nos ajuda a continuar pensando é: como entender o percurso entre a vida e a morte, ou sobre o universo dos sentimentos, dos sonhos e de tantos outros devaneios e inquietações humanas? Para isso, o ser humano tratou de criar imagens através da manifestação da capacidade imaginativa, nosso processo de abstração.

As imagens estão presentes desde o período pré-histórico, onde a faculdade imaginativa era predominante. Temos neste momento o que comumente chamamos de imagem tradicional. Para



compreendê-las, é preciso se debruçar sobre o processo de abstração e tentativa de codificação e decodificação, encontrando as representações imagéticas presentes. É mais fácil entender este processo se lembrarmos, por exemplo, das pinturas rupestres. Em um exercício de vaguear o olhar sobre esta superfície, certamente muitas tentativas de significados virão à tona e, por mais que surjam diversas decifrações possíveis, haverá sempre um campo de magia, para usarmos a expressão de Flusser, que colocará a imagem em um eterno retorno, atribuindo significado às figuras e à realidade, mas, ao mesmo tempo, novas possibilidades de decodificação.

Este processo de decodificar imagens é o que Flusser (2009) vai chamar de *scanning*. Neste sentido, “o traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado da síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor” (FLUSSER, 2009, p. 7-8). Assim, por mais que busquemos encontrar o significado das pinturas rupestres (e das imagens tradicionais como um todo) estaremos sempre diante de um processo cíclico e interpretativo que não se esgota diante da nossa observação. Há sempre mais a ser visto e decodificado.

Com o início da escrita, as imagens tradicionais entram em crise e é inaugurado o conhecido período histórico. A partir deste momento, há uma (re)significação da realidade e a forma como nos posicionamos e buscamos entender o mundo. Para Flusser (2009) ao mesmo tempo em que alteramos o significado da realidade através da escrita, fugimos de fato do que ela é. A realidade é agora conceitual e deve seguir a uma ordem lógica: a escrita (e assim a explicação do mundo/realidade) deve ter um começo-meio-fim, de forma linear. Se com as imagens tradicionais o significado é do campo da magia, das pulsões imaginativas e do eterno retorno, de modo circular e pulsante, a escrita inaugura a racionalidade e a consciência histórica. Há o desencanto dos processos do imaginário através da negação da própria imaginação. Essas imagens se tornam inimagináveis, não mais decifráveis.

Assim como as imagens tradicionais, a escrita também entra em crise, surgindo a última categorização de Flusser: as imagens técnicas; aquelas imagens produzidas por aparelhos, como a fotografia. As imagens técnicas trazem em sua essência a síntese entre as imagens tradicionais e os textos: resgatam uma dimensão imaginária típica das imagens, são produtos oriundos de uma



conceituação lógica que busca significar e dar conta da realidade, típica dos textos científicos. Mas diferentemente das imagens tradicionais, que imaginam o mundo, as imagens técnicas “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 2009, p. 13). Dessa forma, temos a ilusória percepção que esse tipo de imagem não necessita ser decifrada, decodificada, que ela é desprovida de caráter simbólico, pois já é a própria significação e realidade do mundo.

Dessa forma, o que vemos no fotojornalismo, por meio das imagens técnicas, pode ser a realidade (às vezes a única) e o significado das coisas do mundo passa a ser exatamente aquilo que é revelado pelo processo óptico, físico, químico e mecânico de construção técnica dessas imagens. Acabamos por não desconfiar: acreditamos “cegamente” nessas imagens, pois elas estão ali, diante dos nossos olhos revelando um mundo para nós. Como elas podem não ser o real?

E por estar ali revelando algo que não é preciso ir além, pois está posto, acabamos por nos limitar a encontrar os significados das imagens técnicas e adentrar o campo de magia e dos processos imaginários. É certo, pois, que as imagens técnicas, assim como todas as imagens, são símbolos e revelam a possibilidade (e necessidade) de decifrá-las. Este é, talvez, um grande desafio a ser vencido pela sociedade do consumo e produção massiva de imagens.

