



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

FÁBIO JOSÉ DE SOUZA

**“QUE HISTÓRIAS VOCÊ TEM PRA CONTAR?”: FOTOGRAFIA E MEMÓRIAS
DESCONHECIDAS EM AUDIOVISUAL**

FORTALEZA
Verão de 2026

FÁBIO JOSÉ DE SOUZA

“QUE HISTÓRIAS VOCÊ TEM PRA CONTAR?”: FOTOGRAFIA E MEMÓRIAS
DESCONHECIDAS EM AUDIOVISUAL

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual
do Instituto de Cultura e Arte da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones
Vásquez

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Shirley Mônica
Silva Martins

FORTALEZA

Verão de 2026

FÁBIO JOSÉ DE SOUZA

“QUE HISTÓRIAS VOCÊ TEM PRA CONTAR?”: FOTOGRAFIA E MEMÓRIAS
DESCONHECIDAS EM AUDIOVISUAL

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual
do Instituto de Cultura e Arte da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Aprovado em 21 / 01 / 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Shirley Mônica Silva Martins (Co-orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Juliana Rangel de Freitas Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Fernando Luís Maia da Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Osmar Gonçalves dos Reis Filho (*in
memorian*), professor, mestre, amigo
incentivador do pensar através do olhar
fotográfico.

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães, Dona Ana, Tia Lia, Tia Anelita, Tia Joana (*in memoriam*), bem como a tantas(os) outras(os) familiares, pelo apoio demonstrado em nossas conversas (ainda que distantes fisicamente, mas perto moral e espiritualmente).

A todas(os) as(os) colegas do ICA/UFC sejam do curso de Cinema e Audiovisual, de Teatro, de Dança, de Música, do Jornalismo, da Publicidade e Propaganda ou de mestrado em Artes, cujas trocas em conversas, colaborações, participação em projetos e trabalhos foram importantes na minha construção formativa e que muitas amizades se estenderam para além do espaço e tempo da universidade, sendo obrigatório citar nominalmente: Nayara Sousa Machado (Cinema e Audiovisual), Jéssica Teixeira (Teatro), Maria Isabel (Dança), Pedro Caleb (Música), Fernando Girão (Jornalismo), Joaquim “Kinzin” Sobreira Filho (Publicidade e Propaganda) e Annádia Brito (mestrado em Artes).

Às(os) professoras(es) que tanto contribuíram para que essa trajetória tenha sido de tantas transformações para além do âmbito profissional, mas para a vida, no modo de ouvir, enxergar e pensar o mundo por meio das linguagens artísticas. Em especial aquelas(es) que acreditaram na minha participação em atividades e projetos coordenados direta ou indiretamente por elas(es): Consiglia Latorre, Daniela Dumaresq, Héctor Briones, Juliana Rangel, Osmar Gonçalves (*in memorian*), Shirley Martins, Silvia Belmino, Walmeri Ribeiro. Como não perceber que desde o primeiro projeto, como é o caso do *Frágil*, até o derradeiro, o *Sonoridades Múltiplas*, eles têm suas digitais presentes neste trabalho?

Menção também a todas(os) as(os) funcionárias(os) não só do ICA, mas de diversos espaços da Universidade Federal do Ceará, sejam elas(es) efetivas(os) ou terceirizadas(os), simbolicamente nos nomes de Kathleen Silveira, Davi Leão e Rodrigo Fernandes (ICA), Ivone (limpeza na Biblioteca do Benfica), Maria do Socorro “Corrinha” (vigilância patrimonial) e Joaquim (Restaurante Universitário). Afinal, o que seria do nosso dia a dia na universidade sem seus serviços, sorrisos, atenção e boas conversas?

Aos pássaros e árvores do bloco da Arquitetura da UFC, a cujos cantos e farfalhar de folhas em meio aos ruídos do trânsito de veículos do entorno, a Professora Shirley nos ensinou a afinar a audição e que desde então reservo, sempre que possível, um pedacinho de tarde para esse exercício nos bancos do teatro externo.

