



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE-
PPGCOMS/UFT

ANETTE MARIA RODRIGUES SILVA BENTO OLIVEIRA

**IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS DA PANDEMIA:
A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS, LEITURAS E NARRATIVAS**

PALMAS (TO)
2022

ANETTE MARIA RODRIGUES SILVA BENTO OLIVEIRA

**IMAGENS FOTOJORNALÍSTICAS DA PANDEMIA:
A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS, LEITURAS E NARRATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal do Tocantins - UFT, como requisito para obtenção do título de Mestra em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Amanda M. P. Leite

PALMAS (TO)
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- O48i Oliveira, Anette Maria Rodrigues Silva Bento.
Imagens fotojornalísticas da pandemia: a construção de imaginários,
leituras e narrativas. / Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira. – Palmas,
TO, 2022.
125 f.
- Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em
Comunicação e Sociedade, 2022.
Orientadora : Amanda Maurício Pereira Leite
1. Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. Pandemia. 4. Arte. I. Título

CDD 302.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184
do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

A todos os 663mil mortos e, em especial, aos pesquisadores e pesquisadoras que não conseguiram finalizar as suas pesquisas.

[esse número corresponde ao dia da entrega final da dissertação]

Esta versão da dissertação é apenas para o depósito na Biblioteca da UFT e está desconfigurada da versão original. Para conhecê-la em sua totalidade, com imagens e devaneios poéticos é preciso ir além. É preciso (re)existir pela arte e poesia e ciência.

FOLHA DE APROVAÇÃO

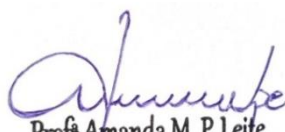
ANETTE MARIA RODRIGUES SILVA BENTO OLIVEIRA

“Imagens fotojornalísticas da pandemia: a construção de imaginários, leituras e narrativas”.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora

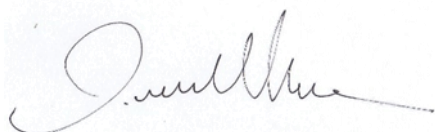
Data de aprovação: 16/05/2022

Banca Examinadora:



Profª Amanda M. P. Leite
Mat. 1766583 / UFT

Profa. Dra. Amanda Mauricio Pereira Leite
UFT - Universidade Federal do Tocantins
Orientadora



Profa. Dra. AlikWunder
UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas
Primeira avaliadora



Profa. Dra. Marilda Oliveirade Oliveira
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
Segunda avaliadora



Dra. Renata Ferreira da Silva

Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva
UFT - Universidade Federal do Tocantins
Terceira avaliadora

AGRADECIMENTOS

Aqui estou: viva.

E continuar viva no meio de uma pandemia é o meu principal agradecimento.

Às pessoas físicas:

À minha mãe e ao meu pai, que mesmo sem educação superior, podem hoje se orgulhar de terem conseguido formar todos os seus três filhos e *mestrar* dois deles. Sei que vocês não entendam muito o significado disso aqui, mas saibam que cada palavra escrita por mim nesta dissertação tem a força geradora de vocês. Obrigada por me possibilitarem a formação profissional e humana.

Ao meu companheiro de vida e evolução, Rafael, pelos compartilhamentos filosóficos e de amor durante todo esse tempo. Gratidão pelos afetuosos abraços quando o choro, o medo e o cansaço insistiram em chegar. Obrigada por me apresentar o Tocantins e por estar caminhando ao meu lado nessa existência.

À professora Amanda Leite, por ter me orientado com tanta dedicação nesta jornada. Obrigada por ter me guiado de uma forma tão respeitosa, deixando sempre novas dobras, margens e atravessamentos a serem descobertos por mim.

Aos colegas do Coletivo 50 Graus pelas conversas sobre fotografia, arte, comunicação e tantos devaneios e fabulações.

Ao presidente Luíz Inácio Lula da Silva pelas políticas públicas que me acompanham desde o meu ensino médio: a partir da interiorização do ensino público, gratuito e de qualidade consegui chegar até aqui. A luta continua e resistiremos!

A outra Lula da minha vida, minha sogra. Gratidão por me acolher como filha e estar sempre tão presente na minha vida.

As amigas do Vale do São Francisco e da Chapada Diamantina, sem a força de todas vocês, mulheres, nada disso seria possível. Gratidão pelas trocas de mensagem recheadas de saudade.

Preciso agradecer a tantas outras pessoas, mas não cabem em uma folha. Não vou nomeá-las, pois amá-las me basta.

A todas as forças espirituais, minha ancestralidade, por estarem ao meu lado na condução desta escrita.

Por fim, agradeço a mim mesma pela mulher que me tornei nestes dois anos de pandemia concomitante ao mestrado. Que orgulho da sua evolução, que felicidade por este pequeno grande passo dado. Você conseguiu e sempre quando uma de nós, mulheres, conseguimos romper as estatísticas e avançar academicamente, existe sempre motivo para comemorar!

Figura 1- Escrita feita à mão pela pesquisadora

Se para Drummond tinha uma pedra no meio do caminho, no início do meu tinha uma pandemia. Poucas semanas depois de receber a aprovação no mestrado e que me restou, em uma cidade completamente nova, foi o isolamento social. E os dias tão esperados pelos blocos de sala de aula da universidade, novos contatos e abraços na cidade mais quente que já conheci - e do pôr do sol mais fabuloso - se transformaram em andanças pela "sala de aula", agora na sala de casa, entre idas e vindas ao computador. Os dias custavam a passar...

Acordo. Como boa sertaneja, cuscuiz com banana da terra. Café sem açúcar. Olho o celular, respondendo as mensagens. Respiro. É preciso manter a calma. Checo a caixa de e-mail, nada novo. Abro o site de notícias. O que está acontecendo com o mundo? Desejo de ver notícias. Daqui a um mês acho que os números baixam e já posso começar o mestrado presencialmente. Aprendo a cuidar de plantas, faço uma horta. É... acho que aula presencial só no próximo semestre agora. Saudade. Início de aulas remotas. Ai, como aperta para projetar o slide neste Google Meet? Cansei. Escrevo texto, liço artigos, faço fichamentos. Deoto. Abro a câmera, fecho câmera. Esqueço de ligar o áudio, tenho que falar de novo. Marco reunião. Internet cai. Respiro. É preciso manter a calma. Mudo de orientadora. Mudo projeto. Novas leituras. Novos apunizados. Choro. Abro o sorriso. Abro um vinho também. Respiro... Imagens. Fotografia. Pandemia...
(2020)

Pergunto-me: quando este tema chegou até mim? Não sei. Na verdade, acredito que tenha me encontrado muito antes, nas entronhas mais inacessíveis da minha mente. Transformei produções do inconsciente em produções des-
juntas. Busquei na potência das imagens pandêmicas que me cruzaram todos os dias, acordada ou em sonho, à noite ou de dia, na tentativa de tirar narrativas e micro-narrativas que me formam neste momento viral. E se tinha uma pandemia no meio do Cominho... transformei-a em pesquisa.

Não tem sido fácil falar e sobreviver a este tempo pandêmico. Sinto que vivo as horas, os minutos em uma eterna pausa. Há um hiato em nossas vidas. Viver se tornou uma adaptação. Continuar fazendo pesquisa se tornou uma resistência. É no meio deste caos que faço meu mestrado. Penso e repenso em como continuar fazendo pesquisa e para que fazer pesquisa neste momento (?) Busco encontrar respostas na minha própria escrita: ela servirá de atravessamento para se pensar este tempo do agora. Fazer pesquisa em tempos pandêmicos é construir narrativas de vida e de sobrevivência. Aqui estou, pesquisando imagens de uma pandemia durante a pandemia.

Fonte: autoria própria

OLIVEIRA, Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira. **Imagens fotojornalísticas da pandemia: a construção de imaginários, leituras e narrativas**, 2022. Dissertação de Mestrado (Programa de PósGraduação em Comunicação e Sociedade), Universidade Federal do Tocantins, Palmas.

RESUMO

O que as fotografias jornalísticas produzidas na pandemia da Covid-19 nos fazem pensar? O que elas dão a ver sobre este tempo? Como as imagens testemunham as existências do tempo presente? Essas inquietações conduzem a pesquisa que tem como objetivo realizar uma reflexão sobre imagens fotojornalísticas produzidas durante a pandemia do novo coronavírus, entendendo suas potências comunicativas através das narrativas e dos imaginários presentes nestas imagens. O recorte da pesquisa é uma série de doze fotografias intitulada “*Morte à Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas*”, do fotojornalista Yan Boechat, vencedor do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos de 2020. Utilizo como metodologia a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e busco suscitar o diálogo e o compartilhamento de ideias que fecundam um campo aberto na Comunicação: aqui a fotografia além de lugar investigativo é também lugar de acontecimento, de experiência, de narrativa, de poesia e de fabulação. Para esta escrita recorro a autores dos estudos de fotografia como Roland Barthes (1962;1984), Vilém Flusser (2009) e Susan Sontag (2003), de imagem e imaginário como Gaston Bachelard (2000) Georges Didi-Huberman (2012) e do exercício metodológico da pesquisa baseada em artes com Gilles Deleuze (1992; 2008), Rita L. Irwin (2013) e Maria Cristina Diederichsen (2019). Por fim, a partir dos debates em torno dos embasamentos teóricos, dos processos artísticos-experimentais e das análises às fotografias, pude vislumbrar novas formas de estudo *com e a partir* de imagens, aliando a Comunicação à Arte.

Palavras-chave: Fotografia. Fotojornalismo. Pandemia. Imaginário. Arte.

OLIVEIRA, Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira. **Photojournalistic images of the pandemic: the construction of imaginaries, readings and narratives**, 2022. Master's Dissertation (Postgraduate Program in Communication and Society), Federal University of Tocantins, Palmas.

ABSTRACT

What do the journalistic photographs produced in the Covid-19 pandemic make us think about? What do they show us about this time? How do the images testify the existences of the present time? These questions drive the research that aims to reflect on photojournalistic images produced during the pandemic of the new coronavirus, understanding its communicative powers through the narratives and imaginaries present in these images. The research cut is a series of twelve photographs entitled "*Death in the Household: The explosion of deaths in manauaras homes at the height of the Covid-19 epidemic in Amazonas*," by photojournalist Yan Boechat, winner of the 2020 Vladimir Herzog Journalistic Award for Amnesty and Human Rights. I use as methodology the Research Based on Art (PBA) and I seek to raise the dialogue and the sharing of ideas that fertilize an open field in Communication: here photography besides being an investigative place is also a place of happening, of experience, of narrative, of poetry and fabrication. For this writing I turn to authors of photography studies as Roland Barthes (1962;1984), Vilém Flusser (2009) and Susan Sontag (2003), of image and imaginary as Gaston Bachelard (2000) Georges Didi-Huberman (2012) and of the methodological exercise of arts-based research with Gilles Deleuze (1992; 2008), Rita L. Irwin (2013) and Maria Cristina Diederichsen (2019). Finally, from the debates around the theoretical foundations, the artistic-experimental processes and the analyses to the photographs, I could glimpse new forms of study with and from images, allying Communication to Art.

Keywords: Photography. Photojournalism. Pandemic. Imaginary. Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Escrita feita à mão pela pesquisadora	07
Figura 2- Escrita feita à mão pela pesquisadora	16
Figura 3- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	23
Figura 4- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	24
Figura 5- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	25
Figura 6- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	26
Figura 7- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	27
Figura 8- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	28
Figura 9- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	29
Figura 10- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	30
Figura 11- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	31
Figura 12- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	32
Figura 13- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	33
Figura 14- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	34
Figura 15- Escrita feita à mão pela pesquisadora	37
Figura 16- Fotografia de trecho do livro “A Gaia Ciência”	42
Figura 17- Separação tipológica das três formas de linguagem da PBA	48
Figura 18- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	50
Figura 19- Poesia	51
Figura 20- Colagem	57
Figura 21- Escrita feita à mão pela pesquisadora	58
Figura 22- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	61
Figura 23- Escrita feita à mão pela pesquisadora	61
Figura 24- Escrita feita à mão pela pesquisadora	68
Figura 25- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	73
Figura 26- Escrita feita à mão pela pesquisadora	74
Figura 27- Escrita feita à mão pela pesquisadora	77
Figura 28- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	77

Figura 29- Escrita feita à mão pela pesquisadora	78
Figura 30- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	89
Figura 31- Escrita feita à mão pela pesquisadora	92
Figura 32- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	93
Figura 33- Escrita feita à mão pela pesquisadora	100
Figura 34- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas	101

SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
1.1.Primeira onda: protocolo para ler esta dissertação	15
2. SEGUNDA ONDA: Além até onde a vista alcança.....	21
2.1 Convite	22
3. TERCEIRA ONDA: Por mares nunca dantes navegados	36
3.1 Pesquisa viva: um mergulho histórico conceitual	44
3.2 Uma pausa para fazer pensar a Pesquisa Baseada em Arte na Comunicação	51
4. QUARTA ONDA: A imagem como experiência.....	56
4.1 A imagem como narrativa	62
4.2 Imagens da Covid-19: narrativas e imaginários sobre a série fotojornalística	67
5. QUINTA ONDA: o lugar de fala do fotojornalismo.....	79
5.1 Para além das factuais: o caráter experimental do fotojornalismo	80
5.2.A imagem fotojornalística como imaginário	83
6. SEXTA ONDA: estar diante da dor do outro.....	91
6.1 Quem é este outro?	95
6.2 O convite à experiência cotidiana.....	102
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
7.1 Calmaria e bravura.....	108
REFERÊNCIAS	115

1. INTRODUÇÃO

*O rio que fazia a volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa
Passou um homem depois e disse: essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.*

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada

Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 2000, verso XIX

1.1. Primeira onda: protocolo para ler esta dissertação

Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e, por isso, escrevo em primeira pessoa. É necessário falar sobre o presente momento em que escrevo estas páginas, afinal, esta produção nasce durante a pandemia da Covid-19 em uma simbiose entre o tempo pandêmico e o tema da pesquisa. Não é possível dissociá-los, nem mesmo esquecer-los; recordar é preciso, estar diante da dor do outro é, possivelmente, também estar diante da nossa própria dor, em um conflito ético que aqui se traduz em possibilidade estética de apreensão e de investigação.

Esta pesquisa é produzida dentro de um programa de pós-graduação em Comunicação e Sociedade e tem um caráter interdisciplinar que dialoga com diversas áreas do conhecimento. A construção do *corpus* se alicerça em conceitos e autores das áreas da Filosofia da Diferença e das Artes Visuais, além de ser produzida a partir de diferentes possibilidades estéticas que nos ajudam a compreender os processos de significação e as interações simbólicas pesquisadas. A potência imagética ganha forma através da complexa e prazerosa produção científica de investigação *de e com* imagens.

Certamente o leitor já observou uma escrita diferente daquela habitualmente vista nos cânones acadêmicos, a partir das formatações sugeridas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Não se assuste. Nesta pesquisa entendemos que a Comunicação também se faz no encontro e no contágio com pensamentos, teorias e metodologias que derivam de outras áreas. Este movimento é um exercício teórico-metodológico potente que desloca conceitos e desterritorializa pensamentos para criar passagens a outros arranjos possíveis. Uma nova possibilidade de diálogo com a Comunicação. Um novo comunicar.

Esta forma de escrita é um convite a (re)pensarmos as sutilezas das experiências humanas, a singularidade do olhar observador e o investigativo do *eu* pesquisadora diante da impossibilidade do distanciamento com o tema. Além disso, mostra-se como uma oportunidade de refletirmos sobre metodologias de pesquisa que emergem dentro das Ciências Humanas e Sociais em oposição às ideias positivistas já cristalizadas dentro da academia. Proponho um movimento metodológico onde a forma de escrita, tempo verbal e a própria linguagem desafiam as convenções acadêmicas e permitem um novo diálogo entre a comunicação, a arte, o simbólico, o subjetivo e o experimental.

Ademais, a maior parte da pesquisa é escrita em primeira pessoa, mas ressalto que ela é produzida a quatro mãos. As ideias, debates, encontros e (re)encontros realizados entre a

pesquisadora e a professora Amanda Leite, orientadora, resultaram na construção afetuosa e científica da dissertação. Muitos *eus* estarão presentes, mas há um tanto de *nós* aqui.

Acompanhamos que a evolução da Covid-19 foi marcada através de “ondas”, graficamente ilustrada pela comunidade científica e pelos meios de comunicação. Neste sentido, assumindo a imagem das ondas como metáfora na construção de um pensamento, mas também como arranjo estético, cada capítulo desta dissertação é separado por ondas, mostrando o desenvolvimento da pesquisa até chegarmos aos respingos da última onda e a composição do conhecimento construído ao longo destas páginas.

São também ondas análogas às do mar. Ondas que vem e vão, que trazem a fluidez e a poética em cada movimento. Ondas curtas, que logo desaparecem. Ondas grandes, que ganham proporção à medida que vão chegando à costa. E por não sabermos onde a onda vai “quebrar”, eis aqui a mais apropriada metáfora: a incerteza da completude, o mergulho no desconhecido.

Figura 2- Escrita feita à mão pela pesquisadora

Apesar de ter nascido e vivido toda a minha vida dividida entre as águas do Rio São Francisco e as cachoeiras de água preta da Chapada Diamantina e agora também as águas tecontinenses - o mar sempre me inquietou. Sou da água doce, confesso. Mas aquilo que eu não posso ver em completude me move. Não à toa, pesquiso sobre subjetividades. A onda que nunca será igual, o barulho que nunca será repetido, a água que vem e vai sobre os meus pés descalços revelam uma fugacidade das coisas e sobre as coisas. Nada permanece o mesmo depois que olhamos, sentimos, cheiramos. Não sou a mesma de quando comecei a escrever esta dissertação, de quando esta pandemia começou, de quando olhei essas fotografias. Tudo se revela como uma grande onda.

Fonte: autoria própria

É importante dizer que em algumas passagens desta escrita a pausa se fará presente. O recurso estético utilizado será o de escrita à mão. Este é o momento de respiro da pesquisadora. Acredito que a pausa, principalmente aqui, onde o caráter ensaístico é predominante, seja necessária. Este momento de escrita à mão consiste em devaneios pessoais que foram surgindo

ao longo das pausas das leituras, pesquisas e escrita da dissertação. A pausa da digitação foi através da escrita à mão, em um movimento de vai e vem, assim como as ondas do mar.

No sumário, a escolha pelo tachado em cada subtópico é também uma forma de falar deste tempo-espço pandêmico. Usado para indicar a exclusão ou a remoção de um texto, o tachado foi utilizado como representação das nossas vidas neste momento: o apagamento dos corpos, dos sonhos, planos e desejos; a interrupção de projetos, a incerteza e o desconhecido.

As fotografias, sentidas e apreendidas em qualquer lugar do mundo, tem dado a ver em um contexto global, muitas narrativas sobre a pandemia. O desafio de compreender os imaginários presentes em imagens fotojornalísticas premiadas em 2020¹ instaura a possibilidade de promover pesquisa científica a partir dos afetos, das percepções, da poética do cotidiano e, mais ainda, dos atravessamentos que estas imagens sugerem e produzem, criando trajetórias e olhares que impactam o ato de fazer pesquisa acadêmica.

O recorte da pesquisa é uma série de doze fotografias intitulada “*Morte à Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas*”, 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 outras imagens compõem a pesquisa, ajudando a construir narrativas existentes sobre o tempo pandêmico. São fotografias, ilustrações, desenhos e colagens que nos dão ou darão condições de criar potências simbólicas sobre modos de ver e de sentir o mundo neste momento.

Se por algum motivo o leitor buscar interpretar as imagens da série e por ela nada sentir, saiba que esta é uma tarefa livre que diz respeito à sua subjetividade e à sua afetação. Quanto a mim, ressalto que as obras me afetaram ao ponto de escolher compor o trabalho com elas, como recorte da pesquisa, sem em momento algum buscar uma possível explicação representativa: a afetação neste momento de pandemia me basta.

Há, portanto, dois olhares deste *eu* que se encontram e que não conseguem, por mais que a academia imponha, uma “neutralidade”. Existem muitos *eus* presentes nesta produção e na escolha do tema da pesquisa. Eles coexistem e habitam o mesmo espaço; o desafio é construir mecanismos de diálogo entre esses diferentes olhares. Existe muito de mim na pesquisa ao

¹A série fotográfica está disponível no *site* premiolvladimirherzog.org/durante-crise-da-covid-19-mais-de-30-dos-obitos-ocorrem-em-casa-em-manauas/ Desde que foi premiada no ano de 2020, passaram-se mais dois anos. Em 2022 entremos no terceiro ano pandêmico instaurado pela Covid_19 e até o momento, estamos sem vistas de saber ou vislumbrar quando a pandemia irá terminar.

mesmo tempo em que vejo um tanto de cada um de nós que atravessa e sobrevive a este tempo atípico e de tantas adaptações e aprendizados.

O recorte do tema de pesquisa surge por meio daquilo que Barthes (1984) chama de *punctum*, o que me afeta dentro de uma dimensão subjetiva na minha relação com a imagem fotográfica. Através de um olhar sensível, observo não apenas a materialidade e a técnica, mas também o campo do indizível da imagem e assim, “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (BARTHES, 1984).

O “não ver” apontado por Barthes pode nos aproximar do imaginário presente na série fotojornalística. Estamos diante de fotografias que marcam o tempo presente e a vivência do agora: a dor da morte pela Covid-19, mas, também, o desafio de diariamente permanecermos vivos. Mesmo que há milhares de quilômetros de distância, recebo essas fotografias e estou diante delas não apenas com o olhar de sujeito no mundo, mas como sujeito que deseja pesquisar estas narrativas imagéticas. É no jogo *com* as imagens que indago o próprio fazer científico e os diálogos que a Comunicação tece com a Sociedade, seus conflitos e temas cotidianos.

Para mim, a fotografia permite estar diante de acontecimentos que afligem todos os povos, independentemente do espaço geográfico. Há um enorme fluxo de imagens produzidas e consumidas neste momento capazes talvez de trazer à tona o rompimento com as barreiras físicas da imagem para a construção de 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.

Assim, 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. O que essas imagens nos dão a ver? A dor sentida aqui, na cidade onde escrevi esta dissertação pode ser

também a dor sentida pela população manauara, local onde foi produzida a série fotoperiodística, que também pode ser a dor sentida pela população de outros continentes?

Portanto, trabalhar com imagens fotoperiodísticas significa articular idas e vindas no tempo, inventando mundos, 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 imagens, buscamos possibilidades de promover outros espaços e ideias, extraíndo dos fluxos do tempo oportunidades de ensinar, aprender, socializar, politizar, educar e criticar nos contrapondo a homogeneidades históricas, artísticas e educacionais (MARTINS, 2013, p. 85).

A pesquisa tem como **objetivo geral** identificar a construção de imaginários, leituras e narrativas na série “*Morte a Domicílio: A explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas*”. E **objetivos específicos**: a) entender a conjuntura brasileira social e política na cobertura fotoperiodística nacional sobre a Covid-19; b) problematizar a construção fotoperiodística de imagens pandêmicas ao tomar a fotografia como lócus de investigação; e c) compreender as narrativas sobre cotidiano, casa e intimidade em séries fotoperiodísticas produzidas e postas em circulação entre 2020/2021.