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2009, p. 14-15).

Dentre as fotografias pandêmicas premiadas, muitas vezes o conteúdo visual ultrapassa o que uma possível descrição verbal poderia dizer. É o caráter mágico da fotografia citado por Flusser (2009). Há sempre mais a ser dito, o não-dito no fotojornalismo.



Figura 1 : “Morte a Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas”. Fonte: premiiovladimirherzog.org

À primeira visualização, a *Figura 1* nos diz muito, mas ao mesmo tempo carrega uma grande carga do não dito. Fica o silêncio e a margem para novos atravessamentos *da e com a* imagem. Primeiramente, sem um texto ou uma legenda, como saber o que essa imagem nos revela. Qual informação ela quer nos dar?

Talvez, se observássemos essas fotografias expostas nesta série sem levarmos em conta a relação imagem-texto, facilmente poderíamos associá-las a qualquer outro acontecimento trágico, em qualquer espaço geográfico, em um tempo outro. Como saber que estas narrativas se referem à pandemia da Covid-19?

O título da série, conforme disponível no site da premiação descreve brevemente as fotografias: trata-se da morte de pessoas pela Covid-19 dentro de suas próprias casas na cidade de Manaus (AM). O texto não explica totalmente o que está contido nos recortes, deixa margem para amplitude do comunicar, dos trajetos de sentidos, dos significados não explícitos na fotografia. É um jogo em que as imagens se fazem texto e o texto explica as imagens. Assim, “em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem” (FLUSSER, 2009, p. 10).



Com o título, somos direcionados minimamente para uma possível narrativa sobre as fotografias (mas, outras narrativas podem existir). Sabemos que retratam a pandemia da Covid-19 e o local onde as fotos foram produzidas. Isso não basta para nós (nunca deve bastar para o fotojornalismo), já que “nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem” (SONTAG, 2003, p. 35). Podemos ir além. Devemos ir além.

Assim, por mais que o sentido expreso, ao primeiro olhar, possa ser facilmente descritível é preciso justamente fazer pausas, se distanciando de um fotojornalismo instantâneo e noticioso para enfim encontrar na observação da imagem outras nuances.

A estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; ela comunica pelo menos com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) de que vai acompanhada toda foto de imprensa. A totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é lingüística); essas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não "homogeneizados", como, por exemplo, num enigma figurado que funde numa só linha a leitura de palavras e figuras. E também, muito embora não haja foto de imprensa sem comentário escrito, a análise deve incidir primeiro sobre cada estrutura separada; é só quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura que se poderá compreender a maneira como se completam (BARTHES, 1978, p. 01)

Na perspectiva de Roland Barthes (1978), não podemos dissociar a narrativa da imagem fotojornalística (a mensagem iconográfica) com as informações que são trazidas nos textos que a acompanham. Muitas vezes, visualizando todas as estruturas e dimensões será possível permear os significados não explícitos, suas conotações, produzindo novos significados além daqueles já apreciados pela observação da fotografia. Dessa forma se conduz o eterno retorno dito por



Flusser. Neste caminho, as imagens são reveladas, dobradas, desdobradas, atravessadas. Permeiam o campo das notícias, mas produzem narrativas, imaginários e leituras que somente àqueles que estão, de fato, abertos ao deslocamento de olhar, estão suscetíveis ao encontro.

Dobras e desdobramentos

A potência das imagens fotojornalísticas produzidas sobre a pandemia é inegável; elas desdobram e revelam mundos; estampam capas de revistas, jornais, periódicos. Futuramente estarão presentes nos livros didáticos contando um recorte da história. Elas continuarão sendo lembradas anos depois, como ícone, memória, documento, informação. Testemunharão as passagens do tempo, dizendo o que não está dito, o que será esquecido, o que nunca foi dito: será plataforma do imaginário. Sobre isso, Susan Sontag (2004, p. 18) lembra que

por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.