A lista de agradecimentos pode parecer longa. No entanto, é a evidência de que ninguém se faz sozinho até mesmo enquanto indivíduo, mas atravessado de multiplicidade de relações, as quais me são muito caras.

Nunca um acontecimento, um fato, um feito, um gesto de raiva ou de amor, um poema, uma tela, uma canção, um livro têm por trás de si uma única razão. Um acontecimento, um fato, um feito, uma canção, um gesto, um poema, um livro se acham sempre envolvidos em densas tramas, tocados por múltiplas razões de ser [...] Por isso é que a mim me interessou sempre muito mais a compreensão do processo em que e como as coisas se dão do que o produto em si (Freire, 2011. p. 25).

O presente trabalho não o seria diferente.

RESUMO

O presente memorial visa acompanhar o processo de elaboração e desenvolvimento relacionado ao ensaio audiovisual de curta metragem “Que histórias você tem para contar?”. Aborda-se primeiramente os caminhos para se chegar à proposta de se trabalhar com uma fotografia de origem desconhecida, para em seguida se enveredar pelas discussões sobre o estatuto da imagem fotográfica e a relação que o(a) espectador(a) estabelece com ela, sobre aspectos referentes à paisagem sonora, bem como a questão da fabulação e o processo genético de criação tanto da obra audiovisual em questão como da escrita deste memorial. O trabalho tem como fundamentação teórica Barthes (1984), Bucci (2008), Rancière (2012), entre outros nomes, para se abordar a temática da imagem fotográfica, assim como Zumthor (2007) em relação à condição do(a) espectador(a) ante a obra de arte. No que diz respeito a se pensar aspectos de sonoridade, conta-se com Schafer (2011) e a questão da fabulação, com Deleuze (2005). No tocante à genética do processo criativo, recorre-se a Salles (2008; 2011). Além disso, as principais referências audiovisuais são Carvalho (2010), Flores (2009) e Guzmán (2015; 2019). O fato de uma obra, seja audiovisual ou escrita, ser entregue ao público não significa que ela seja a versão definitiva da investigação criativa, senão a apresentação de uma etapa de seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Fotografia; Audiovisual; Estética da recepção; Fabulação; Crítica genética.

ABSTRACT

The present memorial aims to accompany the process of elaboration and development related to the short audiovisual essay “Que histórias você tem para contar?” (“What stories do you have to tell?”). It first addresses the ways to arrive at the proposal of working with a photograph of unknown origin, and then delves into discussions about the status of the photographic image and the relationship that the viewer establishes with it, about aspects concerning the soundscape, as well as the question of fabulation and the genetic process of creation of both the audiovisual work in question and the writing of this memorial. The work has as theoretical foundation Barthes (1984), Bucci (2008), Rancière (2012), among others, to address the theme of the photographic image, as well as Zumthor (2007) in relation to the condition of the viewer before the work of art. With regard to thinking about sonority aspects, the work draws on Schafer (2011), and on Deleuze (2005) for the question of fabulation. As for the genetics of the creative process, it turns to Salles (2008; 2011). In addition, the main audiovisual references are Carvalho (2010), Flores (2009), and Guzmán (2015; 2019). The fact that a work, whether audiovisual or written, is delivered to the public does not mean it represents the definitive version of the creative investigation, but rather the presentation of one stage of its development.

Keywords: Photography; Audiovisual; Aesthetics of reception; Fabulation; Genetic criticism.