Neste sentido, algumas questões nos movem: em que medida a produção de fotografias ajuda a não reduzir a pandemia apenas a dados informativos? O fotoperiodismo está construindo e/ou cristalizando imaginários a ponto de propor uma narrativa universal sobre a pandemia? Que narrativas derivam destas visualidades? Como potencializar diálogos e/ou pensamentos entre questões da Comunicação com as poéticas da casa e do cotidiano?

Coabitam nas páginas desta dissertação, imagens, poesias, colagens e diversos devaneios pessoais. Para este mergulho, muitos autores foram convidados; uns bem conhecidos, clássicos. Também aqueles que foram descobertos ao longo do processo através das leituras cotidianas (mas não menos importantes). Livros, artigos, teses, pinturas, vídeos, contos e poesias... Nas palavras da pesquisadora brasileira Maria Cristina Ratto Diederichsen (2018, p. 38)

Ser pesquisador, nessa atmosfera, é ser como o artesão que produz com as mãos a própria existência; como o artista que realiza uma composição cuidadosa, criando realidades outras; como o literato que com seu olhar poético dissolve os estreitamentos reinantes, ou, ao menos, procura dizer que eles existem, tenta nomeá-los, questioná-los, desenraizá-los e desaprendê-los.

Debruço-me sobre cada produção do mundo para buscar um sentido no meu. Como filha de artesã, agora eu que ousa construir minha própria obra de arte. Cada linha de seu crochê, cada cheiro de tinta a óleo pintado nas pequenas telas agora ganham um novo significado para

mim e transformo a escrita científica no meu produto artístico. A minha escrita é como para Gilles Deleuze “[...] uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir; ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível (DELEUZE, 1997, p.11). Ao escrever, não escrevo só com palavras, mas com fluxos, devires e atravessamentos.

Enquanto pesquisadora, busco 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 criar algo, é necessário romper com o território existente, buscando outros fluxos. Esta dissertação se torna potência, navega por águas e mares nunca dantes por mim navegados...

2. SEGUNDA ONDA| ALÉM ATÉ DE ONDE A VISTA ALCANÇA

2.1 Convite

Convido-lhe para esta onda. Ela se aproxima e, ao mesmo tempo em que tudo parece passar tão depressa, ela não se apressa. Chega devagar, no seu ritmo, no seu tempo. Ela respeita cada um que dela se aproxima. Não tenha medo, este é um convite. Deixe sentir...O que seu corpo diz? Você é atravessado pela onda? Consegue sentir minimamente os respingos que ela deixa em você? Assim como não podemos entrar duas vezes no mesmo rio e nem sermos os mesmos ao atravessarmos essa água, Heráclito certamente falaria “vá, aproxima-te da onda e nada será mais o mesmo”. Deixe que seus impulsos íntimos de observador te conduzam. Permita-se vaguear, mergulhar ou só olhar. Veja até onde a vista alcança e vá além.

Leve o tempo necessário nesta onda e retorne a ela todas as vezes que precisar, mesmo que ela já não seja mais a mesma. Na verdade, ela nunca será mais a mesma. Nem você.

Figura 3- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 4- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 5- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 6- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 7- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 8- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 9- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 10- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 11- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 12- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 13- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiolvladimirherzog.org/>

Figura 14- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

3. TERCEIRA ONDA | POR MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS

Só depois de ter conhecido a superfície das coisas - conclui-nos podemos aventurar a procurar o que está por baixo. Mas a superfície das coisas é inesgotável.
Italo Calvino (Palomar, 1985)

* * *

Figura 15- Escrita feita à mão pela pesquisadora

Levei um tempo até que eu verdadeiramente conseguisse entrar aqui, em primeira pessoa, nadando livremente por este mar desconhecido. A princípio, tudo é muito difícil, afinal, me ensinaram a vida inteira a nadar diferente. A dar broçadas curtas e objetivas... "Neutralidade", é o que sempre falam quando se tenta nadar com certa liberdade entre o ir e vir. Até então nunca achei que o mar era (ou poderia ser) uma parte de mim, mas que essa imensidão era uma terceira pessoa. Ele: O MAR. Então, poderia eu tentar reaprender a nadar depois de tantas águas já mergulhadas? O mar é uma parte de mim, (a pesquisa é uma parte de mim). E se navegar é preciso e viver não é preciso, assim como poeticamente me ensinou Fernando Pessoa, aqui estou: descobrindo a necessidade de nadar em águas desconhecidas, na imprecisão que é o viver. E se Guimarães Rosa fala de uma terceira margem do rio, eu rio e me proponho: eu hei de encontrar ~~uma~~ outras margens e costas deste mar.

Fonte: autoria própria

A metodologia desta dissertação ganha uma onda própria e não consigo explicar ao certo se é pela importância que se dá a esta etapa em toda pesquisa científica ou se é pelo caráter de potência que a metodologia escolhida revela. Talvez pelos dois. Permeadas de sensações, ideias, renúncias, acontecimentos e possibilidades, chegamos a um momento necessário da pesquisa que revela muito do que somos e do percurso trilhado durante toda a Pós-graduação, em reuniões de orientação, leituras, conversas pelas redes sociais e encontros do grupo de pesquisa Coletivo 50 Graus¹.

A escolha de falar sobre imaginários, narrativas e leituras a partir de fotografias fez com que precisássemos pensar em uma metodologia que pudesse, além de responder as inquietações propostas (costumo não adotar o termo problema de pesquisa), nos fazer perceber a profundidade das relações feitas durante a escrita e as forças resultantes de todo o processo de construção da dissertação. A propósito, seria praticamente inviável falarmos sobre experiências,

¹Desde o início de 2021 faço parte do *Coletivo 50 Graus: Pesquisa e Prática fotográfica*. Desde então tenho a oportunidade de discutir e trocar experiências sobre fotografias e leituras de diversos autores da área fotográfica, artística, educacional e da comunicação. É um lugar importante de diálogo e partilha que resulta em boa parte dos escritos desta dissertação. (@coletivo50graus)

emoções, sentidos e vivências sem navegarmos no limiar da razão e da imaginação, sem receio de alargarmos nossas 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.

Assim, a partir dos objetivos apresentados, realizo uma pesquisa de caráter exploratório, onde busco “levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto” (SEVERINO, 2007, p.123). Por meio da exploração consigo registrar e analisar o que proponho estudar nestas páginas, manifestando o caráter experimental e qualitativo da pesquisa.

Aliando a Arte à Comunicação para discutir e analisar a potência simbólica das fotografias pandêmicas, escolhemos a metodologia da Pesquisa Baseada em Arte (PBA), também conhecida como Investigação Baseada em Arte (IBA). De abordagem qualitativa, ela “fornece respostas a questões que tem a ver com atitudes, sentimentos, sensações, percepções e construções sociais de sentidos” (DIAS, 2013, p. 16). A PBA surge a partir das várias tentativas de atualização de outros “olhares” aos modos de se fazer pesquisa acadêmica.

A esse respeito, Juremir Machado da Silva (2012, p. 83) aponta que “método é caminho que se faz caminhando. Logo, só se conhece, de fato, o caminho feito ao final da caminhada. Metodologia é um conjunto de procedimentos adotado para começar a abrir o caminho”. Pois bem! Desejamos que este mergulho pelo universo artístico e do imaginário seja potência dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins (UFT), possibilitando diálogos, zonas de vizinhanças e deslocamentos teórico-metodológico entre a Comunicação com áreas afins.

Inquieta-me produzir pesquisa a partir de processos artísticos e criativos em que além de respostas, busco por novas e incessantes perguntas que se dão (e se darão) justamente no meio do percurso, enquanto vivemos a pandemia (ou tempos de uma quase pós-pandemia). A partir da criação de novos modelos interpretativos, a Pesquisa Baseada em Arte é um desafio àqueles que se lançam diante das potências imagéticas e simbólicas, onde arte é também comunicação e a própria comunicação pode ser arte.

O que as fotografias produzidas na pandemia ou sobre a pandemia nos fazem pensar? O que elas dão a ver sobre este tempo? Como as fotografias pandêmicas de dor e sofrimento podem ser pesquisadas através da poeticidade artística? O que pode a Arte em uma pesquisa acadêmica científica?

Acredito que pesquisar seja como um grande mergulho em que não se sabe o que vai ser encontrado após a imersão. É um lançar-se ao desconhecido se apegando às minúcias de pensamentos, da sistematização de ideias, da decomposição de dúvidas, da criação de linguagens que possibilitam o compartilhamento de conhecimento. Mas, o ato da pesquisa também se dá através de experiências vividas que podem ser avistadas pelo ato poético de processos de devir-pesquisa: o que vem a ser, o que nunca é, pois, sempre se torna. A pesquisa é, certamente, o mais profundo mergulho em diferentes temas e contextos.

Começo esta onda pensando em Guimarães Rosa em *A Terceira Margem do Rio* e me proponho repensar a arte enquanto possibilidade de alargar as águas científicas. “Pesquisar com a arte pressupõe o não confinamento da criação e do pensamento entre duas margens. Entre dualismos. A arte inventa e habita as terceiras margens. As terceiras margens são como suspensões, desobediências, larguezas” (DIEDERICHSEN, 2018, p. 212). A arte é movimento e realizar uma pesquisa baseada nela significa romper com os nados até então aprendidos por nós ao longo da jornada acadêmica em um lançar-se à experiência de novos mergulhos, novas braçadas.

Reflexões críticas sobre a interseção entre essas duas atividades humanas -uma ancestral -a arte- e a outra, mais recente- a ciência- precisam ser feitas para que possamos conduzir a dissertação compreendendo o lugar da Arte enquanto forma de conhecimento na sociedade atual, abrindo diálogos com a Pesquisa Baseada em Arte.

Embora saibamos que recorrer a Arte para dar conta de pensar, criar, experienciar, conhecer e acessar mundos e realidades não seja algo novo dentro da história da humanidade, e que a ela se atribui legitimidade como forma conhecimento (tendo inclusive cursos em universidades dedicados ao seu estudo), geralmente aos procedimentos artísticos não são dadas a mesma importância e valoração se compararmos àquilo que chamamos ou classificamos como Ciência. É como se produzir e estudar Arte fossem algo demasiadamente subjetivo e pessoal a tal ponto que seria um desafio pensá-la como possibilidade de conhecimento do mundo e das demandas da vida social e cultural, cabendo essa tarefa exclusivamente à Ciência.

Historicamente, consideramos a Revolução Científica como um marco importante na história no que diz respeito a concepção da ciência como forma hegemônica de construção de conhecimento. Até então, era através do pensamento filosófico e/ou mítico que as sociedades construía suas concepções sobre o mundo e buscavam explicar realidades.

A ruptura com a tradição filosófica aponta para novos caminhos a partir do século XVII. René Descartes é um dos principais responsáveis por instaurar um novo modo de se conceber o mundo e o homem, elevando a Ciência ao *status* de conhecimento único e inquestionável de

verdade. A partir do racionalismo cartesiano a Ciência se afasta da Filosofia, da Arte e da Mitologia, se fortalecendo como uma forma de conhecimento autônoma e desenvolvida metodologicamente, cabendo às outras formas um estatuto inferior.

O discurso do método instaurado na modernidade trouxe mudanças nas concepções sobre razão, ciência e o próprio saber, inaugura uma nova fase no modo de se construir o conhecimento, revelando de forma ilusória a ciência como o único discurso capaz de produzir e validar um conhecimento como “verdadeiro”, em oposição às experiências subjetivas e às opiniões especulativas que representariam produções vagas, incompletas, suspeitas e sem validação.

Com o tempo, assim como todo processo humano que é fluído e dinâmico, as ideias trazidas na Revolução Científica foram questionadas e três importantes teorias revolucionárias, já no século XX, revelaram o perigo de se pensar a partir do ponto de vista unívoco da ciência. Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud desafiaram o conhecimento científico a partir da relativização, pensando a condição social, corporal e o inconsciente, respectivamente.

Até hoje essa construção tem força na nossa forma de conceber e buscar entender as dinâmicas sociais. Ao mesmo tempo em que devemos validar a Ciência enquanto produtora de um conhecimento existente, útil e necessário (principalmente no momento atual de pandemia em que a Ciência tem sido colocada em discussão como forma não confiável de produção de conhecimento), podemos construir mecanismos de fortalecimento de ideias a partir de outros movimentos, também válidos quando precisamos dar conta de falar de distinta(s) realidade(s). Como pesquisadoras e/ou cientistas acadêmicas, não nos cabe hierarquizar um método em detrimento de outro, mas, compreender a necessidade de construir diálogos em potência entre diversas áreas de conhecimento. Um exercício difícil aos acadêmicos mais conservadores, porém, necessário.

As ideias trazidas por Marx, Nietzsche, Freud e tantos outros buscam nos libertar da ânsia de desvelar “a verdade” sobre um determinado tema ou contexto, por exemplo, desdobrando olhares diversos o mundo, revelando conhecimentos impensados. Neste sentido,

as artes e as ciências são picos gêmeos na cognição humana e nenhum deles deve ser privilegiado nas práticas de investigação: enquanto as formas científicas de saber envolvem a coleta de dados empíricos, testando hipóteses através de métodos especificados e representações validadas da experiência humana no mundo natural, as formas de conhecimento baseadas em artes não são menos empíricas, não menos dependentes de metodologias, não menos válidas, não menos representativas da experiência humana nos mundos em que vivemos (ROLLING, 2010, p. 105 *apud* CORREIA, 2013, p. 40, *tradução nossa*)

Para aqueles que se propõem a construir o conhecimento a partir da Pesquisa Baseada em Arte, não é possível dissociar o *eu* pesquisadora do *eu* artista. Nosso corpo se confunde,

busca dar conta de revelar realidades, verdades e inquietações humanas, fabulações, tanto pela Ciência, quanto pela Arte. Dessa forma, escapamos de hábitos e modelos que estruturam a nossa percepção de mundo outrora construída. Vejamos a citação de Mar Sampedro (2013, p. 266, *tradução nossa*) publicado na Primeira Conferência Anual sobre Pesquisa Artística e Baseada em Arte, em Barcelona:

A arte é a personificação do nosso reino imaginário, trabalhando sempre na atuação e na pesquisa, esforçando-se para tornar visível a parte invisível, oculta e intuitiva do mundo humano. Nesse ponto de vista a arte é pesquisa pura e poderíamos defini-la como pesquisa sobre como fazer da nossa realidade uma representação para nós. Então a arte em si, como grande arte ou como uma humilde contribuição anônima é o motor da realidade (conforme decidimos percebê-lo).

Alguns autores nos inspiram a pensar poeticamente sobre a dimensão artística nas nossas vidas, revelando para nós uma instigante possibilidade de experimentação a partir da pesquisa, de modo a libertar a vida onde ela esteja prisioneira (DELEUZE, 2008), fazendo surgir outras paisagens e territórios, novos mares a serem navegados inclusive na academia.

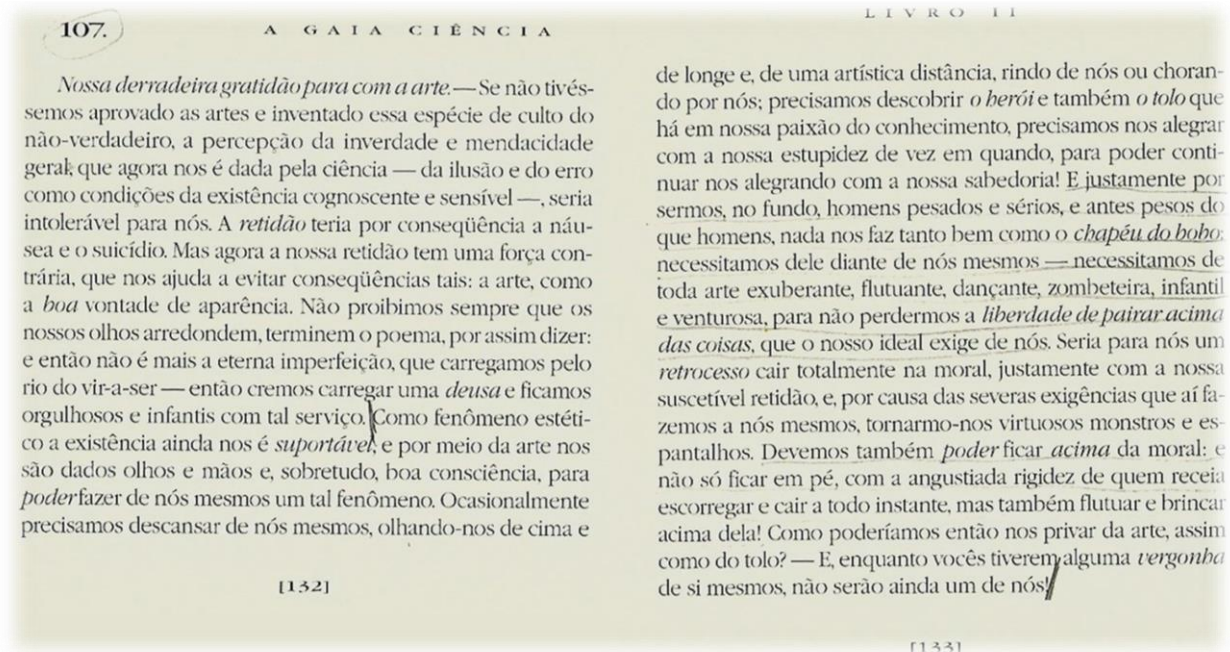
Friedrich Nietzsche expõe suas ideias como modo de reafirmação da Arte enquanto sentido da nossa própria existência. Em obras como *O Nascimento da Tragédia* e, mais explicitamente em *Humano, demasiado humano II* e *Gaia Ciência*, o autor permite assumir a perspectiva estética de análise das questões exploradas por ele, como a ideia da arte, deixando evidente a condição humana enquanto homens e mulheres não fixados ou prontos, mas, seres de experimentação da vida e de nós mesmos. Quando começamos a ver o mundo e a senti-lo como algo não determinado, nossos próprios corpos são modificados. E como a Arte, que não tem um fim em si e não deve atender a uma demanda específica ou um objetivo, as nossas vidas também podem ser um movimento e/ou uma possibilidade infinita de interpretações, experimentações, narrativas etc.

Nietzsche revela o estreitamento da relação entre pensamento, vida e arte e nos leva a pensar a arte a partir de sua dupla função: “a arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros [...] depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento (...)” (NIETZSCHE, 2008, p. 82 – 83). Dessa forma, a Arte é a expressão da vida, pois, é justamente processo de criação e recriação constante, sem uma finalidade para além da sua própria criação.

A Arte viabiliza lidarmos com a vida sob perspectivas artísticas, de criação, sobretudo, darmos significação à nossa existência longe de dualismos que classificam discursos e produções entre o que é verdadeiro, ou falso ou absurdo. Tomamos os processos artísticos no sentido dado por Deleuze não para criarmos uma leitura unívoca sobre a série fotográfica aqui

analisada, ao contrário, para projetar sobre ela novos arranjos, maquinações a partir das fotografias produzir uma profusão de sentidos.

Figura 16- Fotografia de trecho do livro “A Gaia Ciência”



Fonte: NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. Trad. de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Também o pensamento artístico e poético do filósofo Deleuze fortalece o diálogo coma Pesquisa Baseada em Arte. A conceituação deleuziana sobre Arte e os processos estético-criativos utilizados pelo autor nos dão a capacidade de sermos atravessados por tudo aquilo que compõe esta pesquisa. Percebemos então, como a Arte favorece encontro, experimentação, fruição. Um mergulho na força poética das fotografias analisadas para produzir por assim dizer, pensamentos inesperados, não coloquiais, capazes de nos levar a outras miradas, outros lugares ou ainda ao encontro com os desdobramentos e efeitos das imagens geradas em nós, como força latente. Assim, abandono provisoriamente (ou seria eternamente?) a segurança de um nado habitual e conhecido pela maioria dos nadadores/pesquisadores, para experimentar neste movimento de pesquisa uma braçada desconhecida e potente.

Deleuze e Felix Guattari (1992) entendem a Arte não a partir das emoções, mas, através do campo do sensível, como um bloco de sensações compostos de *perceptos* e *afectos*. Essas duas palavras não podem ser confundidas com percepções e afetos, pois, elas vão além, ultrapassam e transcendem estas significações. Então, os *perceptos* são um conjunto de sensações e percepções que vão além daquele que a sente e que independe do estado daqueles

que a experimentam. Do mesmo modo, os *afectos* – que não existem sem os *perceptos*- não são mais os sentimentos, transbordam a força daqueles que são atravessados por ele (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Essas forças constroem a potência do bloco de sensações, tornando visível o sensível, o que antes não poderíamos ver. Os *afectos* nos fazem ser o que nunca fomos e, ao mesmo tempo, o que nunca seremos, já que sempre estamos sendo. Essas sensações mudam, seja em um raso ou profundo mergulho. Tudo sempre se transforma: o sujeito e o objeto.

As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele e fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, e ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213)

Em suma, a Arte é criadora das sensações e essas sensações desencadeiam o devir, nos alcançando por meio da experiência. Uma obra que nos faz entrar em devir é um convite para deixarmos de sermos nós mesmos, ainda que por alguns instantes. Devir é o “tornar-se”; é a mudança, impermanência, movimento. Para Deleuze e Guattari (1992) os devires são fenômenos de dupla captura, quando alguma coisa ou alguém *se torna*, ou seja, se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

E o artista? E o pesquisador-artista? Qual a sua/minha relação com os blocos de sensações? “O artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). Assim, nesta pesquisa em que os processos experimentais se vivificam, a Arte deixa de ser uma simples materialidade ou objeto, relevando-se como um campo transversal em potencial transformação.

É fundamental que possamos compreender que o encontro e o diálogo com autores que nos fornecem base para o pensamento artístico servem-nos também para a construção da pesquisa dentro da análise das fotografias pandêmicas. Tomamos esse conjunto de fotografias para contemplar demorada e demasiadamente o mundo e as imagens que estão postas através da experiência vivida por cada um de nós. Ao nos exercitarmos a tomar um dado da realidade para repensá-la por outro prisma, seja associando este conjunto de fotografias a diversas leituras realizadas no tempo da pesquisa, ou mesmo a associações feitas por atravessamentos singulares desta pesquisadora, entendemos que as fotografias deste ensaios e configuram como um entre-lugar na construção de conhecimento. Outros conceitos, sensações, ideias e pensamentos desses autores serão novamente colocados em cena ao longo de todo o percurso de escrita, pois, não

limitaria a pensá-los apenas durante a onda metodológica: os pensadores da arte sempre têm muito a nos ensinar (os fazedores também).

A esta altura, já sabemos que as imagens que surgem para nós, iconográficas e simbólicas, preparam o terreno para a construção de outros mundos, modificando nosso olhar sobre realidade(s) e contexto(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).