Diante do pensamento sobre o lugar da imagem e o tempo dela, estas fotografias pandêmicas investigadas se colocam como potência enquanto agentes na construção de narrativas sobre a pandemia no cenário caótico na cidade de Manaus em 2020. Elas chocam ao mesmo tempo em que comunicam.



As narrativas construídas pelo fotojornalista Yan Boechat inquietam os nossos corpos diante da exposição da intimidade do outro: estamos adentrando um dos lugares mais íntimos do ser humano, o lar, justamente no momento mais frágil da vida: a morte. Sabemos que este momento sempre esteve relacionado com a fotografia, pois “desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte” (SONTAG, 2003, p. 64). Estar tão próximo da morte dessas pessoas, participando do acontecimento com os gestos que Barthes nomeou de *operator* ou *spectator*⁴ é estranho, provocador. As narrativas não são as nossas, mas poderiam ser. Ao analisar essas fotografias pandêmicas percebemos como elas nos colocam diante da cena. Para Sontag (2004, p. 26), “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)”.

Se por um lado a morte é um fenômeno abrupto e inadiável, em que o vírus ataca qualquer pessoa sem distinção social, por outro lado estas fotografias de morte revelam para nós diversas experiências. Georges Didi-Huberman (2012) faz uma interessante análise sobre as experiências humanas com a imagem. Para o autor, não devemos ver nas imagens apenas o que elas representam, pois elas não são apenas coisas para representar; elas mesmas são coisas que estão nos nossos corpos. Existe muito de nós em toda imagem vista por nossos olhos. Ter a imagem em nossos próprios corpos significa ultrapassar a ideia de que a imagem “é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Na verdade, a imagem nunca se completa em conhecimento sobre ela mesma, acontece justamente na experiência que vivenciamos *com* e *através* dela; e se ela está em nós, conseqüentemente está em nossos processos imaginativos: o simbolismo é então um convite à experiência cotidiana “porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Por mais que essas imagens produzidas sobre a morte durante a pandemia cheguem até nós com o caráter noticioso, elas também revelam as forças que estão intrinsecamente relacionadas.

As imagens pandêmicas revelam que a morte se tornou ainda mais visível, mas ao mesmo tempo invisível: ela não se trata de uma questão meramente biológica provocada por um vírus letal, mas a vida e a poder relaciona-se a uma ordem do poder, onde a necropolítica, isto é, o poder da



morte, uma modalidade do biopoder (FOUCAULT, 2011) determina o destino das pessoas, distinguindo aqueles que possuem mais chances de sobreviver e aqueles que certamente sucumbirão à doença. A vida se torna instrumento, a morte pela Covid-19 é desencadeada pelas desigualdades históricas presentes no país e na região norte do Brasil.

Por mais que nos sensibilizemos ao visualizar as imagens, temos em mente que o vírus não atinge todas as pessoas de maneira igual e, por este motivo, também geram experiências diferentes em cada um. Para Didi-Huberman (2012, p. 208) algumas imagens geram experiência, outras não (é como o *punctum* de Barthes). Por ser um fenômeno complexo e de tamanha potência, essa experiência consome, marca e faz arder a imagem. “Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez.”

Esse *ardor* utilizado pelo autor é provocativo, pois se arde, queima, esquentada, pode deixar cicatrizes e, por vezes, precisa ser alimentado para que volte a arder, assim como as cinzas de uma fogueira ou de fogão a lenha... A imagem que gera experiência em ardência precisa ser assoprada para que volte a ser atizada e sua energia possa ser consumida. Quem poderia fazer isso à imagem? Ora, os simbolismos e os processos do imaginário! É pela imaginação que a imagem pode tocar o real e passar a arder no sentido posto pelo autor (DIDI-HUBERMAN, 2012).