RESUMEN

El presente memorial tiene como objetivo acompañar el proceso de elaboración y desarrollo relacionado con el ensayo audiovisual de cortometraje “Que histórias você tem para contar?” (“¿Qué historias tienes para contar?”). Se abordan primeramente los caminos para llegar a la propuesta de trabajar con una fotografía de origen desconocido, para luego adentrarse en las discusiones sobre el estatuto de la imagen fotográfica y la relación que el(la) espectador(a) establece con ella, sobre aspectos relacionados con el paisaje sonoro, así como la cuestión de la fabulación y el proceso genético de creación tanto de la obra audiovisual en cuestión como de la escritura de este memorial. El trabajo tiene como fundamento teórico Barthes (1984), Bucci (2008), Rancière (2012), entre otros, para abordar la temática de la imagen fotográfica, así como Zumthor (2007) en relación con la condición del(a) espectador(a) frente a la obra de arte. En lo que respecta a la reflexión sobre aspectos de sonoridad, se cuenta con Schafer (2011) y, para la cuestión de la fabulación, con Deleuze (2005). En cuanto a la genética del proceso creativo, se recurre a Salles (2008; 2011). Además, las principales referencias audiovisuales son Carvalho (2010), Flores (2009) y Guzmán (2015; 2019). El hecho de que una obra, ya sea audiovisual o escrita, sea entregada al público no significa que sea la versión definitiva de la investigación creativa, sino la presentación de una etapa de su desarrollo.

Palabras clave: Fotografía; Audiovisual; Estética de la recepción; Fabulación; Crítica genética.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O DIÁLOGO COM AUTORAS(ES)	16
3 O PERCURSO CRIATIVO: DOS QUESTIONAMENTOS COM A FOTOGRAFIA ANÔNIMA À OBRA AUDIOVISUAL	25
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
CADERNO DE BORDO	35
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICE A - ROTEIRO	48

1 INTRODUÇÃO

Realizar o presente trabalho está mais para retomada que propriamente para continuidade do percurso na graduação em Cinema e Audiovisual. Sem adentrar o panorama do porquê dessa interrupção (não que não tenha relevância, mas para que se possa ater ao contexto de como se chegou ao presente trabalho), a retomada se dá a partir de estímulo da professora Juliana Rangel, do curso de Teatro, também da Universidade Federal do Ceará (UFC), com quem eu havia desenvolvido trabalhos em projetos artísticos interdisciplinares.

Destaco que mais que estudante de Cinema e Audiovisual, eu era propriamente estudante do ICA (Instituto de Cultura e Arte / UFC), dado meu envolvimento ter sido também com outras linguagens artísticas como o teatro, a música, a performance, a dança.

Vem então a etapa de pensar, de buscar o que poderia ser esse trabalho de conclusão de curso (TCC). Recordo-me, então, que uma proposta inicial que eu apresentei ainda no período da graduação era simbolizada pela fotografia *Pearblossom Hwy*, de David Hockney, abordada em ensaio de Antonio Cicero (2008). Essa imagem fotográfica foi realizada a partir de colagens de partes de fotografias sobre o mesmo objeto visual, mas em momentos, ângulos, profundidade distintos, o que acabava colocando em questão que uma imagem não é uma imagem em si mesma, mas sempre o acúmulo de tantas imagens. E o que eu pretendia dizer com esse referencial era que a minha colagem audiovisual seria um caleidoscópio de minhas próprias produções fotográficas e audiovisuais ao longo da graduação em Cinema e Audiovisual.

Não pensei propriamente em retomar esse projeto do passado para a situação do momento presente, mas que o trabalho poderia ser algo nesse sentido de resgate das minhas produções visuais e audiovisuais em questão; os primeiros *insights* vão então surgindo, sem, no entanto, tomarem propriamente contornos e corpo mais definidos.

Sendo uma revisita às minhas próprias produções em questão, ela se revela, na verdade, uma revisita sobre um outro eu. Afinal, mais que a passagem do tempo, foram outras vivências que fui tendo desde o período dessas produções que geraram esse distanciamento, no que revisitá-las talvez revelasse estranhamentos, sentimentos de diferenciação com aqueles olhares de então ali presentes.

A partir dessa constatação cogitei que a linha de condução poderia ser pelo ileísmo, técnica de linguagem de falar sobre si mesmo na terceira pessoa, criando um distanciamento inclusive das próprias emoções (Robson, 2019).

Outro acréscimo ocorre durante visita à exposição “Que país é este? A câmera de Jorge Bodanzky durante a ditadura brasileira, 1964-1985”¹, na qual o que se evidencia não é a linearidade da produção do autor em questão, mas o trabalho de curadoria sobre as suas produções fotográficas e audiovisuais. Ou seja, também trata-se de um caleidoscópio autoral que tem como norte um Brasil que é mostrado nessas produções em colagem.