3.1 Pesquisa viva: um mergulho histórico e conceitual

Inicialmente, quando me aproximei pela primeira vez da Pesquisa Baseada em Arte e vi nela uma possibilidade metodológica para a dissertação, debrucei-me sobre os aspectos históricos e conceituais. Não conseguia avançar na pesquisa sem antes conhecer melhor sobre o mergulho que estava fazendo e o mar que estava me propondo a navegar. Comecei a perceber que a PBA se fundia com o meu próprio ato de pensamento, construção, estudo e escrita e que ela não estava ali apenas para guiar a busca pelas inquietações propostas – objetivo típico das metodologias- era também a minha pesquisa, ato e potência ao mesmo tempo. A Pesquisa Baseada em Arte tornou-se o meu devir-pesquisa.

A Pesquisa Baseada em Arte (ou Investigação Baseada em Arte) surgiu em meados do final do século XX a partir do desejo de estudiosos e pesquisadores de produzirem, aprofundarem e legitimarem novas formas de se fazer pesquisa, que pudessem utilizar linguagens artísticas e abordagens estéticas. Para a pesquisadora brasileira Maria Cristina Diederichsen (2018), o que se vislumbrava no início da PBA era tecer novos olhares, relações e potencialidades que até então estavam invisibilizadas em outras formas de se fazer investigação acadêmica.

Esta metodologia nasce justamente como uma alternativa de pensar, sentir, ver e produzir o mundo, ou melhor, os mundos e toda a pluralidade de formas de conhecimento existentes.

Recorrer a procedimentos artísticos como maneira de criar, pensar, conhecer e acessar mundos não é algo novo e vem ao longo da história, como sabemos, acompanhando, permeando e produzindo a construção do conhecimento e da própria humanidade. A arte, no entanto, entendida como um “instrumento” de pesquisa acadêmica válido em diversos campos do saber, respeitado, aceito e apreciado, é algo ainda bastante recente

e questão que vem sendo, desde as últimas décadas do século XX, debatida, refinada e fortalecida por muitos autores (DIEDERICHSEN, 2018, p. 24).

Para alguns autores da área, Elliot Eisner² é considerado o pesquisador que primeiro sistematizou a PBA. Em 2012, ele produziu em parceria com Tom Barone, o livro *Arts Based Research* (Pesquisa Baseada em Arte), destacando as singularidades da metodologia e trazendo aspectos e definições importantes para a arte dentro da pesquisa. A partir deste livro é possível compreender a PBA como um tipo de pesquisa de caráter qualitativo que traz elementos artísticos, visuais, performativos, literários para dar conta dos processos de experimentação e de fruição do pesquisador, leitor, colaborador e todos aqueles que se colocam na relação com este método. Além de Eisner e Barone, outros pesquisadores foram significativos para a construção dessa proposta como: Lawrence-Lightfoot, J.H. Davis, Graeme Sullivan, Richard Siegesmond e ainda o grupo de pesquisadores do *A/r/tography*, Ricardo Marín Viadel, Fernando Hernández e Jan Jagodzinski.

A partir desta produção intelectual tivemos as primeiras reflexões que conferiram legitimidade epistemológica sobre a metodologia da Pesquisa Baseada em Arte dentro da academia, ampliando o desenvolvimento de debates em todo o mundo.

No Brasil as produções que envolvem a PBA crescem de maneira significativa em saberes e desdobramentos de conhecimentos. Nesta dissertação a principal referência nacional tem sido o livro *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (2013). A partir dele conduzo o caminho acadêmico de análise de fotografias e a produção de conhecimento, abrindo mão (de forma consciente) do distanciamento com a minha pesquisa, me apegando as minúcias e as poéticas do ato da escrita, do pensar e do fazer científico. Além disso, algumas teses produzidas nos últimos anos embasam a percepção metodológica.

Esta metodologia tem em suas raízes uma força política questionadora das formas hegemônicas de investigação, aquelas típicas do método científico positivista. Para metodologias tradicionais, há uma necessária separação entre o *eu* pesquisadora, *eu* sujeito no mundo e o objeto pesquisado, fazendo existir uma aparente neutralidade que liga a pesquisa a números, dados materializados, verificáveis e objetivos, não reconhecendo outras formas de pesquisa. Para Fernando Hernández (2013, p. 41):

²Sua contribuição para o ensino da arte e para a PBA é vasta, tendo ele participado e presidido importantes movimentos e organizações de arte-educação, como a InSEA (International Society for EducationThoughtArt) e a DBAE (Discipline-BasedArtEducation). Já na década de 1970, Eisner defendia o potencial investigativo da arte no meio acadêmico. Ele escreveu diversos livros e artigos, entre eles o artigo “O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação” (2002), publicado no Brasil em 2008, na *Revista Currículo sem Fronteiras* (DIEDERICHSEN, 2019, p. 73)

O enraizamento desta tradição como forma legítima de considerar o que é (e não é) pesquisa levou, por exemplo, a considerar que são somente os cientistas vinculados às Ciências Experimentais que realizam pesquisa (de verdade), e a estabelecer também uma visão/posição hierárquica a este respeito.

Em nossa possível síntese, a investigação e o método científico só são legitimados quando estão associados ao substantivo “ciência”. E fazer ciência dentro de um contexto positivista é, justamente, partir de concepções que hierarquizam a experiência baseada da prova lógica, na análise racional e no empirismo em relação às experimentações por meios artísticos, imaginativos, afetivos e corpóreos dos sujeitos e suas narrativas de vida. Então, o que faz a PBA desde a sua concepção é tensionar discursos hegemônicos proporcionando uma estética da existência/do pensar (FOUCAULT, 1995).

Michel Foucault fortalece o diálogo sobre a pesquisa e a Arte ao trazer a ideia da *estética da existência*. O autor leva adiante a concepção nitscheana de vida como obra de arte, refletindo sobre como em nossa sociedade, relacionamos a Arte a objetos (um quadro pintado, um filme projetado, uma composição musical etc.) não fazemos o mesmo com a vida e com os indivíduos. “Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?” (FOUCAULT, 1995, p. 261). Assim, a estética da existência é justamente a possibilidade de desenvolver práticas em que a nossa vida pode ser tomada como arte, entendendo que tecemos cotidianamente uma produção inventiva de nós mesmos. Para Foucault (1996, p. 26) “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. E neste sentido, enquanto pesquisadora, autora do pensamento que apresento neste texto, assumo o lugar de dar “à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (p.28).

Essa prática conduz a criação de uma nova sabedoria sobre o viver, a partir da ética e das subjetividades. Revelando-nos como seres artísticos, mostramos também o mundo, fazendo surgir novos sentidos de liberdade. Assim, a estética de existência:

São práticas de nos constituirmos artífices de nossa conduta: o exercício político de criação de processos de subjetivação não assujeitados ou assujeitadores. Formas de pensar não dogmáticas, que, jogando com as liberdades possíveis, inventam novos sentidos. Formas de agir que, através de uma problematização constante do que somos, possibilitam que nos tornemos outros (DIEDERICHSEN, 2018, p. 29).

Encontramos uma metodologia que utiliza uma linguagem que *sugere* e não *afirma* e, “por não se orientar por uma busca da verdade, oportuniza a necessária modéstia, necessária à abertura de outras perspectivas, que escapem ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante” (DIEDERICHSEN, 2018, p. 88-89).

APBA auxilia no caminhar investigativo ao provocar o campo do subjetivo a todo o momento, desvelando aquilo que não se vê quando se captura tecnicamente uma imagem fotográfica, proporcionando ver as experiências e os fenômenos aos que dirige a atenção a partir de outros pontos de vista (HERNANDÉZ, 2013). Utilizo as Artes como um método, uma forma de análise, um tema e todos esses elementos juntos, dialogando, para compor a pesquisa qualitativa. Tendo como referência Barone e Eisner (2006) a partir de Hernández (2013) é possível construir algumas características desta dissertação à luz da PBA:

- *Utilização de elementos estéticos e artísticos*: a pesquisa construída a partir da PBA utiliza não apenas elementos linguísticos, mas, composições artísticas como representação das experiências. Além de imagens, a pesquisa utiliza diferentes formatos de escrita, combinando narrativas plurais e literárias ao longo de sua proposta estrutural;
- *Busca por outras possibilidades de olhar e representar a experiência*: Não estamos buscando pela certeza ou a perseguição de uma verdade, mas, a ampliação de perspectivas narrativas, interpretativas e outras leituras que advém de um mar não explorado até então. “Por esse motivo, não busca oferecer explicações sólidas, nem predições ‘confiáveis’, mas espera outras maneiras de ver os fenômenos aos que dirigem o interesse do estudo” (HERNANDÉZ, 2013, p. 45);
- *Desvelar aquilo que não se fala*: Tornar visível o invisível. Não pretendemos oferecer respostas conclusivas que fundamentam a vida, mas, propor um diálogo amplo, profundo e sincero sobre práticas artísticas, sobre política, sobre os contextos e as narrativas das fotografias analisadas, desnaturalizando o que está posto a partir de outras perspectivas.

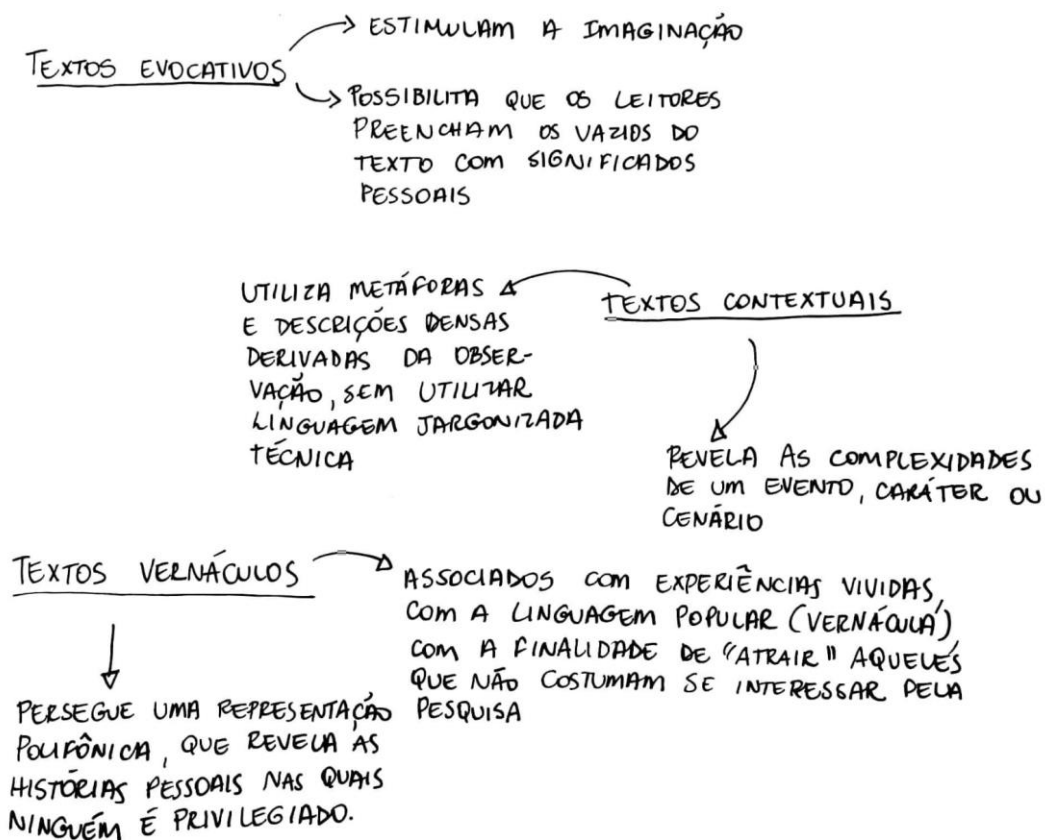
O que proponho concomitantemente a análise de um conjunto premiado de fotografias pandêmicas é que possamos observar que o conhecimento também deriva de outras formas de experimentação e que é legítimo fazer Ciência, investigar e pesquisar (no sentido acadêmico), a partir do que não é visto, mas, sentido. Ao tomar a série fotográfica vencedora do Prêmio Vladimir Herzog de 2020 para propor reflexões sobre o tempo presente e seus atravessamentos, estabeleço conexões com conceitos teóricos, éticos, estéticos e até pedagógicos nos modos de construir a pesquisa acadêmica.

É importante esclarecer que não existe nenhuma pretensão de negar a importância de outras metodologias utilizadas pelas Ciências Humanas. Ao contrário, o objetivo é aliar os elementos da Arte como fontes geradoras de expressividade, experimentação e, assim, de conhecimento

multi-inter-transdisciplinar ou melhor a-disciplinar, àquele que não possui vínculo com uma área específica de conhecimento, origem e ordem de apresentação.

A construção textual/artística que utilizo baseia-se na separação tipológica das três formas de linguagem existentes na PBA apontadas por Barone e Eisner (2006): Textos evocativos, textos contextuais e textos vernáculos.

Figura 17- Separação tipológica das três formas de linguagem da PBA



Fonte: autoria própria

Esses três tipos de texto permitem aos leitores pensarem o tema desta pesquisa e suas provocações a partir de uma orientação experimental, onde a fruição e os elementos constitutivos desses textos revelam um complexo e ao mesmo tempo sutil campo de investigação. Os textos permitem melhorar a nossa compreensão do todo pesquisado, além de entender as pequenas partes que constituem o processo da pesquisa e que são igualmente importantes. Cada pausa para o respiro, cada vírgula, cada ponto e cada palavra escolhida para

compor a dissertação a partir da Pesquisa Baseada em Arte aparecem como aporte que enriquece e problematiza os valores artísticos e estéticos como forma de construção de conhecimento.

A adoção das perspectivas expostas até aqui privilegia a dimensão literária do texto, ultrapassando ideias feitas sobre a predominância da racionalidade e da objetividade na linguagem científica. A perspectiva literária produzida na pesquisa busca conectar não apenas as experiências do *eu* pesquisadora, mas, permite aos leitores encontrarem seus espaços e narrativas sobre a pandemia da Covid-19, refletindo suas próprias experiências, histórias, contextos e sensações, à exemplo do que faz Alik Wunder no texto intitulado *Carta ao Viajante Covid-19*, publicado em 2020 pela Revista Linha Mestra³

A partir da compreensão metodológica de que a investigadora não apenas realiza a coleta de dados, mas, também sustenta a pesquisa, observamos que além do conhecimento gerado, surge a tríade *eu* pesquisadora- a pesquisa-o leitor e, com isso, desencadeamos outros sentidos ao processo da investigação. Durante a escrita, há espaços que podem ser preenchidos pelo leitor através do pensamento, da reflexão, da crítica. Da mesma forma ampliamos os processos de significação das imagens por meio da Pesquisa Baseada em Arte. Os textos não falam das imagens analisadas como legenda, mas, *a partir* delas, *com* elas, propõe uma pesquisa viva/ativa entre texto e imagem (onde em alguns momentos o texto também é arte).

As fotografias são um importante aporte para a Pesquisa Baseada em Arte. Para Hernández (2013, p. 55)

As imagens ou experiências que têm uma referência emocional permanecem conosco, talvez ocultas em nosso inconsciente, para aparecer e provocar uma resposta mais tarde. O uso de formas artísticas de representação incrementa a probabilidade de encontrar uma voz ou de ter um impacto (positivo ou negativo) no leitor/visualizador/comunidade e, claro, em nós mesmos.

Necessitamos do visual e do artístico pela capacidade que eles têm de nos fazer sentir vivos e de descobrir o que não sabíamos que sabemos, alargando mundos e atenuando fronteiras. Eles nos fornecem respostas tanto emocionais, no campo do sensível como também intelectuais, permitindo que o leitor veja através ou em conjunto como olhar do *eu* pesquisadora.

Ver e sentir os detalhes de uma experiência vivida e transformada em pesquisa é um desafio, sabemos. No entanto, revelo também a potência que abre espaço para vermos não apenas o olhar PESQUISADORA-ARTISTA-COMUNICADORA de, mas de artista que é transversal nesta pesquisa.

³ Disponível em: <https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/389/414>

E para continuar pensando sobre o exercício da escrita e da pesquisa acadêmica trago as palavras de Clarice Lispector⁴: “mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (2015, p.18).

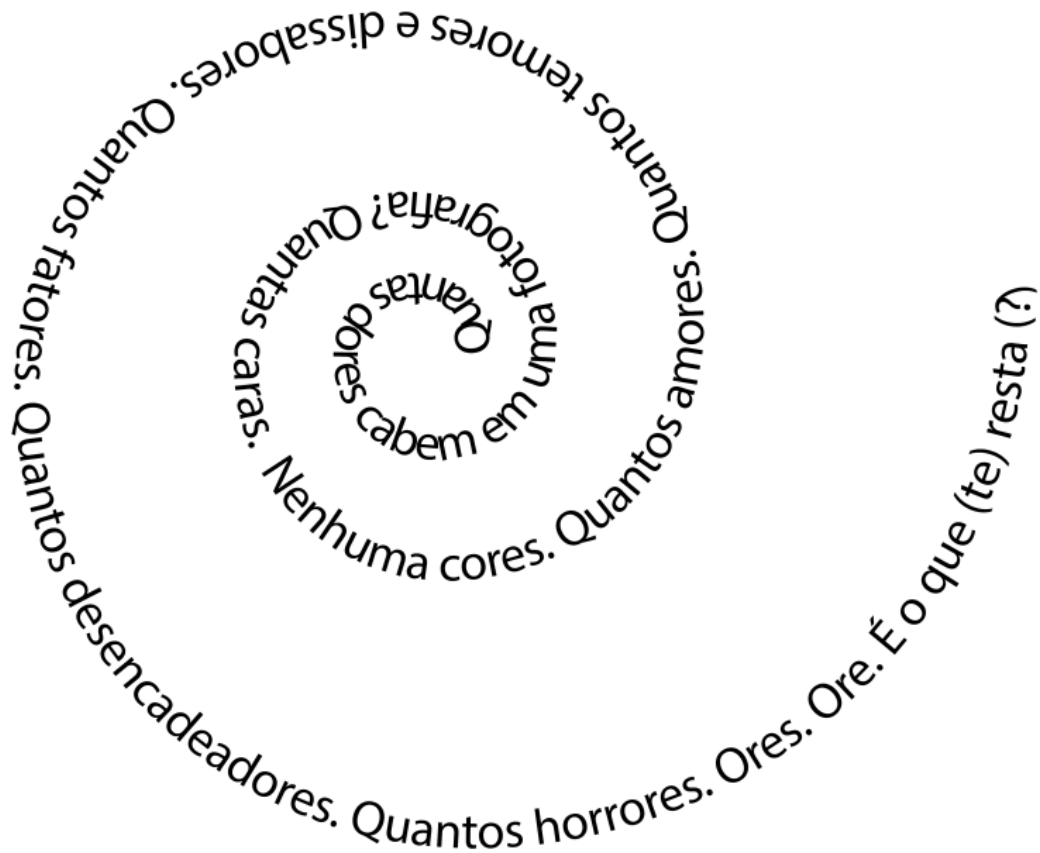
Figura 18- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

⁴Clarice Lispector (2015, - *Crônicas para Jovens: de Escrita e Vida*).

Figura 19- Poesia



Fonte: Autoria própria

3.2 Uma pausa para *fazer pensar* a Pesquisa Baseada em Arte na comunicação

Estudar a Comunicação é uma forma de pensarmos a nossa própria existência, pois a partir dela somos seres *no* e *do* mundo. Ao relacioná-la com a Pesquisa Baseada em Arte podemos construir novos campos de discussão, de conhecimento, de atravessamentos estéticos. A escrita de uma pesquisa acadêmica pode ser um potente meio de fazer pensar também por sua forma estrutural ou pelo jogo que ela sugere com as questões do cotidiano, neste caso

específico, com narrativas sobre o tempo pandêmico/pós-pandêmico que é além de tudo, uma questão global.

Esta pesquisa procura propor uma visão sobre o campo da Arte, da Comunicação, da Fotografia, da imagem, suscitando provocações em torno do campo fotojornalístico, como aposta comunicativa e imaginária de imagens produzidas *na* pandemia. Faço as análises a partir das pulsões e dos sentimentos a elas relacionados, ou seja, pesquisa sobre o imaginário que deu origem a estas produções imagéticas. O imaginário provoca a Pesquisa Baseada em Arte e vice-versa, desdobrando caminhos e perspectivas sobre as narrativas comunicativas escritas, pensadas, vislumbradas e imaginadas. Nesse sentido, Maria Cristina Diederichsen (2019, p. 81) destaca que a PBA

traz a possibilidade de fazermos da percepção poética e da atitude ética uma decisão de vida, uma estética da existência, dando voz àquilo que não cabia nos lugares da linguagem comum, abrindo fissuras no campo da pesquisa, da academia, da escola, propiciando espaço para mudanças.

Considero, pois, que fazer comunicação se assemelha, e quase se confunde, com fazer Arte. Longe de um uso artístico meramente instrumental ao longo do trabalho, a arte inspira e movimenta o processo de criação de pensamento do *eu* pesquisadora, servindo não apenas como inspiração, mas, como referência para o pensamento conceitual. Neste sentido, Deleuze nos possibilita pensar a arte e o pensamento por meio da criação e, por que não, *repensar* aquilo que nomeamos como comunicação.

A arte não apenas pensa e cria por si mesma, mas produz e oferece para as outras áreas aquilo que Deleuze nomeia como *intercessores*: elementos que são fundamentais para o pensamento uma vez que “a criação começa pela fabricação de intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artista ou cientista; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, animais (...)” (DELEUZE, 2010, p. 156 *apud* REZINO, 2017, p. 13)

Os intercessores são encontros, partilhas, deslocamentos e alianças que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade, do seu estado de inércia, impulsionando o pensamento a criar; somente por meio deles é possível existir a criação. Poderia afirmar, então, que ao longo da pesquisa é a arte, através da Pesquisa Baseada em Arte, que nos serve como intercessora para a Comunicação, sendo fundamento para o pensamento não representacional, para a criação de ondas a serem navegadas por tantos leitores distintos.

A arte certamente atravessa o pensamento da Comunicação e compõe junto, novos mares e novas sensações “oportunizando diversos e novos olhares de análise e fazendo mundos outros de possibilidades emergirem” (REZINO, 2017, p. 13). A Pesquisa Baseada em Arte não apenas é um caminho a ser seguido para se responder a um “problema de pesquisa”, mas opera também como forma de tornar prazeroso e enriquecedor o próprio processo de construção da

pesquisa, abrindo alternativas para descobrir o nosso lugar dentro da escrita e da comunicação, com liberdade de exteriorizar o conhecimento e produzir reflexões pertinentes à nossa realidade de forma criativa.

Desejo relevar o que há em mim, em meu percurso de vida até aqui e as profundidades deste momento pandêmico. Quero achar na prática e na experimentação, a poesia das narrativas imagéticas que percorrem as entranhas do meu corpo e algumas possíveis respostas que me inquietam e me conduzem nesta dissertação.