Figura 2: “Morte a Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas” Fonte: premiovladimirherzog.org

A cama que acalenta e embala o sono agora serve como descanso para a morte (*Figura 2*). O sofrimento é nítido, perturbador. As mãos que vão à cabeça, também gostariam de ir ao céu como pedido de súplica. Como prolongar a vida? Seria a fotografia uma forma de eternizar a morte através da própria morte que é a fotografia, já que toda fotografia é o retorno do morto (BARTHES, 1984)? Em pé, ela - que não sabemos qual o grau de relação com ele- busca uma luz no meio do caos, mas só encontra uma pequena lâmpada que ilumina e dá nitidez à fotografia e ao pequeno quarto. O espelho, que antes trazia o duplo deste ser, agora apenas reflete um pequeno guarda-roupa.

Essa pequena narrativa é construída à luz de Sontag (2003, p. 25) ao descrever que:

Assim como o fascínio exercido pelas fotos é um lembrete da morte, é também um convite ao sentimentalismo. As fotos transformam o passado no objeto de um olhar afetuoso, embaralham as distinções morais e desarmam os juízos históricos por meio do *páthos* generalizado de contemplar o tempo passado.



Afinal, o que seria da fotografia sem o sentimentalismo? A imagem fotográfica passa de iconografia para suporte do simbólico. Reencontra o afeto e os sentidos e narrativas ganham potência. São dessas micro-narrativas, dessas divagações e devaneios sobre a imagem que percebemos a direção que podemos seguir na observação das fotografias. Entre imagens estéticas e trágicas da morte, percebemos a dimensão da vida.

Com essas fotografias, não ficamos estáticos, mas, estabelecemos trajetos. As nossas experiências de vida neste momento de pandemia recortam a imagem, fazem pulsar o que comove e talvez desaparecer o que não move dentro de nós. Para Barthes (1984), ao olhar algumas imagens somos atingidos pelo *punctum*, um deslocamento que nos atravessa e nos leva como uma forte onda, sem destino. O *punctum* vai além das técnicas de fotografia, é o detalhe.

O detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso [...] um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de uma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio [...] (BARTHES, 1984, p.76-77).

Assim, a fotografia se torna pensativa. Barthes (1984) observa a subjetividade do *punctum*, refletindo sobre a necessidade de nos distanciarmos da imagem para que possamos ser atingidos. Erguer a cabeça ou fechar os olhos é a orientação do autor. É preciso silenciar para ouvir o detalhe. Esse detalhe, o *punctum*, surge sem que possamos buscá-lo. Ele chega sem aviso, como a própria morte. Sabemos que ela existe em algumas fotografias, mas não a encontramos pela busca, mas pela (in)consciência afetiva de cada ser que se deixa ser atravessado pela imagem. Para o autor “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46). Por meio do *punctum* conseguimos desdobrar a imagem, torná-la viva através da construção de narrativas.



O visível e o sensível: pensando modos de (re)existência

Observações interessantes podem ser tecidas a partir desta breve análise, revelando os movimentos iniciais dados até aqui e suscitando a abertura de novas provocações no campo da Comunicação e da Fotografia.

Fotografar é registrar o que aconteceu em um tempo outro que não o agora, mas que toda vez que no agora a imagem for revisitada, torna a abrir um novo tempo para cada imagem. É como um jogo dos duplos que são opostos, mas que só conseguem existir juntos: entre ausência e presença, realidade e ficção, o tempo da imagem é a essência justamente do que nunca morre, mas que já foi morta no ato fotográfico.

Dessa forma, pensando as fotografias de pandemia, muito há de ser revelado para nós. Trabalhar com essas imagens fotográficas significa articular idas e vindas no tempo, narrando histórias. É escolher e organizar fluxos imagéticos que se espalham no tempo, realidades múltiplas que se constroem, ficções que se tornam realidades. Ao pensar com e a partir dessas imagens, encontramos possibilidades de promover outros espaços e ideias, extraíndo nos fluxos do tempo oportunidades de ensinar, aprender, socializar, politizar, educar e criticar nos contrapondo a homogeneidades históricas, artísticas e educacionais (MARTINS, 2013, p. 85). As imagens fotojornalísticas desvelam mais do que informações noticiosas sobre a pandemia vivida em Manaus (AM) em 2020. Sabemos que fotografia permite estarmos diante de acontecimentos que afligem todos os povos, independentemente do espaço geográfico. Há um enorme fluxo de imagens produzidas e consumidas neste momento de pandemia capazes talvez de trazer à tona o rompimento com as barreiras físicas da imagem para a construção desses imaginários universais.