Nesse momento me pareceu ter encontrado a questão da proposta do trabalho a ser desenvolvido, isto é, trataria-se de curadoria das minhas próprias produções imagéticas, uma curadoria de si. Nisso, surge a ideia provisória do título ser “Cura”, que joga com a ambivalência desse substantivo tanto a partir do verbo curar (em que está implícita a cura de si) quanto de curadoria (também em relação a si próprio).

Embora viessem ocorrendo acréscimos à ideia inicial, tinha-se de ter em vista a questão da execução da proposta face ao tempo disponível para tal. Foi necessário pesar o nível de dificuldade tanto em vasculhar materiais em meio a arquivos (provavelmente alguns esparsos e outros organizados em *Hard Disks* (HDs) externos), e a seleção de quais gravações entrariam, quais trechos, tendo em vista a sua composição com o todo. Afinal, não é fácil encontrar o eixo central que orienta um trabalho audiovisual a partir de colagens de materiais originalmente distintos entre si. Em termos audiovisuais, me ocorreu enquanto referência o filme *Pacific*, de Marcelo Pedroso (2009), justamente pelo seu processo de montagem.

Tendo tais questões em vista, e sabendo que o processo de criação não é retilíneo, mas, pelo contrário, feito de idas, vindas, possíveis abandonos, retomadas, ... (Salles, 2008, 2011), busquei alternativa(s) para que houvesse contraposição, avaliação de melhor viabilidade de execução e se decidir qual proposta é a mais adequada para a presente situação.

Surge então uma segunda ideia.

Ela se dá a partir da lembrança de leitura de um ensaio da antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2008) presente no livro *8x fotografia: ensaios*, de Lorenzo Mammi e Lilia Moritz Schwarcz. São duas fotografias sobre as quais a antropóloga desenvolve o ensaio, sendo elas de autoria própria, retratando um evento social relacionado a circunstância de luto vivenciada por um povo originário com o qual a autora desenvolvia trabalhos de pesquisa. O trecho do texto que me marca decisivamente é da afirmação de que toda fotografia tem um sentido próprio para quem vivenciou a situação fotografada. Ou seja, a percepção, a leitura de quem tem apenas o contato com a fotografia é totalmente distinta da de quem vivenciou a situação retratada, para quem se ativam outras memórias relacionadas a essa vivência.

¹ Em cartaz na Pinacoteca do Estado do Ceará entre os dias 11 de dezembro de 2024 e 13 de abril de 2025.

A partir do que foi colocado por Novaes, surge a ideia de que o trabalho a ser desenvolvido poderia conter também algo de ensaio (audiovisual no caso) sobre fotografia, digo não sobre o ato fotográfico em si, mas uma fotografia de minha autoria, pois ainda sob os ecos da primeira ideia de curadoria caleidoscópica de si, fico pensando qual(quais) fotografia(s) de minha produção poderia(m) ser desenvolvida(s) nessa segunda ideia.

Ao mesmo tempo confesso ter tido certo receio de que o resultado pudesse se tornar massante por ser centrado no eu (na minha pessoa, no caso).

Eis que vem à lembrança uma fotografia de uma cena familiar que certa vez achei em um livro que adquiri em um sebo há alguns anos e a qual fiz questão de manter comigo.

O livro em si era antigo, suponho que da década de 1970, capa dura, de tecido vermelho, sem qualquer inscrição nela (título ou qualquer diferenciação gráfica que seja). Suas folhas já estavam consideravelmente amareladas pelo tempo. Já seu conteúdo tratava de ciências da Terra (Geologia ou Geografia Física).

Quanto à fotografia, deduzi que provavelmente seria do início dos 1980 em função não só pela aparência dos elementos retratados, mas pela sua visualidade material.

Figura 1 - Sem título



Fonte: Autoria desconhecida

Quando encontrei essa foto, pensei em fazer uma postagem em rede social virtual, narrando a saga de a haver encontrado, visando o possível reencontro dela com alguma das pessoas ali retratadas - são sete: uma adulta, cinco crianças e um(a) bebê de colo.