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 consequente 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)

Faço minhas as palavras de Irene Tourinho (2019) ao ressaltar que meu interesse é pensar a “metodologia” como um jogo criativo, estético, carregado de subjetividades e de narrativas do *eu*, de experiências de vida, ou para lembrar o modo como Deleuze sustenta seu pensamento metafórico em a *Lógica do Sentido*, trazer o jogo do baralho de cartas usado em *Alice no país das maravilhas* por Lewis Carroll. 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. De uma margem à outra a fotografia nos dá condições de tencionar tudo o que for possível, indagar quais são as condições em que uma imagem se sustenta como discurso e até pode instaurar uma série imagética que não se emparelha nunca... um acontecimento que não cessa. Os jogos de embaralhamento em Alice inspiram a construção de fatos e(m) fotos, ativam pensar e dar a ver o que vem da profundidade para a superfície das imagens.

Sabemos que toda nova possibilidade metodológica precisa de um tempo para ser mais bem avaliada e consolidar-se. Com a Pesquisa Baseada em Arte ainda são poucas as instituições de ensino superior no Brasil que tem produzido pesquisas a partir dessa metodologia, mas as reflexões epistemológicas têm crescido em diversas áreas de conhecimento. No entanto, é importante lembrar que a própria Comunicação é um campo relativamente novo (WALLERSTEIN, *et al.*, 1996) se comparado a outras áreas e tem em sua natureza a interdisciplinaridade nos estudos teóricos, no desenvolvimento de metodologias de pesquisa e nas práticas comunicativas em si. É relevante –e legítimo– buscarmos desenvolver novos procedimentos investigativos na Comunicação a partir da amplitude do pensamento e da transversalidade produzida aqui entre Ciência, Arte e a Filosofia. É preciso, pois, entender que

o pensamento novo requer novos meios para se pensar, de forma audaciosa e até perigosa. Pensar diferente requer coragem, sabemos disso. Não se contentar com o já posto para mudar o mundo, provocando deslocamentos de sentidos e significações. Ao entendermos os campos de conhecimento como espaços fluídos e dinâmicos, poderemos desenvolver, atualizar e enriquecer os conceitos, as ideias, teorias e perspectivas da/na Comunicação, surfando em outras ondas.

Outro argumento pertinente para a utilização da PBA é entender que em muitas pesquisas que são construídas no campo da comunicação necessitam de uma forma de investigação que dê conta das experiências humanas, uma estrutura textual que deixe de lado as padronizações sobre o conhecimento a partir de perguntas já formuladas no início do processo de pesquisa.

O objetivo da PBA não é tomar o lugar dos métodos tradicionais de pesquisa, mas sim, diversificar a coleção de métodos que os pesquisadores podem utilizar para abordar os problemas que lhes interessam. Eisner e Barone visam, com o fortalecimento das práticas de PBA, a contribuir para a pluralidade de paradigmas para se realizar uma pesquisa. Métodos genuinamente efetivos em PBA são reconhecidos pelas perguntas que engendram, ou seja, não por fornecerem uma resposta ou uma solução correta para o problema, mas por criar questões que estimulem novas formulações e novas atitudes. (DIEDERICHSEN, 2018, p. 103)

Entendendo que a pesquisa é uma forma de problematizar e formalizar uma curiosidade, anseio e dúvida pessoal, torna-se valioso pensar que algumas dessas inquietações que surgem não conseguem ser “respondidas” através de métodos já existentes e consolidados na comunicação e, por isso, precisam se alicerçar em outras perspectivas metodológicas.

Outra questão é a contribuição dos processos estéticos e artísticos para a própria formação dos comunicadores, pesquisadores e educadores. A arte pode se revelar como um importante instrumento multiplicador de possibilidades de linguagem e de estranhamento às coisas do mundo. Acredito que uma das condições necessárias para o uso da Pesquisa Baseada em Arte seja justamente o *estranhamento*, já que este ato se torna um instrumento que é parte do processo criativo, alertando para a oposição entre a natureza fragmentária do conhecimento e sua tendência intrínseca em direção à completude (DEBALL, 2009). Estranhar significa ter curiosidade, encontrar aberturas que deem sustentação à pesquisa, as vezes até deslocando a temática para perspectivas desconhecidas. Estranhar é também liberar modos fixos e determinados de apreender e de sentir a vida, nos tornando conscientes do modo como criamos as narrativas, os discursos e a própria pesquisa acadêmica, atravessada por questões de vida da própria pesquisadora, de suas dúvidas, conflitos e tensões sobre o tema que investiga. Questões

que podem articular o momento de vida da pesquisadora às dinâmicas de com-texto, cultura e lugar que ocupa enquanto produz a pesquisa.

Portanto, estamos diante de uma problemática que é pensar imagens dentro da pesquisa em comunicação a partir do que é sentido e não apenas visto. Como extrapolar isso para a escrita, para que o leitor possa compreender as subjetividades, os pensamentos e devaneios da pesquisadora sem tornar a pesquisa potencialmente enfraquecida? Certamente essa é uma das contribuições da perspectiva metodológica da Pesquisa Baseada em Arte, que produz um contramovimento que encoraja a inovação e a diversidade de pensamento, cultivando assim uma nova forma estética de conhecimento, que valoriza (e respeita) a consciência sensorial, a acuidade perceptiva, a novidade e as incertezas (IRWIN, 2013). Benefícios à comunicação enquanto um campo ativo, expressivo e dinâmico que pode fazer dos processos artísticos de *fazer pesquisa* uma forma de construir potentes atos comunicativos.

4. QUARTA ONDA | A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa.

Meu corpo móvel contra o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. [...] Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.

Maurice Merleau-Ponty (O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2004)

Figura 20- Colagem



Fonte: Autoria própria

Figura 21- Escrita feita à mão pela pesquisadora

Sempre fui uma experimentadora de imagens fotográficas. Aprendi desde cedo através de uma pequena Yashica a fazer a pose, ali, paradinha, para que a maninha pudesse "bater a foto". Era um grande acontecimento, uma preparação, afinal, na pequena cidade onde morava os filmes além de bem caros, eram difíceis de encontrar. Havia somente um único lugar em toda a cidade que fazia a revelação (o mesmo lugar onde de tempos em tempos as crianças tinham que renovar as fotos 3x4 para levar à escola.

Fazer fotos era um acontecimento especial: prepara roupa, o cenário, a pose, o sorriso e todos os elementos. "Se estiver muito sol a foto pode queimar" - falava a minha mãe. Não podíamos gastar filme à toa, toda fotografia, cada clique era único.
(TODA FOTOGRAFIA É ÚNICA)

Eu esperava dias até que as fotos fossem reveladas. Elas vinham embaladas em um papel Kraft amarelo, acho que da Kodak... Lembro do cheiro daquelas fotos, da frustração com aquelas que "queimavam", da minha ansiedade para vê-las, para tocá-las (mesmo a minha mãe tendo o maior cuidado para não amarrá-las; afinal logo elas iriam para o álbum.

Ahh! Os álbuns... eles ficavam na parte mais alta do guarda-roupa do quarto de maninha, como um tesouro, um lugar secreto onde a minha baixa estatura não conseguia alcançar. Ali estava um pedaço da minha felicidade e eu pequena já sentia isso... experimentava isso. Algumas fotos, às vezes, ganhavam a status "essa merece ser colocada no porta retrato da sala". Mas eu sempre queria ver mais, o cheiro, as sensações que elas me provocavam; tudo era tão mágico, tão surpreendentemente mágico...

Aos poucos fui buscando e com ajuda de uma cadeira já era possível alcançar aquele lugar tão único que guardava os pedaços da minha história. Hoje, no meio de uma pandemia, no isolamento social, retomo ao mesmo guarda-roupa, agora sem a cadeira para me deixar alta. Sinto o tempo que passou, as experiências que vivi, as sensações que sempre percorreram o meu corpo sem que eu pudesse explicar. Agora vejo Flusser e as relações mágicas da imagem... penso em Barthes, encontro meus punctums, observo atentamente os atravessamentos deleuzianos. "Quem são esses seres que agora ressignificam o meu olhar sobre as minhas imagens de toda uma vida e sobre as imagens que vejo no mundo?" - pergunto-me incrédula.

* * *

Há muitas coisas na vida que nos geram sensações, experiências, sentimentos e possibilidades de pensar a nossa existência. A imagem certamente é uma delas. Ela (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. Entre o percurso do nascimento à morte – e até uma pré-vida ou pós-morte- é por meio da criação de imagens, sejam elas iconográficas ou simbólicas, que o pensamento ganha força e revela narrativas.

Poderia começar esta onda pensando na imagem fotográfica e a potência enquanto experiência, na criação de narrativas, imaginários e leituras de vida. Mas, é imprescindível que antes 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. “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” (BARTHES, 1984, p. 21). É que quando a gente conhece o “ver imagens” a gente começa a entender também o que “sentir essas imagens”.

As ideias de Jacques Aumont (1993) dialogam diretamente com essa observação. 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 da complexidade de entender como funciona o mecanismo do “ver” através das operações ópticas, químicas e nervosas (que não é o foco deste estudo), podemos simplesmente compreender, a partir deste sistema, a relação olho *versus* olhar. 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 espectador 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 narrativas que estão presentes e/ou ausentes 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.

Diante desse cenário, o diálogo com as narrativas da imagem pode surgir e ganhar dimensão em suas múltiplas formas, cores e sentidos. Adoto diversas perspectivas teóricas e fragmentos de autores que corroboram para que seja possível investigar as fotografias não apenas como uma fabricação fabulada ou ficcionalizada de um tema, mas também como testemunha. Não só como informação, mas como narrativas. Se o fotojornalista trabalha produzindo narrativas sobre o mundo é porque ele busca se comunicar. E comunicar não é apenas informar, é estabelecer trajetos de sentido que nascem justamente da coexistência entre o racional, o simbólico, os desdobramentos entre o visível e o sensível, o visível e o indizível.

Figura 22- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org>

Figura 23- Escrita feita à mão pela pesquisadora

SERÁ QUE FOI DIANTE DE UMA TENTATIVA DE TE FAZER
RESPIRAR MELHOR, CONSEGUIR TRAZER AOS PULMÕES O
AR VITAL EM UM ESFORÇO VÃO E FRACASSADO? ENTRE
A CLARIDADE QUE ENTRA NESTE TEU QUARTO E A ESCURIDÃO
QUE NÃO FAZ VER O QUE HÁ DEPOIS DAQUELA PORTA, A
DUALIDADE ENTRE VIDA E MORTE, REVELADAS EM UM INSTANTE
FOTOGRAFICO.

Fonte: autoria própria

4.1 A imagem como narrativa

A fotografia é um dos tantos artefatos que criamos para tornar nossas vidas repletas de sentido. Ela cria uma narrativa dialógica entre o tempo e o lugar da foto-experiência, conferindo visualidades plurais que participam do nosso cotidiano. É interessante pensar que a fotografia nos convida a perceber o mundo, a indagar sobre ele, vagueando o olhar, estabelecendo relações temporais entre os elementos que a compõem, assim como 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”.

Encontramos em Flusser metáforas quase existenciais sobre a imagem (abro um parêntese para dizer que indiretamente as metáforas flusserianas parecem funcionar também para a vida da gente). A partir do livro *Filosofia da caixa preta* (2009), estabelecemos 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, ideia que inclusive acompanha boa parte da narrativa do livro, 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, elemento necessário para as narrativas existentes na imagem.

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 são, portanto, resultado do esforço de abstrair duas das

quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2009, p. 7). Imagens como superfície que estão além do tempo-espaço, que ao serem vagueadas e codificadas em processos significativos, retornam as suas dimensões podendo (ou não) serem decifradas.

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.

O 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). Por mais que busquemos encontrar o significado das pinturas rupestres (e das imagens 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) com 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.

O texto abre caminho para um novo pensar *no* e *sobre* o mundo, ele se torna tão abstrato, racional e lógico que nada mais significa, se distanciando da mediação entre as imagens, os

processos significativos e o mundo. “Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (FLUSSER, 2009, p. 10).

Mas a relação texto-imagem é importante. Ainda mais dentro do fotojornalismo, onde as legendas funcionam como mediação entre espectador da imagem e a própria imagem. A escrita, por vezes, explica as imagens a fim de rasgá-las (FLUSSER, 2009), pois elas não são capazes de significar o mundo diretamente, mas somente através dessas imagens que são atravessadas, rasgadas, descobertas, vividas e sentidas. As narrativas fotográficas são, pois, fortalecidas com o apoio verbal das legendas e possibilitam experiências cotidianas de visualização das imagens noticiosas.

Ainda pensando através da *Filosofia da caixa preta*, 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. 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.

O que vemos no fotojornalismo, por meio das imagens técnicas, pode ser a realidade (as vezes a única) e o significado das coisas do mundo passa a ser exatamente aquilo que é revelado pelo processo ótico, físico, químico e mecânico de construção técnica dessas imagens. Não desconfiamos; pelo contrário: confiamos nas imagens, pois elas estão ali, diante dos nossos olhos revelando um mundo para nós.

Acreditamos erroneamente não ser preciso ir além dos que nossos olhos veem (o convite que faço em diversos momentos desta leitura) para encontrar os significados das imagens técnicas, nem adentrar o campo de magia das imagens tradicionais e dos processos imaginários. É certo que as imagens técnicas, assim como todas as imagens, são símbolos e revelam a possibilidade de decifrá-las.

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)

O objetivo ao investigar imagens a partir de outras leituras é, pois, tentar expandir a caixa preta da imaginação simbólica, emancipando a imagem técnica de Flusser, tornando a imagem (e a vida, oras!) mais imaginativa, poética e potencial.

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

Na perspectiva de Roland Barthes (1962), em alguns momentos não podemos dissociar a narrativa da imagem fotojornalística (a mensagem iconográfica) com as informações que são trazidas nos textos que a acompanham. Somente visualizando todas as estruturas e dimensões é que conseguimos permear os significados não explícitos, suas conotações, produzindo novos significados além daqueles já apreciados pela observação da fotografia. Dessa forma estamos diante do eterno retorno de Flusser.

Nas palavras de Barthes (1962, p. 01):

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.

A potência das imagens fotojornalísticas produzidas sobre a pandemia (e agora mais recentemente sobre uma quase pós-pandemia) é inegável; elas desdobram e revelam mundos; estampam capas de revistas, jornais e 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. 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”.

Sobre a fotografia não explicar nada em si mesma, mas ser um lugar aberto aos atravessamentos, Roland Barthes (1962) define a imagem fotográfica como uma *mensagem sem código*, “proposição de que é necessário extrair imediatamente um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua” (p. 1-2). Pensemos então no paradoxo que ela provoca: ela não é a realidade do mundo, mas é análoga a ele; ela não é a mensagem, mas um fluxo contínuo de mensagens.

A imagem fotográfica comporta justamente a dualidade entre as mensagens: de um lado, denotativa, que é a própria analogia do mundo e, do outro lado, conotativa, que é a forma como estamos buscando fazer a leitura dessas fotografias pandêmicas/pós-pandêmicas. No entanto, cabe lembrar que o *status* de análogo do real, “o sentimento de ‘denotação’ ou, se preferir, de plenitude analógica é tão forte que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível” BARTHES, (1962, p. 02).

Precisamos entender que descrever é, para Barthes (1962), mudar de estrutura, significar outra coisa além do que se mostra. É dessa forma que a sociedade chancelou o fotojornalismo com estatuto de objetividade pura, inquestionável, racional e distanciada das subjetividades existentes neste mundo. Durante muito tempo acreditamos nessa proposição que nos direcionou a caminhos perigosos: limitamos a nossa própria capacidade de ler, de entender e tentar explicar o mundo, forjando sentidos a partir de aspectos voltados para uma objetividade superlativa.

Philippe Dubois (1993, p. 40-41) também fala sobre a fotografia enquanto uma representação de mundo afastada da objetividade: “A caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real”.

Jacques Aumont (2002, p. 14), com o mesmo intuito escreve sobre a constituição das imagens subjetivas que “não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo.”

Vemos como três autores clássicos nos estudos da fotografia nos direciona para um diálogo comum, a saber, que para além dos aspectos técnicos e mecânicos, a imagem fotográfica é produto do imaginário, produtora ou fabuladora de sensações e sentidos. Assim, o desafio para os estudos sobre fotojornalismo é justamente tornar vivo o pensamento por imagens simbólicas, sem afastar a razão das manifestações da imaginação, permitindo à poética se integrar ao discurso científico na investigação de imagens fotográficas.

4.2 Imagens da Covid-19: narrativas e imaginários sobre a série fotojornalística

Sei que muitas ondas já se passaram desde o primeiro mergulho, mas a segunda onda permanece viva. É a partir daquele primeiro toque às águas, ainda nas páginas iniciais, que começamos a descobrir possibilidades de pensar o tempo-espaço pandêmico, o agora e o que virá a ser um tempo (quase) pós-pandêmico.

As imagens visualizadas na primeira onda são fotografias vencedoras do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos⁵ de 2020, um recorte do que começamos a vivenciar no início do mesmo ano, com o aumento exponencial dos casos do coronavírus SARS-CoV-2 no mundo, o reconhecimento da pandemia pela Organização Mundial da Saúde em março e toda alteração de vida nos últimos tempos.

Elas foram produzidas em Manaus, capital do estado do Amazonas, durante os meses de abril e maio de 2020 pelo jornalista e fotógrafo Yan Boechat. Sem atendimento médico e vagas em leitos de UTI, muitas pessoas morreram dentro de seus próprios lares e, diante do acelerado aumento de casos, o fotojornalista resolveu se deslocar até a cidade para registrar o momento no tempo exato de seu acontecimento.

Diante do caráter atemporal que toda pesquisa pode revelar para nós, é importante falarmos sobre a pandemia a partir de seus aspectos históricos e técnicos e do próprio olhar do *eu* pesquisadora sobre este cenário caótico. Sei que no atual momento em que escrevo a dissertação, essas informações podem parecer redundantes e, por vezes, exaustivas, mas nos servem como documentação histórica e possibilidade em um futuro razoavelmente próximo de pensarmos o passado a partir dos elementos construídos por meio da escrita e das fotografias analisadas.

A Covid-19, doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, foi identificada pela primeira vez na China, em meados de dezembro de 2019. Certamente o leitor deve se lembrar de uma cena bastante simbólica do que se tornaria o mundo meses depois: a inauguração do hospital *Huoshensha* na cidade de Whuan, construído em apenas dez dias para atender ao aumento vertiginoso de casos de pneumonia (a Covid-19 ainda era desconhecida naquele momento). Construído em uma área de cerca de 25.000m², o hospital comportaria 1.000 leitos

⁵ O Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos é considerado entre as mais significativas condecorações jornalísticas do Brasil. De abrangência nacional, a premiação reconhece anualmente os trabalhos que defendem e valorizam a Democracia e os Direitos Humanos. Para mais informações é possível acessar o endereço premiolvladimirherzog.org/o-premio/

atendidos por uma equipe médica de 1.400 pessoas (MARQUES; SILVEIRA; PIMENTA, 2020, p. 226). O mundo assistia, pelos canais de TVs e internet, imagens em *time-lapse* mostrando dezenas de caminhões, guindastes e retroscavadeiras, e mais centenas de operários em um ritmo frenético de atividade (BBC, 2020). Estávamos atônitos àquelas imagens, incrédulos com o tempo recorde e até então desconhecíamos a dimensão do que esses números representavam. Lembro-me exatamente do que estava fazendo quando vi pela primeira vez essas imagens e fui atravessada, afetada por elas. [Você se recorda?]

* * *

Figura 24- Escrita feita à mão pela pesquisadora

para uma pequena TV, sentada em uma confortável cadeira giratória e lembro-me bem do reflexo que o vidro que estava de frente ao aparelho conseguia fazer, projetando nitidamente aquelas imagens para mim. Entre a correria de concluir a pauta, ligar para os entrevistados e resolver mil questões de uma reportagem que estava para ser produzida ali, naquela manhã, parei de repente. Em um giro de 180° consegui emergar somente a televisão. Não era possível existir a duplicidade daquela imagem. Olhei incrédula. Várias máquinas, escavadeiras, centenas de pessoas, algo perturbador. O jornalista, em off, narrava aquilo que parecia impossível: um hospital estava sendo construído na China em menos de dez dias para atender centenas de milhares de pessoas que contraíram uma doença respiratória. Ouço um pequeno riso sarcástico do editor, que naquele momento já havia saído do seu posto de trabalho e juntava-se a nós na pequena sala de vidro. "Se fosse no Brasil, ia passar mais de um ano para ser construído, isso se fosse feito mesmo!" Mal sabia ele que dias depois dezenas de hospitais de campanha iriam surgir por aqui também. Eu apenas observava, em silêncio, sem imaginar o que essa imagem significaria para mim. Hoje, mais de dois anos depois, esta é a minha maior lembrança sobre o "meu começo de pandemia (que naquele momento ainda não era). As imagens daquele telejornal matinal começaram a construir as leituras, narrativas e os imaginários sobre este momento.

Fonte: autoria própria

Um mês depois, em janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que a então epidemia constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional

(ESPII) e, em 11 de março de 2020, a doença tornava-se uma pandemia, ou seja, uma disseminação mundial da Covid-19.

Desde então, a vida em praticamente todo o planeta foi alterada significativamente: o ritmo se transformou, ruas e lugares de encontro público se esvaziaram, aulas e diversas atividades foram suspensas, o comércio fechou as portas, pessoas se viram sem trabalho do dia para a noite (MARQUES; SILVEIRA; PIMENTA, 2020). Naquele momento o isolamento social, a quarentena, foi a primeira solução encontrada para evitar a disseminação do vírus, que até então, tinha características desconhecida pela maior parte da população mundial. Aos poucos a pandemia passou a se tornar não apenas um caso de saúde pública, mas, social, política, econômica e ambiental.

No mercado financeiro, as bolsas derreteram com o horizonte de crise econômica projetado e embates entre autoridades do governo e da saúde pública foram expostos aos holofotes. No campo político, as divergências foram reforçadas, esgarçando ainda mais os laços de convivência pública e colocando em evidência o já roto tecido social brasileiro. Na contramão desses problemas, recebemos imagens de satélite sugerindo a redução da poluição atmosférica em diferentes regiões do mundo (Correio Braziliense, 13/04/2020); assistimos a tartarugas displicentes nadando em uma baía de Guanabara de águas claras; e tivemos imagens de picos dos Himalaias vistos da cidade de Dhauladhar (Punjab), distante cerca de 200 km, com nitidez nunca alcançada desde a Segunda Guerra Mundial (Portal UOL, 09/04/2020). Também ganharam destaque mudanças comportamentais, como as redes de solidariedade trazendo à tona atitudes e valores que pareciam esquecidos em lugar bem distante no século passado, realimentando uma crença na humanidade (Folha De São Paulo, 06/04/2020), e a revalorização da ciência como lugar de onde se espera vir uma solução salvadora ou uma resposta capaz de explicar e apresentar alternativas para a superação da crise (Revista IstoÉ, 17/04/2020) (MARQUES; SILVEIRA; PIMENTA, 2020, p. 228).