Susan Sontag (2003) em *Diante da Dor dos Outros* discute a influência das imagens de sofrimento na vida cotidiana, analisando desde as fotografias de guerra, como da Primeira Guerra Mundial, do Vietnã, os campos nazistas de extermínio na Segunda Guerra às imagens contemporâneas da Palestina, Ruanda e os ataques de 11 de setembro nos Estados Unidos. Para a maioria de nós, estamos próximos da dor do outro, nos compadecemos e nos sensibilizamos aos martírios das



vítimas, independentemente de onde essas pessoas estejam. É esta linha tênue que acaba por nos separar de uma maior aproximação com o que, de fato é a dor do outro.

Portanto, ao analisarmos fotografias da pandemia da Covid-19, talvez estejamos diante de um marco na atualização sobre a fotografia enquanto potência comunicativa e construtora de imaginários. A dor sentida pela guerra, por mais que exista em vários lugares ao redor do mundo, tem um caráter próprio e particular de quem vive. Hoje, por vivermos uma pandemia dada por um vírus letal, que está presente em lugares do globo, até aqueles mais distantes, podemos pensar em uma investigação sobre narrativas pandêmicas dadas por fotografias que ganham destaque de circulação mundial. Observar e buscar realizar leituras de vida a partir dessas imagens é, certamente, uma forma de perceber como essas imagens de caráter universal conseguem revelar mundos que ao mesmo tempo são tão particulares, como a morte em cada lar, mas também são de todos nós. Existe muito de cada um de nós nestas imagens.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.

BARROS, Ana Taís. MartinsPortanova. **Ciência e imaginário: a fotografia como heurística**. FlusserStudies, v. 15, p. 1-16, 2013.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. "A mensagem fotográfica", in **Teoria da comunicação de massa**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDO, Gustavo. **Do pensamento como dúvida** In: Bernardo, Gustavo; Finger, Anke; Guldin, Rainer. Vilém Flusser: Uma introdução, Annablume, São Paulo, 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.



_____.; _____. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 21-26.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, p. 206-219, 30 nov. 2012.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. **Pesquisa baseada em arte: criações poéticas desdobrando mundos**. Políndromo. vol. 11, n 25, p. 64-84, set-dez 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Sinergia RelumeDumará. 2009.

FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 145-174.

MARTINS, Raimundo. Metodologias visuais: com imagens e sobre imagens. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 83-95.

NIETZSCHE, Friedrich **Humano, demasiado humano II**. Trad. de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

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

_____. **Sobre Fotografia**. tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

TOURINHO, Irene. Metodologia (s) de pesquisa em Arte/Educação: o que está (como vejo) em jogo? In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 63-70.

Recebido em: 20/11/2021

Aceito em: 10/12/2021

1 Jornalista formada pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade na Universidade Federal do Tocantins (PPGCom-UFT). E-mail: bentoanette@gmail.com

2 Pós-doutora em Educação pela Unicamp. Doutora e Mestre em Educação pela UFSC. Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade e no curso de Pedagogia da UFT. E-mail: amandaleite@uft.edu.br - Instagram: @amandampleite – www.amandaleite.com.br.

3 A série fotográfica está disponível no *site* premiovladimirherzog.org/durante-crise-da-covid-19-mais-de-30-dos-obitos-ocorrem-em-casa-em-manaus/

4 Roland Barthes, em *A Câmara Clara- nota sobre a fotografia (1984)* observou que uma fotografia pode ser objeto de três ações (ou intenções): fazer, suportar e olhar. Nessa perspectiva, o fotógrafo tem o papel de *Operator*. Já o *Spectator* é a audiência, quem busca ver a fotografia. Neste caso, estamos como Spectator e o Yan Boechat como Operator.