Ainda que a execução dessa ideia de postagem fosse simples, ela acabou não indo adiante por não ter sido encontrada solução para um impasse em vista. A possibilidade de insucesso do objetivo em mente ser atingido seria elevada visto que as redes sociais se caracterizam pelo imediatismo, o calor da novidade e, assim, o compartilhamento da postagem muito provavelmente seria fugaz, isto é, intenso num primeiro momento, despencando nos instantes seguintes como se já fosse notícia velha, já superada por outras novidades que emergem na avalanche de postagens que é típico das redes sociais virtuais.

No entanto, se retomada essa ideia no contexto do presente trabalho, surge o questionamento: como ela poderia ser produzida audiovisualmente? Isto é, quais questões atravessariam o trabalhar essa fotografia de modo audiovisual?

O que me surge de imediato é a questão da temporalidade, indicada principalmente pela coloração da fotografia e suas medidas laterais pois não há qualquer indicativo de data, seja de registro de impressão que usualmente vinha junto a alguma lateral de fotografias impressas ou mesmo alguma anotação no seu verso.

Ao olhá-la mais detidamente, a curiosidade também se dá em relação às pessoas retratadas: quem são elas?; será que ainda estão vivas?; qual foi a circunstância dessa fotografia?; quem as fotografou?; quais vivências tiveram naquela casa?; quais lembranças elas têm desse período?; quais rumos suas vidas tomaram? ...

Atentando-se para outros elementos presentes no enquadramento, a casa (em seus poucos aspectos estruturais que se dão a ver) me remete a pensar como seria a cidade naquela época. Nisso, porém, desdobra-se outra questão: mas seria Fortaleza? Poderia ser em outra cidade, outro estado, outra região do país?

Com olhar mais detido, determinados aspectos presentes na fotografia levam a crer ser bem provável se tratar de Fortaleza, a começar pela iluminação.

O contraste entre claro e sombreado é bem acentuado, algo característico de regiões de intensa incidência de raios solares, mais próximas da linha do Equador (como é o caso de Fortaleza). Inclusive se observam pontos tecnicamente chamados de luz estourada (quando o branco anula qualquer distinção de formas) enquanto outros pontos na imagem são totalmente identificáveis, como é o caso do que gera dúvida se seria a rua ou o terreno da casa (ao fundo no lado direito de quem observa a foto). Também, a parte superior das cabeças de algumas das crianças está com luminosidade do sol muito acentuada em contraste com o

restante de seus cabelos, assim como o topo das grades brancas e algumas folhas do jardim têm uma refração da luz incidente sobre elas que quase “queima” as suas visualidades.

Outro fator é o estilo arquitetônico de elementos visíveis da casa, bem presente em imagens de imóveis dos anos 1960, 1970 e 1980 em Fortaleza, como é o caso da grade do portão ao fundo e da janela, além de grade do tipo meia altura, que separa o terreno de outro cá (outro imóvel?, a garagem?, a calçada?).

O emergir dessas considerações (tanto em relação a memórias a partir das marcas de época presentes nessa fotografia quanto à casa e sua possível localização) me remete ao filme *Supermemórias*, de Danilo Carvalho (2010), cuja produção se dá a partir de filmagens caseiras de diferentes pessoas e famílias em câmeras Super 8 datadas das décadas de 1960, 1970 e 1980, tendo como pano de fundo a cidade de Fortaleza, destacando-se o trecho sobre demolição de imóveis residenciais, em que é colocada em questão a lógica da especulação imobiliária, promotora do apagamento de memórias não só arquitetônicas, mas igualmente das vivências atreladas aos imóveis e aos espaços da cidade; o que também é abordado na música *Fortaleza*, da banda Cidadão Instigado (2015). E sob essa perspectiva das obras mencionadas, surge dúvida sobre o destino da casa na fotografia analisada: ela ainda existe?

A emergência desses questionamentos e considerações ia reforçando a segunda ideia de trabalho como possível de ser levada adiante.