Assim, “a pandemia chegou como uma onda, invadindo tudo. Um tsunami. Tomou a vida em um golpe” (MARQUES; SILVEIRA; PIMENTA, 2020, p. 231). No Brasil, o primeiro caso confirmado da Covid-19 foi no final do mês de fevereiro de 2020. Era também o primeiro da América do Sul (Brasil, 26/02/2020). É importante lembrarmos que, neste mesmo dia do primeiro caso da Covid-19, o então Ministro da Saúde e médico Luiz Henrique Mandetta declarou, em entrevista, que a doença “É uma gripe, vamos passar por ela e colocar todas as fichas na ciência” (Portal G1, 26/02/2020). Em março de 2020 o presidente Jair Bolsonaro também associou a doença a uma gripe “Depois da facada, não vai ser uma gripezinha que vai me derrubar” (Estadão, 20/03/2020). Nesta data mais de 10 mil pessoas já haviam morrido no mundo e a Covid-19 já tinha chegado a cinco continentes, exceto alguns territórios dispersos e a Antártida.

Diante da iminência do quadro epidêmico que surgia no Brasil naquele momento, observar as falas proferidas por autoridades são atualmente necessárias para conseguirmos compreender a complexidade do momento, entendendo que as repercussões da doença, em especial as mortes

fotografadas em Manaus (AM), não foram apenas de ordem biológica, mas também motivadas por fatores políticos, históricos, econômicos e até simbólicos e que esses recortes que vamos apreendendo ao longo deste tempo pandêmico nos ajudam a (re)contar as narrativas no momento em que elas estão sendo vividas.

Em maio de 2020, o Brasil já era o terceiro país do mundo mais afetado pela Covid-19, com cerca de 280 mil casos e 18 mil mortes (ORELLANA et al., 2020). Manaus (AM) se tornava o epicentro da doença em todo o estado do Amazonas e chamava a atenção nos principais noticiários nacionais pela elevada proporção de óbitos em domicílio. As mortes foram uma realidade para as populações mais pobres, que viviam em regiões de acesso remoto e cuja vulnerabilidade social restringia potencialmente o acesso ao sistema de saúde.

Entre abril e maio deste mesmo ano, por exemplo, segundo informações do artigo “Explosão da mortalidade no epicentro amazônico da epidemia de COVID-19” (2020), Manaus apresentava sinais de esgotamento na rede pública hospitalar, devido ao rápido aumento do número de casos de Covid-19. Só na primeira quinzena de maio, foram quase sete mil novos casos, o dobro do número até então identificado. Ademais, de 19 a 28 de abril, a média diária de sepultamentos foi de 123, valor quatro vezes maior do que a média diária do ano de 2019. O cenário era caótico quando observávamos os dados divulgados pelo Portal da Transparência do Registro Civil no país: o percentual de mortes em casa entre março e abril de 2020 no estado do Amazonas aumentou 149% em relação ao mesmo período do ano anterior (BBC, 01/06/2020).

Precisamos lembrar que pouco menos de um ano depois das mortes dentro das casas manauaras que resultaram na série fotojornalística analisada, nas primeiras semanas de janeiro de 2021, Manaus viveu novamente um pico de casos de mortalidade pela Covid-19. “Nos dez primeiros dias de dezembro de 2020 morreram 64 pessoas em domicílios em Manaus. Nos dez primeiros dias de janeiro, porém, o número saltou para 137 - aumento de 114%. No primeiro dia de 2021 morreram onze pessoas em residências” (UOL, 14/01/2021).

Com todas essas informações precisamos nos ater de que esses números e dados quantificáveis sobre as mortes pela Covid-19 em Manaus representam uma interseção entre o biológico e o social e é aqui que nasce toda a complexidade de analisar a pandemia a partir de elementos que estão sendo construídos neste momento para criar narrativas sobre o tempo-lugar pandêmico (e quase pós-pandêmico). As imagens fotográficas tornam-se este elemento.

Lembremos agora do exercício analítico realizado no início da pesquisa, o convite para que pudéssemos olhar para cada fotografia isoladamente. Agora: O que elas dão a ver? Há sentidos, significados e/ou narrativas que escapam da moldura? Conhecemos os dados relatados

acima sobre os impactos da Covid-19 no Brasil e no mundo e é a partir desses elementos que talvez seja possível fazer conjecturas com a série fotográfica, a articulação das imagens com a teoria e o pensamento sobre o tempo pandêmico, encontrando narrativas e micro-narrativas presentes nestas imagens; tudo isto se considerarmos a empatia, alteridade e sutileza no encontro com esses homens e mulheres manauaras.

Primeiramente, se observássemos as fotografias expostas nesta série sem levarmos em conta a relação imagem-texto, 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.

Uma imagem pode facilmente ter suas informações distorcidas pelos olhos de quem vê ou pela própria legenda, manchete ou título que a acompanha. É só lembrarmos do exemplo que a Susan Sontag (2004) traz sobre a Guerra dos Bálcãs. Fotografias de crianças mortas no bombardeio foram utilizadas, com legendas diferentes, tanto pelo serviço de propaganda sérvio, quanto croata, inimigos no conflito. Essa apropriação e (re)apropriação das fotografias construíram narrativas equivocadas e certamente contribuíram para diversas visões e posicionamentos sobre a guerra. Assim, o compromisso na averiguação dos contextos fotográficos analisados é uma ação necessária para que não criemos narrativas ambíguas e disformes.

A partir da relação texto-imagem, o significado da foto se amplia, passa de denotação à conotação, os sentidos começam a ganhar forma e pulsação. Então, em seguida, interessa-nos pensar: e o tempo? Como o tempo reflete na fotografia e nos ajuda a construir as histórias de mundo?

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. Semelhante ao pensamento de Amanda Leite (2016, p. 195) que considera:

Se por um lado, a fotografia assume a marca de um tempo-passado, um tempo que já não existe, como “um testemunho natural daquilo que foi” (BARTHES, 1984, p.139), por outro lado, sua força/potência nos permite elucubrar sentidos diversos sobre o tempo-presente. Entre morte e vida a fotografia grava o tempo, as nossas experiências, nós (nossa autoexpressão). Ao se desprender da própria cena ela inaugura outro lugar em que as divagações são possíveis e desejáveis.

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 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*⁶ é estranho, provocador. As narrativas não são as nossas, mas poderiam ser. Ao pensarmos com Deleuze a morte é um acontecimento neutro, àquilo que acontece no campo do indivíduo, mas também é universal já que acomete a todos nós. Há labirintos atemporais nas fotografias de Yan Boechat que não fazem marcação de passado, presente ou futuro. Ao analisar 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)”

⁶Roland 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*.

Figura 25- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 26- Escrita feita à mão pela pesquisadora

SERVE COMO DESCANSO PARA A MORTE.
 O SOPRIMENTO É NÍTIDO, PERTURBADOR. AS
 MÃOS QUE VÃO À CABEÇA, TAMBÉM GOSTA-
 RIAM 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 RE-
 TORNO 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 PEQUE-
 NO QUARTO. O ESPELHO, QUE ANTES TRAZIA O DUPLO
 DESTA SER, AGORA APENAS REFLETE UM GUARDA-ROUPA.

Fonte: autoria própria

Escrevo pequenas narrativas pensando em Sontag (2003, p. 25):

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.

O que seria da fotografia sem o sentimentalismo? A imagem fotográfica passa de iconografia para suporte do simbólico. Reencontra o afeto, sentidos e narrativas ganham potência. São dessas micro-narrativas que percebo a direção que sigo, no fascínio de um olhar que está presente e que vê ausência. Entre imagens estéticas e trágicas da morte, percebo a dimensão da vida.

Com a fotografia, não ficamos estáticos, estabelecemos trajetos. As nossas experiências de vida 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 atingidas 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 pungidas. 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).

Mas, e aquelas fotografias que mesmo fechando os olhos, me distanciando, tentando ouvir o silêncio, ainda assim me mantêm inerte e não me causam nada além de um sentimento superficial que logo é esquecido? Nem todas as fotografias possuem um *punctum*, disso precisamos saber. Podemos então estar diante do *studium*, uma experiência que atravessa a imagem, mas não nos permite ser atravessados em completude. Estamos diante de um sentimento que nos causa emoção, que é margeado pelo campo do gosto inconsequente, do interesse histórico, estético, contemplativo. Nada mais, nada além.

Ao contrário do *punctum* que surge como um elemento que não se busca, mas que surge na/da própria imagem, o *studium* requer de nós esse buscar, “é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois, a cultura (com o que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores” (BARTHES, 1984, p. 48).

Observando, é possível reconhecer o *studium* das fotografias pandêmicas premiadas, mas algumas não me atravessam, me deslocam e provocam o *punctum*. Estou, então, diante do que Barthes (1984) chama de fotografia unária. Elas me chamam à atenção pelos detalhes

iconográficos, pelas escolhas do fotógrafo, dos jogos de composição e/ou pelo enquadramento. É o meu interesse que me desloca em relação à imagem e não o contrário. São imagens que reproduzem uma realidade sem deslocá-la, desdobrá-la, sem nenhum incômodo ao olhar. Vejo até como algo banal, que procura reproduzir um fato, contar um acontecimento, dar a notícia jornalística sobre a morte pela Covid-19.

Devemos nos ater ao que Barthes (1984) nos propõe justamente perceber a fotografia refletindo menos a partir dos aspectos técnicos e mais da nossa própria condição de sujeito que observa a imagem, o *spectator*. Em suas palavras: “aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia” (BARTHES, 1984, p. 19). A experiência da contemplação fotográfica é acima de tudo um ato solitário e pessoal, único.

Não se pode, portanto, formular estratégias de investigação da imagem sem que aquele que observa esteja como agente ativo na construção das narrativas, de forma particular e única. Cada um de nós sente uma fotografia individualmente, é atravessado pelo *punctum* e *studium* de modo singular.

Inquieta-me então pensar na potência das fotografias jornalísticas de pandemia enquanto possibilidade de investigação pautada no sensível e no afeto e, ao mesmo tempo, observar como essas imagens analisadas se expandem para além dos valores-notícia tradicionais do jornalismo, relevando para nós a potência dessas imagens, nos atravessando singularmente.

Figura 27 - Escrita feita à mão pela pesquisadora

TULE. SEI QUE A VIDA NÃO FOI TÃO DELICADA CONTIGO COMO ESSE TECIDO QUE ENVOLVE O TEU CORPO AGORA. A VIDA NUNCA É. ELA SEMPRE ESTÁ. SEI TAMBÉM QUE NÃO TEVE TEMPO DE PREPARAR A MELHOR ROUPA PARA ESTE MOMENTO, NEM TIVERAM COMO FAZER ISSO POR VOCÊ. E A SUA BLUSA AZUL, TÃO SUJA, TEVE QUE SER. QUAIS ERAM OS TEUS SONHOS, SENHOR?

Fonte: autoria própria

Figura 28- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org/>

Figura 29 - Escrita feita à mão pela pesquisadora

RÍGIDO, SEM COR. E SEM A TUA VIDA. A VIDA POSSIVELMENTE JÁ TE FECHOU TANTAS PORTAS QUE AQUI, NO MOMENTO DA TUA MORTE, ELA ESTÁ JUSTAMENTE ABERTA. DE NADA ADIANTA MAIS. QUERIA TE PERGUNTAR QUEM É ELA QUE TENTA REGISTRAR O INSTANTE AGORA QUE JÁ NEM EXISTE MAIS. TE FILMA OU TE FOTOGRAFA? TE ETERNIZA? QUERIA SÓ TE FAZER QUE TU NÃO ÉS MAIS UM NÚMERO. E VOCÊ ESTÁ ETERNIZADO NA IMAGEM QUE ELA FAZ, QUE O YAN BOECHAT FEZ, E AQUI. NÃO VEJO TEU ROSTO, ASSIM COMO AS ESTATÍSTICAS, MAS TE SINTO, .. E SINTO MUITO.

Fonte: autoria própria

5. QUINTA ONDA | O LUGAR DE FALA DO FOTOJORNALISMO

Voltemo-nos, então, para os gregos, essa cultura do sol apaixonada pela vida e pela visão a ponto de confundi-las: para um antigo grego, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos "seu último suspiro"; quanto a eles, "seu último olhar".

Regis Debray (Vida e morte da imagem, 1993, p. 23)

5.1 Para além das factuais: o carácter experimental do fotojornalismo

Qual o lugar de fala do fotojornalismo? O título dessa onda muito me provoca, desde que assumi o carácter ensaístico e poético da pesquisa. Talvez porque falar sobre a subjetividade fotográfica em outros meios, como o artístico, por exemplo, seja algo melhor compreendido do que a partir do fotojornalismo, dessa prática de produzir imagens que traz sempre um valor em si (valor de notícia, de credibilidade, atualidade, informação etc.).

Pensando sobre as imagens e sua potência simbólica e subjetiva, pergunto-me se existem outras possibilidades de falarmos sobre o fotojornalismo para além dos valores-notícia que estão imbricados desde a escolha da produção da imagem à veiculação na imprensa. O fotojornalismo fala no lugar do instante agora, mas, poderia também habitar outros espaços/tempos, entre o campo do factual e o das sensações, experimentações e atravessamentos que a imagem fotográfica pode nos revelar?

Para que possamos compreender as imagens analisadas a partir de um olhar sensível, precisamos reorganizar o pensamento acerca do fotojornalismo, compreendendo-o não apenas como lugar de descrição das factuais a partir das rotinas de produção jornalística, mas, integrando-o às nossas experiências do cotidiano. A grandeza dessa observação está em buscar fundir dois elementos fundamentais ao jornalismo: de um lado o carácter informacional e noticioso das imagens e, do outro, a possibilidade subjetiva que sugere a criação de novas compreensões/interpretações do fato noticiado. A factualidade se revela como um coadjuvante tendo em vista os atributos simbólicos que deslocam as imagens para significações múltiplas e sensoriais.

Na construção desta onda, embaso o pensamento a partir da tese de doutorado de Celso Luiz Figueiredo Bodstein, intitulada *Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano* (2006). O autor fala sobre como “o fotojornalismo poderá se integrar à nossa experiência do cotidiano quando for inevitável ao jornalismo impresso alargar seus enunciados para além da descrição de factuais” (BODSTEIN, 2006, p. 13). A partir dessa ideia, é possível repensar o fotojornalismo a partir do ponto de vista de que as fotografias operam também no plano do simbólico, produzindo um conjunto de sensações que extrai a experiência do sensível através do pensamento *sobre* e *com* essas imagens, levando em consideração tanto a imagem-notícia quanto uma imagem-experiência.

De imediato, sugerimos que o leitor se questione sobre o fotojornalismo enquanto artefato movido por uma fé pública, distanciado de uma ficcionalidade típica do recorte que se produz em todo ato fotográfico. “A fotografia é uma ficção capaz de ampliar a dimensão poética, ética

e estética do olhar, dos modos de *ver* e *pensar*” (LEITE, 2016, p.160). A imagem fotojornalística se apropria de um discurso de verdade, de uma reprodução do real ao mesmo tempo em que nada prova e nada pode dizer sobre a realidade (aliás, qual realidade?).

Não nos cabe aqui o estudo histórico sobre fotografia, mas é importante lembrarmos resumidamente que ela surge em um ambiente positivista em meados do século XIX e que durante algum tempo foi encarada quase que unicamente como o registro visual da verdade. E foi com essa máxima que a imprensa adotou a fotografia. Hoje, já chegamos à noção de que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não registrá-la como sendo a realidade (SOUSA, 2002). O tempo relevou, portanto, o estatuto ficcional da fotografia e, consequentemente a complexa discussão que gira em torno da construção da realidade a partir de imagens fotográficas.

Dentro desta ótica, o fotojornalismo pode ser reconhecido como uma forma inevitável de narrar a partir da construção e desconstrução de contextos. O fotojornalismo nos fornece relatos verossímeis, construídos a partir da ideia da representação. É ele que busca “dar conta” da integridade do mundo por meio de imagens, noticiando os acontecimentos e revelando narrativas de vida.

Diante desse cenário, Bodstein (2006) acredita que estamos em uma crise na representação das factuais à medida que acreditamos em uma verdade-factual das imagens fotojornalísticas, nos apegando as promessas de que este tipo de imagem “cheia de certezas” revela o mundo exatamente como a nossa visão enxerga. Diferentemente da leitura de textos jornalísticos, com as fotografias o leitor condiciona o olhar como forma de ratificação de que, de fato, as coisas aconteceram (e da forma como aconteceram); é a ideia de que “se existe uma imagem é possível comprovar o acontecimento”.

A reflexão proposta pelo autor é entender que na maioria das vezes o leitor dessas imagens fotojornalísticas não consegue assimilar essa imagem como ficcional, reduzindo a sua experiência com a imagem a uma leitura linear e superficial. A partir do momento que entendemos a ficcionalidade da imagem, porque não trazer as fotografias da pandemia para novas percepções do olhar, impossíveis a olho nu?

Tento pensar à questão acima a partir de Leite (2016, p. 161) ao afirmar que “a ficção necessita provocar rasgões, desterritorializar o olhar, deslocar o sujeito entre as fantasmagorias impressas num jogo cadencioso, capaz de romper com um comportamento domesticado diante da fotografia”. Podemos estender, portanto, o nosso olhar sobre as imagens da pandemia- que tradicionalmente apontam para um cenário fechado da facticidade das mortes pela Covid-19

em Manaus- para um possível fotojornalismo no ideal deleuziano do devir, das sensações e experimentações que revelam realidades e cotidianos.

Nessa direção, a reflexão deve perpassar pela dimensão do próprio ato fotográfico onde a “investigação jornalística cria aportes para um realismo factual que frequentemente busca anular a presença do fotógrafo como animador de uma gama de sentidos para o cotidiano” (BODSTEIN, 2006, p.96). Para construir o estatuto de um fotojornalismo simbólico, o que o autor chama na tese de *imagem literária*, devemos levar em consideração o sujeito que produz a imagem e os sentidos que são fabricados a partir desse olhar singular e único.

A imagem literária produzida pelo fotojornalista abre mão de apenas *resolver problemas* para fixar-se no objetivo de *falar sobre as coisas* (BODSTEIN, 2006). A potência de interpretação dessas imagens escapa uma linearidade simplista dos fatos dada pela verdade factual e instigam o olhar do leitor para novas experiências com a notícia. Nessa perspectiva, a esse tipo de imagem

[...] não se elege nenhuma categoria de verdade universal como responsável pela atribuição de sentidos. Os fotógrafos são convocados a expor uma compreensão contextual dos fatos e de sua repercussão como elemento de absorção de significados. Não há prioridade para a comprovação ou enunciação de verdades. As imagens apresentam uma espécie de encenação que favorece a predominância do intuitivo sobre a decodificação pelo intelecto. Acentuam uma função fática – não se limitam às regras contextuais, mas propõem estatutos comunicacionais alternativos. Existem para asseverar a máxima de Deleuze, para quem as imagens seriam capazes de exercer um choque sobre a imaginação, levando-a a seu limite. Também, ao compor parábolas para o vivido, remetem a novas factualidades. (BODSTEIN, 2006, p.241)

Podemos associar este escape a uma linearidade simplista justamente ao eterno retorno de Flusser (2009) visto na onda anterior. Ao abandonar um pensamento linear na leitura da imagem (como fazemos com a leitura de textos), Flusser propõe o exercício de vaguearmos o nosso olhar de modo infinito à imagem, revelando a magia dos processos imaginativos. “O eterno retorno desprende da imagem sua referência imediata para remagizá-la em propriedades fundamentais, contrárias a um “real-dado” (BODSTEIN, 2006, p. 168). Este real-dado passa a ser um real-sentido, experienciado, vivido por meio das narrativas, do imaginário e das leituras de vida.

A comunicação existente no trajeto do fotógrafo não é o mesmo do trajeto do espectador e, por isso, faz da fotografia uma produtora de imagens e sentidos, onde cada indivíduo produz a sua própria relação *com e a partir* da imagem. Aqui, temos um ponto-chave: se toda imagem depende da produção de alguém, é lógico pensarmos que o conteúdo visual transmitido pela fotografia não retrata a realidade, mas, uma realidade possível, a partir do olhar de quem a produziu. Da mesma forma que ao observarmos essa imagem, criamos novas realidades a partir

do nosso olhar de espectador. Nessa perspectiva, Martine Joly (1996, p.13) fala “que embora nem sempre remeta ao visível, [a imagem] toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”.

Desse modo, é preciso relativizar a construção da imagem fotojornalística que busca ter como sentido absoluto e real de uma dada verdade. “Pensando dessa maneira, visto dessa maneira pelo olho humano e suas próteses visuais, o mundo das aparências, das utopias, das fantasias que se contrapõem ao real-dado é o próprio mundo real” (BODSTEIN, 2006, p. 171). Aqui, o fotojornalismo pode ser imaginário e esse imaginário pode ser real.

É aí que o fotojornalismo se encontra: à deriva diante dos ventos simbólicos e subjetivos que todos nós revelamos ao mundo. O fotojornalismo é frequentemente impedido de se expandir na dimensão de um simbólico que lhe dê gênese como terreno para outras intencionalidades (BODSTEIN, 2006). Essa dissertação deseja então pensar diferente, tornando a prática fotojornalística uma prática imaginária.

5.2 A imagem fotojornalística como imaginário

A imagem é narrativa. A imagem também é imaginário. O imaginário acontece justamente como um movimento catártico, uma grande onda que nos leva ao desconhecido, à experiência *da/coma* imagem, ao íntimo diálogo com o nosso próprio ser. Eis o nosso mergulho.

As principais concepções sobre o imaginário pautadas na dissertação nos leva a pensar sobre o imaginário ligado à história de vida humana, mostrando a existência de uma integração entre o imaginário e a razão, separados no pensamento clássico ocidental. Afinal, quando falamos de imaginário, o que logo vem à mente? Como pesquisadora, coloco-me diante de uma inquietação pessoal e questiono sobre o distanciamento promovido pelas sociedades modernas em relação à dicotomia razão e imaginação. Interessa (re)pensar esses dois termos entendendo que o imaginário é razão e a razão também é imaginário. Essa integração está presente a todo o momento nas fotografias jornalísticas e se apresentam de forma viva nas ações e dinâmicas humanas.