Porém, é necessário retomar a questão colocada por Novaes de que uma fotografia dispara percepções particulares para quem vivenciou o instante fotografado. Não sendo esse o meu caso enquanto observador dessa fotografia anônima, acrescido do fato de eu desconhecer quem são as pessoas ali retratadas (e assim não ter acesso a elas), vejo como possibilidade de trabalho audiovisual sobre essa fotografia ser realizado por meio de exercício de imaginação especulativa, de fabulação de histórias que poderiam emergir a partir dela.

Pela variedade de questionamentos possíveis de serem desenvolvidos e a maior viabilidade de execução é que se optou por essa segunda ideia para a realização da obra audiovisual no contexto deste TCC bem como o seu memorial.

Desse modo, busquei autoras(es) que pudessem fornecer subsídios teóricos tanto para o desenvolvimento desses questionamentos iniciais quanto para tratar da relação do(a) observador(a) com a imagem fotográfica, assim como pensá-la e enxergá-la para além do que a sua visualidade dá a ver. Nisso, nos capítulos 2 e 3 deste memorial são apresentados nomes como Eugênio Bucci, Paul Zumthor, Roland Barthes, entre outros, para se pensar aspectos relativos à fotografia e à interação do(a) espectador(a) com ela, além de Murray Schafer para abordar elementos referentes a sonoridade e Gilles Deleuze no tocante a fabulação.

Ainda quanto ao memorial, não há a intenção de nele ser abordado propriamente como se deu a elaboração da obra audiovisual, sobre aquilo que já foi realizado (como o nome memorial pode dar a sugerir), mas como essa elaboração está ocorrendo. Isto é, a redação deste memorial enquanto construção conjunta com a obra audiovisual, em que texto e obra caminham simultaneamente em colaboração, ambos fornecendo subsídios reciprocamente.

Afinal, ao se colocar a criação da obra audiovisual aqui em questão em diálogo com autoras(es) e obras audiovisuais de referência, vão surgindo dúvidas, impasses em como realizar a sua organização em texto, que, na realidade, trata-se de outro processo de criação. Há primeiras decisões, idas e vindas, escritas, apagamentos, reescritas. O que se pensava inicialmente como certo, torna-se dúvida na reflexão seguinte, com a próxima associação realizada, o que, por conseguinte, faz repensar a construção da obra audiovisual.

Visa-se, pois, que este memorial seja também o testemunho genético não só da obra audiovisual bem como de si mesmo, demonstrando que a elaboração de ambos não é um processo linear, mas um inexorável labirinto de fragilidades, potencialidades, dúvidas, acertos, equívocos, escolhas, abandonos, retomadas, ... no que se evidencia que:

Estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse [...] como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. [...] Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais (Salles, 2008, p. 20).

Embora se evidencie que este memorial é também em si um percurso inacabado, não significa que ele seja a versão crua, da forma como foi escrito na sua primeira vez. Ou seja, tal como na elaboração da obra audiovisual com a qual ele dialoga, há nele contínua revisão, reescrita, retiradas, acréscimos... até seu ponto de abandono, a versão “final”.

Assim, adota-se o expediente de caderno de bordo como forma de conferir visibilidade aos referidos momentos genéticos de criação, pois conforme Salles (2011, p. 33):

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (Calvino, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios (Louis, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (Marx apud Eisenstein, 1942) que a obra carrega.

Embora a autora mencione obra de arte, estende-se a referência a todo processo de criação, incluindo-se o memorial aqui proposto.

2 O DIÁLOGO COM AUTORAS(ES)

A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2008), em um texto ensaístico sobre fotos que ela havia realizado com um povo originário do Brasil, afirma que em relação a imagens fotográficas “quanto mais sabemos sobre o contexto em que foram captadas, mais elas podem expressar” (*ibid.*, p. 113).

Eugênio Bucci (2008) reforça esse entendimento de Novaes ao discorrer sobre uma foto de álbum de sua família e destacar o enraizamento histórico que esse tipo de imagem possui para “o seu público particularíssimo - formado por seus próprios personagens” (*ibid.*, p. 78). Bucci denomina esses personagens participantes por espectadores-protagonistas, uma vez que as raízes históricas desse tipo de fotografia “encontram-se inscritas no corpo de cada um deles” (*ibid.*, p. 79).