Claro que na modernidade procuramos apagar o papel desse imaginário, colocá-lo de lado como uma bagagem inútil que atrapalhava a marcha desse amante do Progresso que foi o homem moderno. Mas o sociólogo visionário que foi Max Weber entendeu a importância do que chamou de “o irreal”. Ele exigia que o sociólogo estivesse no auge do Irreal para compreender plenamente o Real. Costumava dizer que o Real é a realidade (material, orgânico) enriquecida com o Irreal (sonhos, utopias, fantasmagoria, imagens, enfim, precisamente o imaginário, ou, melhor ainda, o imaginal). Porque o que é surpreendente na pós-modernidade é, obviamente, o retorno da imagem onipresente. [...] Ao contrário, nossa era pós-moderna é caracterizada por

uma abundância de imagens concomitantes, aliás, pelo retorno de um verdadeiro politeísmo. Politeísmo de valores, no sentido de Max Weber, politeísmo relacionista, politeísmo epistemológico. Essa é a criatividade da imaginação. Um reencantamento do mundo energizado pela tecnologia e meios digitais de comunicação. [...] É nesse sentido que os estudos da imaginação são fundamentais para a compreensão do nosso tempo. Não apenas fundamentais porque são importantes. Mas fundamentais porque se a modernidade foi dominada e determinada pela economia, a sociabilidade pós-moderna é fundada (no sentido de um fundamento) em uma imaginação compartilhada. (MAFFESOLI, 2020, p. 8-9)

A reflexão de Michel Maffesoli oferece meios para que possamos estabelecer novos diálogos dentro do campo da comunicação com o rompimento deste antagonismo excludente, entendendo que o fotojornalista ao construir uma imagem noticiosa, compartilha um quadro de imagens não apenas iconográficas, visíveis, palpáveis, mas, carregadas de subjetividade e simbolismos, onde razão e imaginário não estão separados.

Já sabemos que para muitas pessoas, as informações noticiosas recebidas ao visualizarem uma fotografia jornalística possuem um caráter inquestionável. Algumas pessoas pensam que o ato fotográfico seja sempre baseado em uma realidade concreta e objetiva de acontecimentos, onde o real e uma possível narrativa de verdade podem ser sinônimos.

Embora as notícias não sejam ficção, são histórias sobre a realidade, não a realidade em si. Contudo, devido ao seu estatuto privilegiado como realidade e verdade, os poderes sedutores das suas narrativas são particularmente significantes. [...] as formas narrativas são mais do que construções literárias; elas conferem às pessoas um esquema para perspectivarem o mundo e viverem a sua vida (BIRD E DARDENE, 1988, p.276 *apud* MOTTA, 2000, p.03).

O fotojornalismo é também um campo subjetivo, de tensões, sentimentos de quem produz a imagem. Para Luiz Gonzaga Motta (2002) as narrativas jornalísticas são um sistema simbólico singular, nelas se encontram e convivem: o *logos*- a razão, o registro empírico e objetivo dos fatos, os fatos históricos, e o *mythos*- campo do subjetivo dos acontecimentos, da imaginação, dos sentimentos.

Os jornalistas fazem rotineiramente um exercício para permanecer o mais próximo possível do referente empírico, um malabarismo lingüístico que lhes permita manter-se em um ponto mais próximo possível do grau zero de significação e relatar de forma fiel o mundo real. Por isso, o jornalismo seja, talvez, o último baluarte da epistemologia da “objetividade pura”, um princípio ao qual o repórter declaradamente precisa aderir para incorporar-se à profissão. Entretanto, isso não o isenta nem o isola do mundo da imaginação, da fábula, do *mythos* enfim. (MOTTA, 2002, p. 15)

Motta (2002) destaca que não se pode pensar e produzir o jornalismo tradicional, àquele estudado dentro das universidades e vivenciado nas rotinas das redações, que busca um ideal de objetividade jornalística, sem se impregnar de imaginários que dão significado e constroem essas narrativas.

Ao retratar a morte de pessoas dentro de suas próprias casas na cidade de Manaus (AM), o fotojornalismo busca conferir significado social às relações espaciais vivenciadas no tempo-espaço-pandêmico. Faz parte do território imagético narrativo: o medo de passarem pelo mesmo problema; aos que estão distantes geograficamente: uma construção imagética do caos e os sentimentos de compaixão e tristeza à situação vivenciada pelos moradores daquela região.

O jornalista, ao contar suas histórias para e sobre o mundo, precisa lembrar que se as ações de comunicação pretendem colocar em comum quaisquer que sejam os sentidos, eles precisam ser vivenciados: adjetivo cuja manifestação em completude a razão permite somente quando trabalha em cooperação com o imaginário ativo. O simbolismo está impregnado de racionalidade, mas também a racionalidade está de simbolismos. A relação entre esses dois polos da consciência é estratégica e estruturante (DE CARLI; BARROS, 2015, p. 28).

Ora, pois... como pensar a comunicação e, mais especificamente, o fotojornalismo sem os simbolismos que estão impregnados em cada ação? Desde o pensar a imagem a ser fotografada à divulgação final da fotografia, em cada momento o imaginário vem à tona e revela a complexidade e o mistério que cada imagem carrega.

Para Gilbert Durand (2001, p.18), o imaginário pode ser entendido como o “[...] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. Segundo o autor, desvendar os imaginários é potencializar a nossa percepção crítica e interpretativa do mundo. Dessa forma, o imaginário pode ser um grande sistema organizador de imagens, onde por meio dele nos reconhecemos como seres humanos, conhecemos e apreendemos as realidades de mundo. Estando presente nas criações humanas, como na religião, filosofia, na arte, na educação, na comunicação, etc, este imaginário é possibilidade fecunda para o fotojornalismo.

O imaginário assume uma categoria diferente, longe de ser um movimento sem sentido de pensamentos insignificantes e banais. A força imagética é o que nos desloca nos trajetos de sentido de mundo, nos faz perceber a complexidade da vida e, ao mesmo tempo, a sutileza que ela pode apresentar. É ele quem pode nos provocar ao devir fotográfico. As imagens fotográficas são fruto de processos do imaginário e se constituem como fundamentais para a construção de mundo.

É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas. São os processos de simbolização que permitem ao ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria aos seres vivos, ou seja, do seu destino mortal, pois, como diz Durand (1967), o universo humano é simbólico, e só é “humano” na medida em que o homem atribui sentido {as coisas e ao mundo através da imaginação, a qual, no seu entender, ao mesmo tempo funda e transcende as atividades da consciência (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2011, p. 77)

Quando pensamos no imaginário para observarmos as fotografias de pandemia, não apenas nos percebemos enquanto *homo sapiens*, mas instauramos um elemento constitutivo do nosso comportamento: somos também *homo symbolicus*. Quando conhecemos essa capacidade humana expandimos nossa mente para outras significações existentes no mundo, abrindo o nosso inventário de imaginário, possibilitando aberturas dialógicas nas diversas áreas humanas, como na própria educação visual, estética e na Comunicação.

Outro autor fundamental para esta discussão é Gaston Bachelard. Precursor de Gilbert Durand, o filósofo reflete sobre a potencialidade simbólica do imaginário e dos processos imagéticos construídos por nós. Na *Poética do Devaneio*, Bachelard (1988) poeticamente instaura o olhar como a síntese do imaginar, do criar imagens. Isso significa afirmar que o imaginário é anterior ao ato fotográfico e, portanto, só existem imagens fotográficas pois existe um imaginário que garantiu a sua existência. Para o autor, é através do devaneio que temos acesso às *imagens poéticas* – o que de forma mais complexa Durand posteriormente virá chamar de *imagens simbólicas*, ou seja, podemos pensar a imagem como criadora de sensações (BACHELARD, 2000), potencialidade de afetos e movimentos.

Nas sutilezas da escrita bachelardiana, vemos ênfase aos devaneios e ao onírico como formas de pensar que relacionam justamente imaginação e razão, tornando-as complementares dentro do processo de criação. Imagens produzidas pelo imaginário nos põem na direção de conhecer e imaginar o mundo. Bachelard (1990) vai além: convida-nos a pensar o imaginário não somente a partir da criação de imagens, mas enquanto possibilidade de um movimento constante de atravessamentos e de (re)criações, um eterno fluxo de produções imagéticas de mundo.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante (BACHELARD, 1990, p. 1).

Assim como pensa Bachelard, a leitura de uma imagem poética (ou imagem simbólica se quisermos falar à luz durandiana) envolve afetividade e ternura para atravessar a alma e ultrapassar os processos da racionalidade compreensiva. Vai além... Desdobra, punge e desloca o nosso corpo para movimentos outros além daqueles que são observáveis na superficialidade do primeiro olhar à imagem iconográfica.

As fotografias pandêmicas podem nos tocar profundamente despertando imagens simbólicas. Por esta pregnância simbólica, as imagens fotográficas deslocam nossa posição de espectador e produtor de narrativas reconduzindo a uma tomada de consciência de que essas

imagens não são apenas discursos sobre o mundo, mas também produtoras de pensamento em ação, vivas e em potência transformadora.

O imaginário dá a ver mundos que pedem para serem revelados, desdobrados, atravessados... Imaginário pode ser a forma pulsante, viva e libertadora de conectar as diversas dimensões que fazem os seres humanos serem quem são: sujeitos racionais, com sentimentos, pulsões e sonhos. Para Juremir Machado da Silva (2012, p. 9) “Todo indivíduo submete-se a um imaginário pré-existente. Todo sujeito é um inseminador de imaginários [...] O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta e virtualmente”.

O autor fala sobre o imaginário enquanto “uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, um patrimônio de grupo (tribal), uma fonte comum de sensações, de lembranças, de afetos e de estilos de vida”; e acrescenta: “uma forma de vida, um espírito de época, uma atmosfera existencial, uma impressão no mundo, uma marca registrada pelo existente no corpo do universo, um rastro, efêmero e intenso, na pele da existência”.

Também Michel Mafessoli (2001, p. 76-77) pensa o imaginário ao afirmar que “é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. [...] é também a aura de uma ideologia, pois, além do racional que a compõe, envolve uma sensibilidade, o sentimento, o afetivo”.

Tentar sistematizar definições sobre o termo imaginário não é algo simples e não é nosso objetivo, pois, ao limitar conceitos, deixamos de alargar as fronteiras do conhecimento. O que se busca com esses fragmentos é provocar a abertura de novos pensamentos sobre a relação que o imaginário tece com o fotojornalismo, de que forma, ele pode revelar novas ficcionalidades ao cotidiano fotografado.

As fotografias apresentadas na segunda onda desta dissertação mantêm entre si uma relação de notável estreiteza, não apenas por terem sido produzidas por uma única pessoa, mas, por trazerem elementos constitutivos que incitam um estranhamento nos sentidos habituais da nossa percepção da imagem e da informação, levando o nosso olhar para a proximidade da morte, da dor do outro.

O fotógrafo Yan Boechat abre mão de conotar pelas vias tradicionais do fotojornalismo ao extrapolar e, muitas vezes, transgredir os códigos próprios de realização da imagem fotojornalística, tão rigorosamente ensinado nas emendas curriculares das universidades e seguidos à risca nas rotinas de produção do dia a dia. Ele produz a partir de uma lógica de significação onde composição, plano, relação ausência/presença e principalmente luminosidade já não seguem regras estabelecidas e, como consequência, revela fotografias que vão ganhando

força no momento em que os nossos olhos vagueiam pelas imagens. Novas realidades são construídas a partir dos imaginários presentes nas narrativas. Assim,

[...] constrói-se uma ficção e na tomada se condensa o relato. A fotografia instantânea ativa mecanismos narrativos que jogam com a duração, com a previsão de linearidade narrativa por parte do espectador. As imagens assim construídas apresentam-se como ficções condensadas, histórias congeladas num instantâneo. Ativa-se, ao mesmo tempo, toda a capacidade possível de ficcionalização e toda a força de verossimilhança da fotografia. A analogia com o real, esse desejo de realidade inerente à imagem fotográfica, se conjuga com a capacidade para construir um relato, para encenar. O resultado é a elaboração de ficções verossímeis que forçam nossos mecanismos de percepção do mundo. A sua inevitável condição ficcional se une à capacidade documental da imagem (EXPÓSITO, 2005).

Essa proposta de pensar essas imagens a partir da ideia das *imagens literárias* exposta por Bodstein (2006), revela um fotojornalismo para além das factuais através de um potente exercício de visualidades, que instiga o nosso processo de ver as imagens como ficções construídas a partir dos imaginários. Os imaginários existentes nas fotografias pandêmicas demonstram não somente a dualidade entre vida e morte, mas, desigualdades históricas, aspectos econômicos, políticos e sociais do país, o caos tangível e intangível, ou seja, dão vida à diversas narrativas que se repetem no percurso da humanidade além de outras questões. Os imaginários são, então, um convite à experiência. A imagem como experiência.

A foto expande-se em conceitos. A facticidade torna-se coadjuvante quando a grandeza da imagem está justamente no atributo simbólico. Olhamos para a imagem e imaginamos porque alguém faria a fotografia dessa forma, quando “fotojornalisticamente” o leitor anseia ver aquilo que seus olhos conseguem ver, revelando uma ideia de verdade, clara e objetiva.

O fotojornalismo das factuais é também de ficcionalidades: o fotógrafo é, antes de tudo, um interlocutor de verossimilhanças. A caixa preta flusseriana é aberta e a escuridão fotográfica conduz o espectador da imagem- como diria Jacques Aumont- a um novo mundo a ser revelado provocativamente. O que há neste extra-campo da imagem? O que há de atravessamento? A fotografia é memória da finitude antecipada pela morte da Covid-19? O que ficam nas imagens para um tempo que nomearemos de pós-pandêmico?

Além de um corpo frio deitado em um quarto escuro, o fotojornalismo torna visível e testemunhal a dimensão do impalpável: os sentimentos, os desejos, as pulsões humanas,

Figura 30- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org>

mostrando assim que “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). A dor da morte pela Covid-19 na série analisada eleva o sentimento da dor a uma condição tão próxima a nós que é como um objeto presente na própria fotografia.

Não adianta repelir ou fechar os olhos. Talvez tenhamos medo de encontrar na imagem parcelas mortas de nós mesmos. A imagem parece agir contra nós, delatando-nos. Quanto mais próxima do real, mais intolerável à imagem se torna e, é mais difícil suportá-la. Então, para se perceber a imagem de outros modos, e ainda, identificar os efeitos que ela produz, precisamos questionar o espetáculo exposto, ainda que nos custe muito encarar e examinar de perto algumas representações (LEITE, 2016, p. 106)

É no acontecimento pandêmico que essa e outras fotografias surgem e o fotojornalista tem um desafio: registrar o poder destruidor de um vírus, mostrar pessoas doentes e em estado completo de vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, se proteger fisicamente para que o registro da dor do outro não seja o do testemunho da sua própria dor. Neste instante fotográfico, um mundo de sensações e partilhas emocionais acontece. Entre fazer a imagem e em algum momento também correr o risco de ser a própria imagem – de um corpo sem vida- há uma imensidão de questionamentos e inquietações próprias ao momento fotográfico e à produção do fotojornalismo contemporâneo. Assim, os imaginários são um convite à experiência. O nosso

imaginário regado às imagens terrificantes de um inimigo global (o vírus) projeta o ausente, revelando um mundo a partir do devir deleuziano, na impermanência das coisas.

6. SEXTA ONDA | ESTAR DIANTE DA DOR DO OUTRO

Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia. A gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor. E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas. E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz. E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplitude. (...)

A gente se acostuma a abrir o jornal e a ler sobre a guerra. E, aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja números para os mortos. E, aceitando os números, aceita não acreditar nas negociações de paz. E, não acreditando nas negociações de paz, aceita ler todo dia da guerra, dos números, da longa duração. (...)

A gente se acostuma para não se ralar na aspereza, para preservar a pele. Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma.

Marina Colasanti (Eu sei, mas não devia. In: Colasanti M. O pequeno livro das grandes emoções. Brasília: UNESCO; 2009. p. 53-54)

Figura 31- Escrita feita à mão pela pesquisadora

A ÚNICA QUE PODERÁ TE ILUMINAR NESTE MOMENTO É A DE UMA VELA, COLOCADA PROPOSITAMENTE AO TEU LADO NESTE CORPO JÁ SEM CALOR E VITALIDADE. POSSIVELMENTE UMA ORAÇÃO FOI FEITA. OU AINDA VAI SER FEITA. É PARA QUE A TUA ALMA POSSA DESCANSAR EM PAZ E SUBIR AOS CÉUS, É O QUE ELAS COSTUMAM DIZER. TALVEZ VOCÊ ACREDITE NISSO. JÁ ME DISSERAM QUE ÀS VEZES É BOM ACREDITAR NAS COISAS QUE NOS PALAM PARA VER SE A VIDA SE TORNA UM POUCO MELHOR, EU SEI. JÁ TE PALARAM ISSO TAMBÉM?

LOGO EM BREVE, MUITO BREVE, TEU CORPO QUE DESCANSA NESTA COLCHA QUADRICULADA SERÁ COLOCADA - SEM NENHUMA CERIMÔNIA À SUA ALTURA - EM UM CAIXOTE VAZIO, INERTE E SEM VIDA.

É QUE O TEMPO NÃO DESCANSA E SÃO TANTAS GENTES NESTA MESMA CONDIÇÃO QUE VOCÊ. TODA HORA, TODA HORA... EU IMAGINO QUE QUEM COLOCOU ESSA VELA AO SEU LADO TAMBÉM GOSTARIA DE FLORES, ABRÇOS, LONGAS REZAS E DE FAZER UMA DESPEDIDA CHOROSA. MAS NEM ESTE MOMENTO DO LUTO SERÁ POSSÍVEL. COMO VIVER O LUTO SE A PRÓPRIA MORTE PEDE PRESSA?

Figura 32- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org>

Se existe vida, também existe a morte. A morte é um processo natural da existência humana. Quando essa dimensão orgânica permeia outros fatores como uma crise sanitária, decisões políticas, acesso desigual a serviços hospitalares, tratamento de saúde, condições socioeconômicas, também reflete sobre os diferentes modos de lidar com a finitude humana. “A morte pode ser assimilada a um estado de coisas cientificamente determinável, como função de variáveis independentes, ou mesmo como função do estado vivido, mas aparece também como um acontecimento puro, cujas variações são coextensivas à vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 207). As fotografias da pandemia são acontecimentos, pensando à luz deleuziana, que permeiam a tênue linha entre a vida e morte, estabelecendo conexões imprevisíveis, sentidos diversos de modo atemporal. Elas nos forçam a pensar e, ao pensar, podemos gerar experiências; experimentar as imagens fotográficas sem buscar descrevê-las ou explicá-las, mas, senti-las.

Assim, a morte pandêmica acontece e que, por sua vez, não se reduz a ela mesma, estando também em um campo do devir, só podendo ser apreendido no instante mesmo em que ela acontece. É na *morte-acontecimento* que os atravessamentos surgem e buscamos, em potência, possibilidades de apreender sentidos com e através dela.

A esta altura já sabemos que, por mais que a morte seja uma determinação biológica, ela é uma experiência que atravessa os territórios do simbólico e podem incidir decisivamente na forma como lidamos ou sobrevivemos ao momento pandêmico (que por hora, parece perdurar sem perspectivas de contenção das variantes e situações de contágio).

Aqui interessa pensar a experiência vivenciada em relação à morte através das fotografias pandêmicas e, por isso, observar a potência das imagens enquanto possibilidade de atravessamento, dobras, sensações e partilhas, trazendo pistas que permitem deslocar percursos e movimentar os nossos corpos para pensar além do que nos é dado explicitamente. Como essas fotografias pandêmicas narram o cotidiano, a casa e a intimidade? É possível pensar nas sutilezas cotidianas em meio ao caos? A relação tempo-espço-pandêmico (e quase pós-pandêmico) (re)significa a nossa percepção sobre dor e sofrimento?

6.1 Quem é este outro?

Eu poderia tentar falar sobre as experiências vivenciadas a partir dessas fotografias, ir direto ao ponto, narrar buscando sutilezas no meio do caos. Mas o caos é forte demais, assim como essa onda. Buscar entender como é estar diante da dor do outro talvez não me baste, quando, na verdade, não sei ao certo quem é este outro.

Vejo, primeiramente, que as narrativas que são construídas através dos imaginários e das leituras que começam a fazer sentido para nós com a observação das fotografias revelam a angústia diante deste tempo, da finitude do ser em uma tentativa de amenizar o sentido trágico da existência humana: a morte. As imagens-experiências analisadas nos movem a partir de angústias e temores sobre a inevitabilidade da morte, ainda mais quando elas revelam que a morte se tornou visível, ao mesmo tempo que invisível: a morte pela Covid-19 dentro das casas manauaras não se trata de uma questão meramente biológica provocada por um vírus letal, mas que a própria vida é determinada por uma ordem de poder, onde é possível determinar e distinguir aqueles que possuem mais chances de sobreviver daqueles que certamente sucumbirão à doença.

Um conceito filosófico nos atravessa na interação com as imagens pandêmicas e tudo aquilo que as envolve, estando para além daquilo que conseguimos ver iconograficamente. É assim que começamos a visualizar esse(s) Outro(s) e qual são as suas dores. Um atravessamento que se dá com a dimensão estética em relação à política, em uma íntima relação. Pensando a pandemia enquanto um plano de imanência, a ideia da *necropolítica* seria um conceito contextualizado e oportuno para pensarmos as condições de existência e, sobretudo, a morte pela Covid-19 no mundo e, especificamente, no Brasil.

O conceito de necropolítica foi cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) que, ao analisar o exercício de poder do Estado contemporâneo, percebeu uma dinâmica política em que ações e omissões do Estado geram condições práticas para delegar quem pode permanecer vivo ou deve morrer. Agora, o Estado não somente lida com o controle e manejo da vida, mas opera em um mecanismo que gere a morte, ou mesmo se torna indiferente a ela e a sua antecipação ou adiamento, como é o caso da crise sanitária que ainda enfrentamos em 2022.

Mbembe (2018) faz uma leitura atualizada para as sociedades biopolíticas⁷ pensadas anteriormente por Michel Foucault. No entanto, a discussão trazida pelo autor ao falar sobre a

⁷O filósofo Michel Foucault compreende a biopolítica como uma forma de manifestação do poder por meio do qual a vida biológica dos seres humanos é incluída na gestão política do Estado. Essa manifestação se dá através

necropolítica nos ajuda a entender as experiências vivenciadas durante os períodos escravocratas no mundo e certos fenômenos sociais como as guerras; atualmente a leitura do Mbembe nos fornece pistas de interpretação da pandemia, principalmente no Brasil.

A ideia do “deixar morrer” trazida por Mbembe já havia sido anteriormente falada na biopolítica foucaultiana, mas agora podemos visualizar de forma mais radical quais corpos são escolhidos para morrer efetivamente. Essa territorialização do conceito, trazendo diversos exemplos como as colônias tardo-modernas e as guerras contemporâneas faz com que esse “deixar morrer” se torne ainda mais visível, expandido e radical, atingindo uma quantidade tão grande de pessoas que a ideia biopolítica se converte em uma necropolítica. A morte é visualmente uma gestão da vida.

Ora, se Mbembe (2018) afirma que a necropolítica diz respeito à subjugação da vida ao poder da morte e se o risco da morte se torna a todo o tempo presente em nossa existência pandêmica, isso mostra uma marca própria da necropolítica que vivemos. Afinal, as ações políticas do Estado em relação ao enfrentamento da Covid-19 acabam mostrando como estamos gerenciando com o necropoder as mortes. Basta visualizar os números da Covid-19 (que não são apenas números): milhares de mortes tomadas como “normais”; números causados principalmente pela falta de políticas de contenção do caos pandêmico por meio de um (des)governo que produz discursos que minimizam e deslegitimam a todo o momento a doença ao chamá-la, por exemplo, de “gripezinha” e proferir frases como “e daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre”. “tudo agora é pandemia, tem que acabar com esse negócio, pô. Lamento os mortos, lamento. Todos nós vamos morrer um dia, aqui todo mundo vai morrer”⁸. Este movimento contrário a alteridade, tão importante para a vida em sociedade segundo Mbembe (2018) evidencia o exercício do Estado em “definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2018, p. 41).