Conforme Bucci, para essas pessoas, “as imagens ali expostas, abertas, admitem múltiplas sequências narrativas; os fatos passados se expandem e se ligam entre si movidos pela carga afetiva do olhar que costura as associações possíveis” (*ibid.*, p. 78). No que, no âmbito de relação subjetiva desses sujeitos com esse tipo de foto, “o presente expandido resulta de uma vivência que funde os espectadores-protagonistas com os fatos do passado” (*ibid.*, p. 79), em um processo dinâmico de apropriação expandida e afetiva do tempo.

Não se trata de um passado de todo, mas de um presente que não se fecha para esses(as) espectadores(as)-protagonistas, visto ser “vida em aberto” (*ibid.*, p. 82). Um presente ao qual sempre se retorna, que se expande como vivência: “minhas fotos de família estão vivas, não são cadáveres, mesmo quando levo em conta que alguns de seus personagens já habitam o Cemitério Municipal de Orlandia” (*ibid.*, p. 83).

Se Bucci coloca que o presente da situação capturada em uma fotografia não se fecha para quem vivenciou esse momento, isso não significa que essa fotografia nada diga ou nada desperte naquele(a) que desconhece sobre o que foi retratado. Pelo contrário, “imagino que possam dizer muita coisa e certamente evocam outras tantas, dependendo da experiência prévia de cada um que estas imagens possam resgatar da memória” (Novaes, *loc. cit.*).

Afinal, basta ter em vista que “[...] muitas vezes uma foto se remete a outra, ou a outras [...] uma conversa com outras fotos, pinturas e desenhos” (Mammi; Schwarcz, 2008, p. 8) conforme a ordem de experiência do(a) observador(a) que vai tecendo associações.

Para Walter Benjamin (*apud* Rancière, 2012, p. 104) a imagem da fotografia e do cinema “era a imagem que existia apenas pelas relações que mantinha com outras imagens ou com outros textos”, atuando enquanto elemento “de uma nova arte política da montagem”. Ou

conforme Rancière (2012, p. 96), “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e a atenção que merecem”.

Se Walter Benjamin destaca a imagem fotográfica pelo aspecto da política de montagem mental, Roland Barthes (1984) afirma que a distinção de essência entre a fotografia e outras formas de produção de imagem reside no fato de que “o Referente da Fotografia não é o mesmo que o de outros sistemas de representação [...] mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (*ibid.*, p. 114-115). No que o autor sentencia que “na Fotografia, jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (*ibid.*, p. 115).

Barthes então estabelece o *status* da fotografia como um certificado a “atestar que o que vejo existiu” (*ibid.*, p. 123). Em outras palavras, “o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real” (*ibid.*, p. 124), embora “um real que não se pode mais tocar” (*ibid.*, p. 130). Não que em outras formas de produção de imagens o referente não possa estar presente - como no caso da pintura, por exemplo -, mas só com a fotografia (seguindo a lógica do autor) é que seguramente o referente esteve presente.

A fotografia, portanto, traz em si (e só existe para ela) a coerção conjunta de realidade e de passado. Nisso está o que se pode estabelecer como a própria essência, o noema² da Fotografia (*ibid.*, p. 115). Sem a refração de luz do referente a ser capturada e fixada, nada de fotografia. E “esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens” (*ibid.*, p. 129).

Pode-se de certo modo discordar de Barthes caso se tenha em vista as montagens ou trucagens fotográficas, que já eram bem conhecidas à época da publicação de sua obra e que veio a se acentuar com os avanços tecnológicos. Porém, se restringe aqui à perspectiva colocada pelo autor de que a fotografia em princípio ratifica o que ela representa, que “ela não inventa; é a própria autenticação” da existência real, material do que é representado (*ibid.*, p. 127-129).

Outra contribuição de Barthes se dá com o que ele denomina por “spectrum”, palavra que mantém relação tanto com espetáculo quanto com “retorno do morto” que há em toda fotografia (*ibid.*, p. 20). É quando o referente em sua representação se tornou “Todo-imagem, isto é, a Morte em pessoa” (*ibid.*, p. 29).