A pandemia tem ressaltado as estruturas que formam os territórios, escancarando a forma como os Estados gerenciam a vida e a morte dos seus habitantes. A morte desse(s) Outro(s) é desencadeada não apenas por um vírus que ataca qualquer pessoa sem distinção social, mas por desigualdades históricas presentes no Brasil e na região norte do país, em uma experiência cotidiana única e, ao mesmo tempo, coletiva. Por um lado, a morte é um fenômeno abrupto e inadiável, por outro, fotografias de morte revelam para nós experiências sobre a morte que é

do controle dos corpos. A vida biológica passa a ser um objeto da política e, conseqüentemente, o Estado passa a ter controle sobre quem vive e quem deve morrer.

⁸Frases ditas pelo presidente do Brasil durante a pandemia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oegOQ_IakoU

biológica-cultural-histórica-social-política-econômica. Aprofundando esta discussão, o filósofo Hilan Bensusan (2020) afirma:

Esta pandemia é a consolidação de uma nova era na história da morte: a era da necropolítica preponderante. Nela a morte se torna explicitamente parte da atividade e do jogo político – e explicitamente parte do cálculo econômico e da articulação biopolítica. [...]A sociedade que controla como se vive passa, sistematicamente, a controlar também quem pode ser abandonado à própria (m-s)orte. E não apenas as instituições garantem o direito à sobrevivência e adiam a morte (apenas de alguns): ela investe na dispensabilidade de muitos. As instituições abdicam de procurar adiar algumas mortes e assim, ativamente, passam a antecipá-las.

O que existe, na realidade, são grupos submetidos a “condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018, p. 71). Humanos, que por sua vez, não constituem um grupo novo diante do perigo de uma crise sanitária, sujeitos historicamente constituídos em condições desiguais que outrora eram escravos, colonizados, prisioneiros de guerra e agora são aqueles que diante do vírus não conseguem atendimento adequado e morrem dentro de suas próprias casas.

Homens e mulheres manauaras, historicamente submetidos a uma vida onde seus corpos são descartáveis; sujeitos que sofrem pela falta de políticas públicas, sem acesso igualitário aos serviços básicos de saúde e saneamento e que fazem parte de uma região brasileira marcada pela exclusão social. Mortes pandêmicas muitas vezes “justificadas” e legitimadas pelo Estado como “morreu por ser idoso, doente crônico ou qualquer categoria do grupo de risco”, banalizando a dor do outro, o luto do outro e permitindo que determinados corpos virem apenas estatísticas, números já esquecidos ao longo desses três anos de pandemia. Esses corpos fotografados – assim como os da grande maioria daqueles que morreram dentro de suas casas – além de nome, endereço, identidade e sonhos, fazem parte de uma parcela da população vulnerável: mulheres, idosos, crianças e moradores das regiões mais pobres das cidades.

Os corpos racializados e sexualizados são sempre os mais vulneráveis perante um surto pandêmico. Os seus corpos estão à partida mais vulnerabilizados pelas condições de vida que lhes são impostas socialmente pela discriminação racial ou sexual a que são sujeitos. Quando o surto ocorre, a vulnerabilidade aumenta, porque estão mais expostos à propagação do vírus e se encontram onde os cuidados de saúde nunca chegam: favelas e periferias pobres da cidade, aldeias remotas, campos de internamento de refugiados, prisões, etc. Realizam tarefas que envolvem mais riscos, quer porque trabalham em condições que não lhes permitem proteger-se, quer porque são cuidadoras da vida de outros que têm condições para se proteger. Por último, em situações de emergência as políticas de prevenção ou de contenção nunca são de aplicação universal. São, pelo contrário, selectivas. Por vezes, são abertas e intencionalmente adeptas do darwinismo social: propõem-se garantir a sobrevivência dos corpos socialmente mais valorizados, os mais aptos e os mais necessários para a economia. Outras vezes, limitam-se a esquecer ou negligenciar os corpos desvalorizados (SANTOS, 2020, p. 26-27)

As ideias trazidas pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2020) dialogam com a necropolítica de Achille Mbembe e o contexto da pandemia. À medida em que o Estado é omissivo com a promoção de políticas que contribuam para uma vida digna, respeitosa e benéfica para toda a população, sem distinção, constrói efetivamente uma política de morte àqueles que necessitam do Estado para sobreviver.

Pois bem. Quando inicio perguntando se o desespero registrado nas fotografias pandêmicas é de todos nós, de certa forma condiciono nossa resposta para uma incisiva afirmação. No entanto, a pandemia da Covid-19 mostrada nas fotografias analisadas escancara o abismo social existente no país, revelando uma política de morte onde classes mais pobres e regiões menos favorecidas economicamente compõem boa parte das vítimas fatais. Isso, em alguma medida, revela para nós que não - o desespero registrado nas fotografias não é o de todos nós. A morte não é igual para todos. A pandemia não é a mesma para todos, nunca será.

Cadáveres sem funeral, sem rosto, sem velório, sem liturgia - a produção anônima de cadáveres. Cadáveres tratados como um output econômico negativo, que precisa ser ocultado ou rebalanceado - e rapidamente. Assim é a morte no meio da pandemia. A era da banalização da morte é a era em que um número sem precedentes de espécies de vida - humana e não-humana - desaparece a cada ano. Há uma insensibilidade acelerada acerca da morte; se ela se tornasse algum divisor de águas, ela faria parar tudo, como em um ritual fúnebre. Ela não deixaria as populações indiferentes ao entorno, que é um cemitério geral; à sua vizinhança, que é um abatedouro cósmico. A insensibilidade, junto com o exorcismo de toda garantia e segurança que provenham do empenho que produz cidadania, é insumo para a necropolítica escancarada. Com uma quantidade de insumos suficiente, a nova era política da história da morte chega arrebatadora (BENSUSAN, 2020)

Para estarmos diante da dor do outro é preciso que primeiramente possamos entender quem é o Outro e o quão próximo ou distante ele está de quem observa as imagens. Um olhar provocativo que é aqui um convite à observação da experiência cotidiana, dos sentidos que nos atravessam. Perceber o nosso lugar dentro dessas fotografias nos ajuda a construir leituras, imaginários e narrativas da pandemia (e quiçá para além dela).

Mergulhemos ainda mais nesta onda. Respeitando a dor desse(s) Outro(s), entendendo que não é a nossa, buscaremos, por fim, um respiro diante do caos. Entre a vida-na-pandemia e a morte-na-pandemia, escrevo sobre o cotidiano, as minúcias da vida. Aventuro-me no caos, acolho, busco entendê-lo e, com ele, sou o próprio caos: essa é a minha forma de mergulhar neste estranhamento que é a pandemia. Com mais coragem, improviso um espaço para potência, crio mundos e experiências. Revelo fugas, falhas e limites. Descubro que o cotidiano pode ser terreno fértil para um devir, para a resistência.

Assim, consciente de uma morte pandêmica biológica sem negar a perversidade de uma necropolítica escancarada em nosso país, vou/vamos nadando por novas escritas que nos fazem resistir poeticamente. É uma alternativa.

Figura 33- Escrita feita à mão pela pesquisadora

(Uma breve carta)

TU, VOCÊ, SENHOR, O OUTRO.

ACREDITO QUE NUNCA TE FAUARAM E TALVEZ, OUTRO, VOCÊ NEM ACREDITE EM MIM, MAS QUERIA TE DIZER QUE TEU QUARTO É TAL QUAL UMA OBRA DE ARTE. QUERIA TAMBÉM TE PEDIR LICENÇA PARA PENSAR ESSE TEU ESPAÇO TÃO ÍNTIMO COMO UMA POÉTICA DO COTIDIANO. É UM PALAVREADO BONITO ESSE QUE INVENTAM, NÉ? É QUE SEI DA TUA DOR E SEI TAMBÉM QUE SOU PRIVILEGIADA EM NÃO SENTIR A PANDEMIA DA MESMA FORMA QUE VOCÊ, MAS GOSTARIA MUITO DE ADENTRAR O TEU ESPAÇO, TÃO SEU, E FAVAR SOBRE ELE. É A MINHA FORMA DE VIVENCIAR ESSE MOMENTO, SENTIR ESSA ESCURIDÃO QUE TE ENVOLVE NESTE MOMENTO QUE JÁ EXISTIU. MAS QUE AINDA EXISTE.

PASSEI ALGUNS MINUTOS OLHANDO FIRMEMENTE PARA ESTE TEU QUARTO, SENHOR. E ÉIS UM QUARTO MARCADO POR UMA INTIMIDADE INESQUECÍVEL.

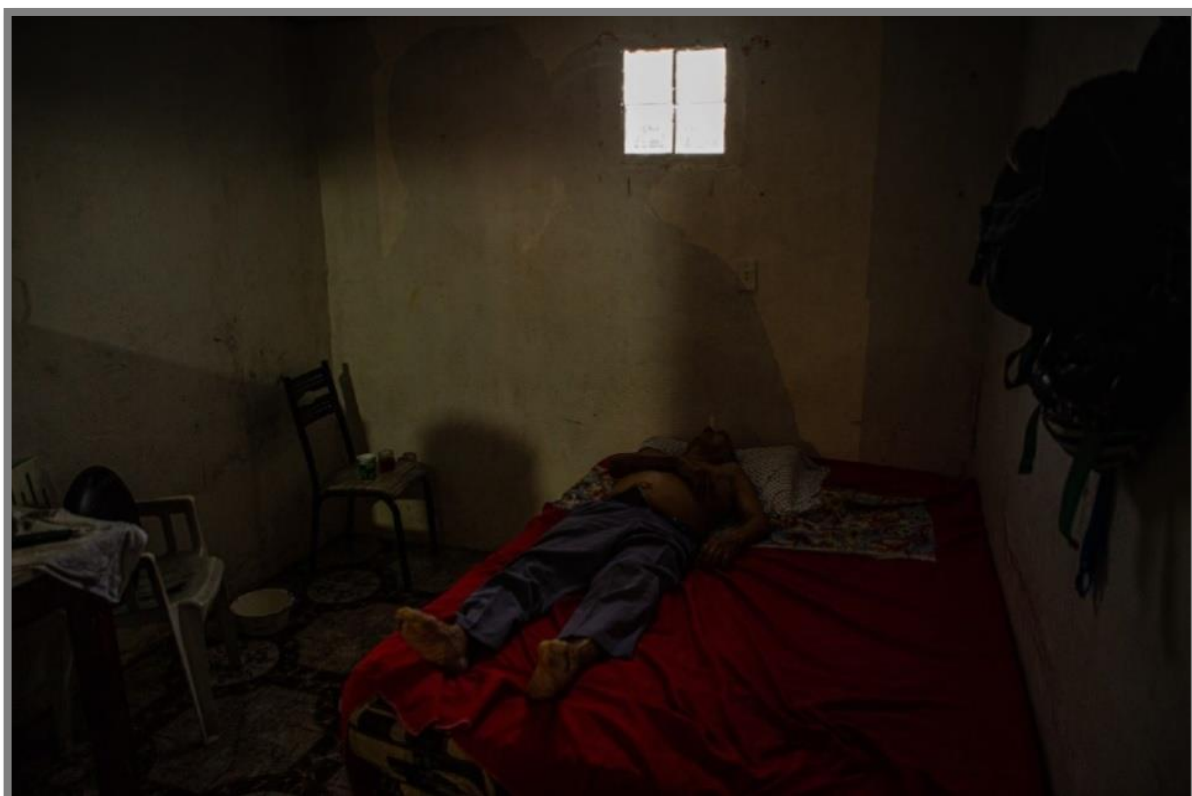
CADA PEQUENO DETALHE ME CHAMA À ATENÇÃO DE UMA FORMA ARREBATA-DORA. EU QUERIA QUE O SENHOR SOUBESSE QUE O TEU QUARTO LEMBRA UMA PINTURA, O QUARTO DE ARLES DO VAN GOGH. NÃO SEI SE O SENHOR O CONHECE, MAS ACHO QUE IRIA GOSTAR. NA VERDADE ACHO QUE IRIAS GOSTAR DE MUITA COISA DESTA MUNDO QUE NEM CHEGOU A CONHECER. HÁ TANTOS QUARTOS PARA SEREM HABITADOS NESTE MUNDO, SENHOR. TANTOS LUGARES, TANTAS PAISAGENS, TANTOS MUNDOS...

É DIANTE DE CADA DETALHE DO TEU QUARTO, PENSO NAS VÁRIAS PESSOAS QUE ASSIM COMO VOCÊ SE TORNARAM NÚMEROS.

E PENSO EM TI.

E SEI QUE PENSAR DE NADA ADIANTA AGORA...

Figura 34- Morte a domicílio: a explosão de mortes nas casas manauaras no ápice da epidemia de Covid-19 no Amazonas



Fonte: Yan Boechat | <https://premiovladimirherzog.org>

6.2 Um convite à experiência cotidiana

Até aqui já pudemos observar que a cotidianidade pandêmica não é desprovida de um caráter político e crítico, não sendo possível pensarmos apenas sob o ponto de vista da morte biológica. Existem outras perspectivas e olhares a serem construídos *com e a partir* dessas imagens, dando vazão a novos processos significativos. Já sabemos quem é o Outro, as condições de existência e de resistência e que as suas dores não são as nossas. Agora, a partir dessas imagens, podemos pensar formas de fazer do cotidiano pandêmico uma experiência sensível e afetuosa de observação e leitura de mundo?

Mesmo diante do caos, da dor e sofrimento, há resistência de encontrar na estética das fotografias de morte em domicílio, as singularidades e minúcias que alimentam os imaginários e ajudam a construir narrativas sobre este momento. É justamente no detalhe do cotidiano humano que reside o espaço para as diferenças, partilhas e para os deslocamentos de sentidos e significações. É nesta perspectiva que Denilson Lopes (2007) apresenta a possibilidade de discutirmos o cotidiano apresentado nas fotografias analisadas não apenas como técnica fotojornalística, mas como experiência, memória e afeto, resgatando o “afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação” (LOPES, 2007, p. 24). Uma alternativa de pensar a pandemia deslocando nossas observações para uma perspectiva poética dos acontecimentos.

A pandemia alterou a construção das imagens jornalísticas de cotidiano: se antes, na grande maioria das vezes, as fotografias feitas noticiavam a vida nos espaços públicos, longe da casa e do ambiente privado, agora revelam a cotidianidade da porta de casa para dentro, a intimidade e as vivências humanas particulares. Com o isolamento social, é no espaço doméstico onde a vida (e a morte) passa a (co)existir. O espaço público atravessa definitivamente a fronteira da porta das casas. Ao observar essas imagens, descobrimos os rostos que habitavam aquelas casas, as pequenas sutilezas como móveis, pisos, cômodos e roupas. Esgarçamos esse limite espacial provocando deslocamentos através de novas narrativas sobre os seres, as coisas e os acontecimentos. Desse modo, observamos que, ao produzir essas imagens, o fotojornalista consegue encontrar um meio de comunicar que, ao traduzir a morte de pessoas dentro das suas casas, ativa uma série de tensionamentos, onde se misturam o documental, ficcional, o visível e o invisível, o simbólico e os imaginários—navegamos daquilo que nos era pessoal, à imagens mais universais, que tocam o outro. A fotografia constrói fatos, faz o referente existir... a fotografia abriga, portanto,, impossíveis como o lugar de acontecimento e o próprio acontecimento.

Em diversas capturas fotográficas, o fotojornalista Yan Boechat defende o silêncio, a sutileza, a escuridão da imagem que prioriza uma ética fotojornalística ao mesmo tempo em que não perde de vista uma estética singular. Para Lopes (2007, p. 90) a *poética do cotidiano* que potencialize as nossas experiências está justamente no percurso de renunciar a uma estética do efeito - implícita nas técnicas expositivas do choque, do caos e do escândalo- e se lançar diante do desafio artístico de uma estética do afeto, entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética; não mais uma arte de limites, de transgressão, mas de *possibilidades*. As pequenas narrativas feitas ao longo da dissertação, os pensamentos e devaneios que surgiram só foram possíveis pensando uma poética pandêmica.

Busco entender o cotidiano apresentado nas imagens fotográficas um não-lugar comum: a casa, esse espaço geográfico poético, lugar de acontecimento e de possibilidades, de pertencimento, de fuga e de resgate, o “nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2000, p. 200).

Uma abertura à experiência cotidiana analisada, “a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental” (BACHELARD, 2000, p.199), ou seja, a casa pode ser entendida pela sua condição física e estrutural, enquanto um objeto, mas também pela potência íntima que ela se revela. Para essa dupla dimensão da casa apontada por Bachelard - unidade e complexidade- não nos basta descrevê-la, falar das suas cores e da sua composição, mas fazer um esforço para tentar compreender o espaço da casa a partir de uma poética- dos sentidos que atravessam, dobram, criam multiplicidades de sentidos e leituras de mundo.

Durante a pandemia, a casa passou a ter um novo significado para as nossas vidas, sendo desterritorializado como um espaço geográfico físico, tornando-se central dentro do contexto que nos fez isolar do mundo externo e manter uma relação cotidiana com os objetos e os sujeitos de dentro deste espaço único e singular. O “fique em casa” foi ressignificado e novos processos e vivências integraram agora o mesmo ambiente: o trabalho, estudo, lazer, o ócio, as lembranças, os sonhos, os devaneios, as alegrias e tristezas, os medos e as incertezas passaram a (co)existir e habitar o mesmo espaço, provocando uma série de experiências inéditas e desafiadoras para cada pessoa.

Vejamos as casas pandêmicas das fotografias. Elas habitam a morte, mas também a vida. É o espaço da dualidade, de uma intimidade expandida àqueles que nunca estariam ali em um outro contexto (a menos que você conheça alguma dessas pessoas, o que não é o meu caso). Invadimos essas intimidades sem ao menos pedir licença para isso. Isso acontece desde o início da pandemia, quando a nossa casa passa de um templo privado, um íntimo refúgio, para as

virtualidades do real. Pela tela dos dispositivos digitais, salas de reunião *online*, postagens nas redes sociais e fotografias como as analisadas; começamos a descobrir os detalhes das casas alheias, a visualizar a intimidade do outro. E foi, morrendo dentro das suas casas, que acabamos “matando” aquilo que certamente era sagrado: a intimidade. Invadimos quartos, salas e até os seus corpos.

A casa, sinônimo de isolamento social, também abriga a solidão e a solitude. Não podemos pensar esse espaço como imutável, fixo, rígido: a casa pandêmica é um território em constante transformação, de calma e bravura, assim como as ondas do mar. Em movimentos de territorialização, desterritorialização, e reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997) ela já não é mais a mesma que outrora, ela habita diversos outros territórios, nos habita e nos constrói, mesmo que por vezes a gente não se dê conta disso.

Nas imagens fotográficas das casas manauaras, o espaço de existência e vida – a casa – é reterritorializada como um espaço de morte e luto pandêmico. Esses novos territórios que se criam geram novas experiências que “tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo” (LOPES, 2007, p. 26). Este movimento produz uma desordem, um caos nas vidas, rasgões no tempo-espaço, novas narrativas e leituras de vida. Nessas fotografias o que nos toca profundamente é a forma como esses sujeitos morrem – dentro das suas próprias casas. Mesmo observando como a imagem fotográfica nos faz lembrar da nossa fragilidade humana, ela revela a parcela da população que vive do abandono estatal neste momento pandêmico, nos sensibilizando ao mesmo tempo que ficamos indignados. Ninguém, no final desse acontecimento todo permanece o mesmo.

A potência das fotografias foi utilizada para informar um fato cruel sobre a pandemia, a morte de pessoas sem acesso ao serviço de saúde por conta da Covid-19, mas também produziu outro tipo de registro, voltado para o cotidiano das pessoas que estavam isolados em suas casas. A partir dessas imagens é possível elaborar outras perguntas sobre a pandemia e tudo que ela pode provocar, pois acabamos sendo obrigados a refletir, duvidar, investigar suas causas e consequências. Percebemos que essas fotografias também fazem parte de uma reflexão sobre aspectos históricos, econômicos e sociais da condição de vida, revelando que a pandemia é mais do que um acontecimento gerado pelo coronavírus.

Georges Didi-Huberman (2012) também faz uma interessante observação 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, consequentemente 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).

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

Oardor utilizado pelo autor é provocativo, pois se arde, queima, esquenta, 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 atijada e sua energia possa ser consumida.

A fotografia é potente. Uma dobra. Um experimento. Um rasgão no tempo. Um salto para o conhecimento por muitas vias e modos. A Fotografia é capaz de nos ensinar a criar poéticas e estéticas livres e, talvez por isso, seja possível apreender um emaranhado de saberes. Isto é, podemos alcançar a experiência ou o atravessamento de conceitos, sensações e sentidos através de uma inusitada mirada. (LEITE, 2016, p. 59)

Ora, o que Amanda Leite, Georges Didi-Huberman, Denilson Lopes e tantos outros autores(as) presentes nesta escrita nos convidam é que possamos sentir muito mais as imagens que estão ao nosso redor, pois, como somos seres sensíveis, estamos todo o tempo tendo sensações provocadas pelas coisas que estão à nossa volta, mas nem sempre estamos conscientes destas sensações. Entender que a fotografia é capaz de nos ensinar a criar poéticas e estéticas livres, como mencionou Leite (2016) é um grande passo para conseguirmos construir imaginários, leituras e narrativas.

Parece-me, portanto, que em tempos de incertezas e crises como esta que vivenciamos neste momento de pandemia é natural que busquemos respostas. A fotografia neste cenário tem o poder de nos possibilitar experiências que podem nos atravessar e permitir entender o mundo. Para além do que vemos, há nessas imagens aquilo que não é mostrado visualmente (através da mecanicidade dos nossos olhos), o que faz com que ela seja a abertura para o espaço de imaginação e não somente de explicação. Assim, cabe buscar novos elementos comunicativos

que, embora estejam presentes nessas fotografias, não são notados. Para isso, é preciso estabelecer algumas perguntas que implicam um pensar imaginativo a partir dessas imagens de modo a fazer o leitor sentir e se deixar afetar por elas.

As imagens que analisamos nessa dissertação atuam como um repositório de indagações, pensamentos, devaneios sobre um cotidiano afetado por uma doença. Elas não podem ser vistas apenas como fotografias jornalísticas utilizadas para noticiar um acontecimento, mas é preciso pensá-las a partir de uma ampliação da dimensão das próprias imagens: ultrapassando o evento histórico da pandemia, analisando as imagens além do espaço - ultrapassando o momento exato do ato fotográfico - além do tempo uma vez que agora, em 2022, acreditamos estar quase saindo da crise mais aguda da pandemia para um tempo outro – pós-pandêmico. Quando se contesta o tempo-espaço das imagens conseguimos alargar fronteiras, encontrar novos campos de possíveis para a construção de conhecimento com as imagens.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar (...) A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos (...) Como não devanear enquanto se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear.
Gaston Bachelard (A poética do devaneio, 2019)

7.1 Calmaria e bravura

As ondas começam a se acalmar. Talvez seja tempo de vazante, é hora de ancorar os barcos. A grande margem de areia que se forma revela que é hora de sairmos da água, deixarmos o mergulho para outro momento, que logo acontecerá. A calmaria chega ao tempo de bravura. Há de chegar. Nos movimentos últimos desta grande onda chamada dissertação, vimos muitas águas rolarem, muitas imagens serem atravessadas e tantas palavras deram vazão a tudo isso. Aprendemos um tanto sobre o ato de pesquisar, os desafios de uma pós-graduação no meio de uma pandemia, além de nos aventurarmos nas perspectivas poéticas da investigação. Como pesquisar pode ser um mergulho prazeroso!

Quando comecei a escrever estas páginas idealizava que, ao concluí-la, estaríamos diante de um novo cenário mundial e a pandemia [enfim] teria chegado ao fim. Imaginei que iríamos analisar essas imagens pandêmicas em um tempo outro que não o agora. Que este escrito final teria outro teor... Mas, o presente ainda está aqui, o vírus ainda está aqui. A pandemia (que surgiu concomitantemente ao início do meu mestrado) escancarou os BrasiS existentes nesse país e as desigualdades alimentadas por uma política de morte legitimada por um desgoverno. As imagens fotográficas de homens e mulheres mortas pela Covid-19 dentro de suas próprias casas em Manaus revelaram a dor do Outro e como estamos distante dela, em uma situação de privilégios para além dos limites geográficos. Essas imagens mostraram a intimidade e o cotidiano, as poéticas em meio ao caos.

Olhar as fotografias e poder mergulhar em cada uma delas, experimentando as diversas sensações que nos propuseram, seus cheiros, o silêncio, a poesia, a dor, o grito de sofrimento nos revelaram outra possibilidade investigativa *com e a partir* de imagens. Mostramos que não existe uma fórmula de como pesquisar com fotografias justamente pelo seu caráter de “ver além do que seus olhos conseguem ver”. Buscamos tensionar o encontro entre a série e o leitor de forma que as imagens não necessitassem ser decifradas ou explicadas, mas experimentadas. Sentidas no âmago, nas entranhas do corpo. Atravessadas.

Esta pesquisa buscou, a todo o momento, aceitar as experiências e o vivido do *eu* pesquisadora como parte importante do processo, através de uma forma de narração que priorizou mais dar conta da riqueza e unicidade da experiência humana do que de destacar a universalização e a padronização de algum tipo de conhecimento que, de certa forma, seria já expectável a partir das tradicionais perguntas de pesquisa formuladas no início do processo da investigação (OLIVEIRA; CHARREU, 2016).

Exatamente por isso, fazer pesquisa a partir desta perspectiva foi um desafio e assumimos esse “risco” desde o início. Nosso objetivo ao trabalhar com a subjetividade na análise de fotografias através dos processos artísticos e estéticos que priorizassem as sensações e experiências foi [e ainda é] deslocar as noções do que verdade de tudo aquilo que entendemos como real e verdadeiro para compor com uma visão mais flexível, dinâmica e crítica sobre a vida e as imagens que nos chegam. Buscamos olhar a pesquisa como uma possibilidade de ver a diversidade, tanto na dimensão teórica – utilizando diversos autores das áreas da fotografia, do imaginário, da filosofia da diferença – como na dimensão metodológica. Fizemos articulações e diálogos que pudessem tornar o processo investigativo uma onda de aprendizado, uma terceira margem de pensamento que problematizasse, estranhasse e desenvolvesse saberes.

As ondas foram surgindo, sendo independentes, mas dialogando entre si. Cada uma trouxe uma reflexão, um pensamento, uma nova possibilidade de (re)pensar a imagem. Passamos pela onda inicial, entendemos como a pesquisa iria se desenvolver, os autores que seriam utilizados e as inquietações pessoais do *eu* pesquisadora. Na segunda onda o leitor foi convidado a atravessar a série de imagens e a se permitir observá-la nas suas minúcias. A todo o momento reafirmamos – mesmo que implicitamente- a importância do leitor para a construção da pesquisa. É o que podemos chamar de pesquisa-viva: cada etapa de construção da investigação se constituiu como a própria investigação, onde o caminho não foi dado com antecipação e os sentidos, os nexos e as leituras foram construídos pelo leitor, compondo juntamente com o pesquisador e o tema investigado.

Não buscamos fazer ao longo da dissertação declarações sobre o estado das coisas, determinando o que as coisas são e como elas são, mas apresentar alternativas para entender a complexidade das relações humanas, da construção da realidade social e do próprio conhecimento, permitindo que cada leitor pudesse produzir suas próprias interpretações. Assim, ao realizar convites para observar as fotografias estávamos, ao mesmo tempo, construindo as ondas, reafirmando as potencialidades delas ao serem atravessada por diversos olhares, sentidos e vivências de mundo.

Na terceira onda mergulhamos em uma nova metodologia. Somente a partir dela encontramos segurança necessária para seguir. Avançamos. Não fizemos da arte somente o nosso ponto de partida para encontrar respostas, muito menos ponto de chegada para responder as perguntas. Ela foi [ela é!], ao mesmo tempo, começo-meio-fim, entre-começos, entre-meios e entre-fins. Acreditamos na vitalidade da arte para a comunicação assim como da Comunicação para a arte. Deixamos que os processos artísticos-estéticos construíssem a investigação, tomando à frente para a abertura de novos caminhos a serem trilhados, construindo novas

potencialidades de ensino-aprendizagem e novos conhecimentos para os estudos da Comunicação.

A partir da Pesquisa Baseada em Arte foi possível envolver o leitor dentro de um contexto – a morte pandêmica dentro de casas manauaras- de uma forma que ele pudesse ser convidado ao atravessamento e, por meio de elementos artísticos-estéticos-afetivos pudesse ser conduzido a questionar formas de pensar a situação, fazendo-o refletir sobre a naturalização dessas mortes, o motivo delas, a aparente morte biológica desses homens e mulheres, o seu local de privilégios (ou não), por exemplo. Investigar, pesquisar e analisar imagens fotográficas pode ser não falar delas, mas *com* e *a partir* delas, estabelecendo outros nexos, pontes e interpretações. A partir da Pesquisa Baseada em Arte não buscamos que as imagens da pandemia falassem por si mesma, mas que servissem ao pesquisador e ao leitor como uma interpretação, um (re)pensar os próprios sentidos, libertando sentimentos.

Para o pesquisador Belidson Dias (2013) o ato de pesquisar a partir de metodologias artísticas, como a Pesquisa Baseada em Arte, é um ato criativo em *si* e *per si*, ou seja, engajar-se no processo investigativo é compreender que os sentidos não vão ser encontrados, mas são construídos e que o ato de interpretação é também uma ação criativa. Assim, a criação é um elemento fundamental para a PBA.

Em relação a esse processo criativo, Cecília Salles afirma que “a criação é um ato comunicativo” (SALLES, 1998, p. 42). Para a autora, o “fazer” – produzir artisticamente- é um processo de construção de conhecimento.

O processo criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção do conhecimento. A ação dos artistas leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. Está sendo, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão que está contida na práxis artística (Evandro Carlos Jardim, 1993). O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento por meio da ação (SALLES, 1998, p. 122)

Apesar de ao longo da obra a autora não estar se referindo a produção de uma pesquisa acadêmica, mas sim de obras de arte, é importante destacar que não há possibilidade de criação sem um processo de construção de conhecimento junto e, mais ainda, que o conhecimento deriva da **experiência**. Deixemos claro que ao utilizarmos a Pesquisa Baseada em Arte ao longo da dissertação, o nosso objetivo não foi produzir uma obra de arte, mas uma pesquisa que tenha a arte como condutora do processo. No entanto, para que esse processo pudesse existir, foram empregados procedimentos usados justamente na produção de obras artísticas. Um *fazer artístico* para um *fazer pesquisa*.

Além de pesquisadora/comunicadora a pesquisa fez surgir uma artista que construiu um projeto poético e transportou pensamentos e inquietações iniciais, sofreu com influências externas do meio que estava imersa (momento histórico, social pandêmico) e realizou uma pesquisa a partir de operações lógicas e sensíveis, objetivas e subjetivas. Busquei desenvolver procedimentos investigativos na Comunicação a partir da amplitude do pensamento e da transversalidade produzida entre Ciência, Arte, Filosofia, entre outras áreas, criando assim espaços fluídos e dinâmicos para o desenvolvimento, atualização, revisitação e enriquecimento dos conceitos, ideias, teorias e perspectivas da/na Comunicação.

Chegando até aqui pude entender que as pesquisas acadêmicas podem criar interfaces a-disciplinares com a área da Comunicação de modo que o texto procure dar conta também das experiências humanas, de modo a narrar o conhecimento a partir de perguntas genuínas que movam o processo de investigação. Se a pesquisa é uma forma de problematizar e formalizar uma curiosidade, anseio e dúvida pessoal a partir de temas que partem de nossos cotidianos, é válido pensar que algumas dessas inquietações não conseguem ser “respondidas” através de métodos já existentes e consolidados na Comunicação e, por isso, precisam se alicerçar em outras perspectivas metodológicas. Assim, o que é sentido e experienciado por nós são igualmente legítimos para a construção de uma pesquisa.

A quarta onda foi fundamental para a construção da experiência com as imagens analisadas. Longe de ser um capítulo de embasamento teórico, foi necessário compreender como as imagens pandêmicas nos servem como testemunha de um tempo, mas que toda vez que a imagem é revista atualiza-se e novas narrativas são criadas. Consequentemente, essas fotografias revelam formas de comunicar, de estabelecer trajetos de sentido entre visível e o sensível. É possível criar narrativas sobre a morte, sobre a morte dentro do espaço mais íntimo do ser humano – a casa, sobre a dor do Outro e a banalização dessa dor, sobre essa morte biológica que é também histórico-cultural... A imagem pandêmica revela o que nunca foi dito, abre margem para inesgotáveis leituras e imaginários.

A quarta onda também ajudou a fundamentar e continuar pensando sobre as bases teóricas dos estudos de imagem revisitando clássicos autores e atualizando conceitos e ideias à luz das fotografias analisadas. Refletimos sobre a leitura de imagens e o caráter mágico delas em revelar aquilo que não vemos, mas podemos ser estimulados a imaginar; “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 18). Por mais descritiva que seja a fotografia, é possível ampliar os horizontes e ir além dos enquadramentos, buscando o extra-quadro, entendendo que a fotografia não é capaz de dar respostas, mas de fornecer mais perguntas.

Neste exercício reflexivo as pessoas mortas dentro das casas fotografadas por Yan Boeachat, viraram uma espécie de amostra de um tempo que não é linear, uma vez que a pandemia obrigou as pessoas a viver um tempo suspenso, um tempo de incertezas, a romper com as rotinas, a viver a dualidade entre vida e morte de maneira intensa e iminente. Essas imagens construíram uma temporalidade que contraria o modelo cronológico, permitindo experiências em um tempo que reconfigura o passado, presente e o futuro. Um tempo pandêmico que não é exato e que abre brechas para pensar, sentir, produzir e comunicar com imagens de um processo não acabado.

Outro movimento interessante na dissertação aconteceu na quinta onda, ao trazermos a proposta de repensarmos o fotojornalismo a partir de aspectos subjetivos e afetivos. Perseguimos neste estudo o fotojornalismo que propusesse um estado de contemplação, onde o leitor fosse convidado a adentrar outros universos de significações da imagem. As imagens de pandemia são visíveis, noticiáveis, aparentemente regulares e seguras, onde o que se vê nelas existe e pode ser comprovado; no entanto, essas imagens também expõem uma abertura, uma fratura, uma dobra possível ao invisível.

Essas fotografias analisadas situam-se no campo da noticiabilidade-a explicação dos acontecimentos-, próprio do domínio do fotojornalismo, mas, ao mesmo tempo, incitam um estranhamento nos sentidos habituais de percepção desse tipo de imagem. O jogo entre enquadramento, luz, texturas e camadas criam novos exercícios de visualidades que fazem dessas fotografias uma proposta instigante de contrariar a linearidade da narrativa tradicional do fotojornalismo (voltados à objetividade), ultrapassando o registro fotográfico por meio da experiência e do imaginário.

A contextualização da ideia de imaginário exposta na quinta onda nos fez perceber a dimensão das imagens pandêmicas enquanto produtos e produtores de imaginários, de simbolismos que estão vinculados com um tempo passado que também nos direcionam para apontamentos sobre o futuro. Pela experiência de estarmos diante dessas imagens podemos buscar rastros e brechas que não apenas nos permita compreender o presente (uma crise sanitária causada por um vírus letal e a morte de pessoas dentro de suas próprias casas), mas estabelecer continuidades, onde o passado seja revisitado e atualizado pela memória e o futuro seja questionado.

Chegamos à sexta onda convictos de que essas imagens possuem muito mais a oferecer do que as factuais de imagens-notícia. Perguntamos sobre as mortes e, principalmente, sobre estar diante de tamanha dor através de fotografias. Questionamos se o desespero registrado nas fotografias de pandemia é o de todos nós... À medida em que

refletimos sobre o já existente nas imagens de pandemia, damos-nos espaço para um reencontro com a alteridade. Essas imagens nos propõem certa aproximação com estes homens e mulheres fotografados, com o caos e a desordem dada pela fragilidade desses corpos mortos. Vemos uma desintegração com o mundo que conhecíamos e isso nos choca de alguma forma capaz de gerar certa aproximação com elas, gerando um sentimento de reconhecimento com essa dor do outro. No entanto, ao estarmos diante dessa dor do Outro também visualizamos que ela está distante de nós, mesmo que estejamos vivenciando juntos, uma pandemia. Fatores externos à fotografia revelam múltiplas indagações e tensionam a vida social.

Ao refletir sobre quem é o Outro que está nas imagens, faço pequenas análises partindo de fabulações e devaneios. Foi uma forma encontrada de potencializar uma poética do cotidiano, assumindo a força das diversas narrativas de mundo que essas imagens trazem, quando comumente são vistas como clichês e comuns ao fotojornalismo. Com a experiência empírica realizamos problematizações, efetuamos novos recortes à discussão. Um corpo feminino nu, um idoso com suas vestes velhas e sujas dentro de um caixão, uma pequena vela, uma cadeira... elementos que devoraram os clichês e a inércia de “simples” fotografias para evocarem potencialidades investigativas culturais, sociais, políticas, econômicas. Mergulhar na intimidade do lar e da vida desses homens e mulheres também nos possibilitou entender um pouco sobre a pandemia, pesquisar sobre ela e produzir novos sentidos sobre este acontecimento.

Por fim, chegamos até aqui, revistando as outras ondas, dialogando e aprendendo com elas. Cabe enfatizar que a escrita em primeira pessoa, o uso de outros formatos e linguagens para dar vazão ao processo investigativo foram bastante enriquecedoras, pois permitiram compreender a pesquisa a partir de outra dimensão. A escrita à mão em vários momentos serviu-me como tempo de pausa, de respiro. Essa possibilidade de experiência com o papel e a caneta atravessou-me: a nossa escrita à mão é também a nossa força poética no mundo. Aprendemos desde cedo a juntar letras para formar palavras e hoje estou formando uma pesquisa. Todos esses pequenos momentos na minha vida foram importantes para que, no meio de uma pandemia, eu pudesse escrever e dar vazão às minhas inquietações. Não estou pesquisando uma realidade separada de mim, estou imersa nas paisagens, nos discursos, nas narrativas pandêmicas (ou mais adiante pós-pandêmicas) que atravesso enquanto pesquisadora/comunicadora.

Neste momento produzo devir-ações: busco construir processos de subjetivação que oportunizem pensar nossas vidas, nossas pesquisas, nossas investigações como uma obra de

arte, uma criação poética de mundos e de outras formas de ser e estar neste mundo, inventando sentidos e significações, vivificando a escrita e tornando-a parte integrante da história.

Estou diante do final dessa grande onda e não sei aonde ela vai me levar agora. Nesse último movimento percebo o tanto de palavras e ideias que faltaram, coisas que ainda poderiam ter sido ditas, possibilidades inexploradas, limitações que realizei. Procuro encontrar brechas no meio das outras ondas, entre parágrafos, para dar vazão ao que falta. Ao mesmo tempo percebo que toda falta é também uma sobra. Sobra vontade de novos mergulhos, de atravessamentos outros. Contemplo a minha incompletude e a incompletude desta dissertação.

Consegui alargar algumas fronteiras para uma terceira margem a ser navegada e que esta dissertação animou a possibilidade de considerar outras águas para as pesquisas em Comunicação, onde a arte pode nos conduzir a novas formas de conhecimento, instaurando o estranhamento e as potencialidades. É preciso, pois, entender que a pesquisa não se faz em água parada. Ela é correnteza. E quem não acompanha as movimentações não se banha.

REFERÊNCIAS

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Martins Fontes. 3 ed. 2009.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARONE, Tom.; EISNER, Elliot. Arts-based educational research. In: GREEN, J.; GREGO C.; BELMORE, P. (Org.). **Handbook of complementary methods in educational research**. Mahwah, NJ: AERA, 2006. P. 95-109.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Ciência e imaginário**: a fotografia como heurística. *Flusser Studies*, v. 15, p. 1-16, 2013

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

BBC. **Coronavírus**: em imagens, a construção de hospital na China em 10 dias. 3 de fevereiro de 2020. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51354870>> Acesso em 22/11/2021

_____. **Coronavírus: o que está por trás da 'explosão' de mortes em casa em meio à pandemia de covid-19**. 01/06/2020

Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52802249>> Acesso em: 21 nov. 2021

BENSUSAN, Hilan. “E daí? Todo mundo morre”: a morte depois da pandemia e a banalidade da necropolítica. #PandemiaCrítica, N-1 Edições, on-line, n. 105, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/6>>.

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

BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. **Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano**. 2006. 259 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285047>>. Acesso em: 6 ago. 2018

BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE (BR). **Brasil confirma primeiro caso da doença**. Brasília (DF), 26/02/2020. Disponível em <https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46435-brasil-confirma-primeiro-caso-de-novo-coronavirus>, acesso em 30/03/2020

CORREIA, Jorge Salgado In: *1st Conference on Arts- Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona, 2013.

DEBALL, Mariana Castillo. **Kaleidoscopic Eye**. St. Gallen: Kunst Halle Sankt Gallen, 2009.

DE CARLI, Anelise Angeli.; BARROS, Ana Taís. Martins Portanova. **Imaginário: Uma contribuição teórico-metodológica para os estudos de Jornalismo**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, vol. 14, n. 27, jan./jul. 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **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.

_____. **Pesquisar com a arte: devir-pesquisa devir-arte**. Tese doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação Florianópolis, SC, 2018. 321 p.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papius, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ESTADÃO. **‘Depois da facada, não vai ser uma gripezinha que vai me derrubar’, diz Bolsonaro sobre coronavírus**. São Paulo (SP), 20/03/2020.

EXPÓSITO, Alberto Martín. **O Tempo Suspenso, Fotografia e Relato**. Trad. Mauricius Farina. Revista online Studium 16, Unicamp.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Sinergia Relume Dumará. 2009.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. Sobre a Genealogia da Ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. P. 253-278.

HERNANDÉZ, Fernando Hernández. A investigação baseada em arte: propostas para repensar a pesquisa em educação. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 39-62.

IRWIN, Rita L. Visões e Entrevistões: por uma estética de desdobramentos do currículo. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 183-195

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

LEITE, Amanda Maurício Pereira. **Fotografia para ver e pensar**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167738>.

LOPES, Denilson. **A Delicadeza**. Brasília: Ed. UnB, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **O imaginário é uma realidade**. FAMECOS. Porto Alegre, vol. 8, n. 15, 2001, p. 74-82.

_____. É na galáxia do imaginário que desenvolvemos a convivência. (Prefácio). In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da; JORON, Philippe. (orgs.). **Laço social e tecnologia em tempos extremos: imaginário, redes e pandemia**. Porto Alegre: Sulina, 2020, p. 7-9.

MARQUES, Rita de Cássia; SILVEIRA, Anny Jackeline Torres; PIMENTA, Denise Nacif. A pandemia de Covid-19: intersecções e desafios para a História da Saúde e do Tempo Presente. In: REIS, Tiago Siqueira et al (Orgs.). **Coleção História do Tempo Presente, Volume 3**. 3ed. Roraima: Editora UFRR, 2020, v. 3, p. 1-314.

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

MBEMBE, Achille. **NECROPOLÍTICA: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 71 p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A Psicanálise do Texto: a mídia e a reprodução do mito na sociedade contemporânea**. Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, IX, 2000, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Belo Horizonte: Compós, 2000.

_____. Para uma antropologia da notícia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. XXV, n. 2, julho/dezembro, pp. 11-41, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARREU, Leonardo de Augusto. **Contribuições da perspectiva metodológica “investigação baseada nas artes” e da a/r/tografia para as pesquisas em educação**. Educação em Revista, v. 32, n. 1, p. 365-382, jan/mar, 2016.

ORELLANA, Jesem Douglas Yamall; DA CUNHA Geraldo Marcelo; MARRERO Lihsieh; HORTA Bernardo Lessa; LEITE Iuri da Costa. **Explosão da mortalidade no epicentro amazônico da epidemia de COVID-19**. Cadernos de Saúde Pública 36, nº.7. Rio de Janeiro, Julho 2020.

PORTAL G1. Blog do Camaroti. **É uma gripe, vamos passar por ela, diz ministro sobre caso suspeito de coronavírus em SP**. 26/02/2020 Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/gerson-camarotti/post/2020/02/26/e-uma-gripe-vamos-passar-por-ela-diz-ministro-da-saude-sobre-caso-suspeito-de-coronavirus-em-sp.ght>, Acesso em 22/11/2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2005.

_____. O destino das imagens. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

REZINO, Larissa Farias. **Gilles Deleuze e a intercessão da arte na criação do pensamento da diferença**. 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

ROUILLÈ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução CostanciaEgrejas – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.

SAMPEDRO, Mar. Visualization, a Common Bond between Art and Science. In: *1st Conference on Arts- Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020. 32 p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Juremir Machado. **As Tecnologias do imaginário**. 3. ed. Porto Alegre, Sulina, 2012

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

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior (BOCC), Porto: 2002.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. ARAÚJO, Filipe Alberto. **Gilbert Durand: imaginário e Educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

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.

UOL. **Há pessoas literalmente morrendo sufocadas em casa, diz especialista no AM**. 14/01/2021 Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/colunas/rubensvalente/2021/01/14/amazonas-covid-19-coronavirus-obitos-domicilios.htm?cmpid=copiaecola>> Acesso em: 22 nov. 2021

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2004.