Não que com isso se diga que a pessoa esteja morta, mas que não se trata da pessoa em si, naturalmente como ela é, seja porque o instante capturado foi uma pose

² Trata-se do “traço inimitável da Fotografia” (Barthes, 1984, p. 118), sendo que o autor denomina o noema da Fotografia por “‘isso-foi’” (*ibid.*, p. 115).

intencional, um antecipar-se em imagem (Barthes, 1984, p. 22), ou mesmo porque a pessoa real não é um átimo de tempo estático como o é a fotografia³, cabendo frisar que a coisa morta em questão se refere ao tempo passado, o “isso-foi”, que existiu quando do ato fotográfico.

Ademais, se Bucci (2008, p. 82) fala de um tempo presente que nunca se fecha para o(a) espectador(a)-protagonista, Barthes (*op. cit.*, p. 118) - embora não seja enfático quanto a que tipo de espectador(a) - coloca a questão pelo viés da fotografia ser “imagem viva de uma coisa morta”, pois “a foto é literalmente uma emanção do referente. [...] a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (*ibid.*, p. 121).

Se Bucci (*loc. cit.*) fala da fotografia enquanto “vida em aberto”, Barthes (*op. cit.*, p. 123) afirma que “o efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância)”.

Distintas perspectivas que ao invés de se configurarem enquanto um impasse se mostram como riqueza de possibilidades no contexto do presente trabalho ao se imaginar como haveria de ser os relatos das espectadoras-protagonistas da fotografia anônima aqui em questão em seu reencontro com ela: suas percepções seriam de um presente que não se fecha ou de tempo passado de uma coisa morta, de não restituição do que foi abolido pela distância do tempo?

Perspectivas fenomenológicas distintas, mas com convergência no fato de que uma fotografia é sempre invisível ao(à) espectador(a), pois não é ela que se vê, mas o seu referente, que ela reproduz enquanto imagem (*ibid.*, p. 16). Afinal, “tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente” (*ibid.*, p. 14), se confundindo mesmo com ele: “‘olhe este é meu irmão; aqui sou eu criança’” (*ibid.*) e não o entendimento de se tratar de representação, simulação do objeto.

A propósito, tanto Barthes (*ibid.*, p. 132) quanto Rancière (2012, p. 92) chamam a atenção para o fato de que a imagem fotográfica não é o duplo de uma coisa, ainda que diante de uma foto tenhamos por hábito dizer que aquilo que vemos na fotografia é o próprio objeto. Assemelha-se a ele, mas não é ele⁴.

Para além do aspecto de identificação dos objetos representados, o que desperta interesse de alguém em uma fotografia? O que ela dá a conhecer ao(à) espectador(a)?

Barthes (*op. cit.*, p. 36) fala de “estalo”: “[...] e se tal outra me interessa muito, eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o ‘estalo’. [...] Tal foto me *advém*, tal outra não”.

³ Ver caderno de bordo, dia 6.

⁴ Ver caderno de bordo, dia 7.

Mas não basta haver o “estalo” ao se olhar uma fotografia, pois ele é somente o ponto de partida. Barthes (1984, p. 37) complementa ao denominar por “aventura” a atração que “tal foto” exerce sobre ele enquanto espectador: “[...] ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada [...] mas ela me anima: é o que toda aventura produz”⁵.

Barthes acrescenta que é o princípio da aventura que permite a alguém fazer a fotografia existir. “De modo inverso, sem aventura nada de foto” (*ibid.*, p. 36).

[...] Podemos, aliás, deparar com casos em que a fotografia me deixa em um tal estado de indiferença, que não efetuo nem mesmo a ‘colocação em imagem’. A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas (Sartre *apud ibid.*, p. 36-37).

A pergunta que fica: como se dá a aventura para o(a) espectador(a) ao olhar uma fotografia? Barthes estabelece esse processo a partir da distinção dos termos que ele denomina por *studium* e *punctum*.

Em linhas gerais, o primeiro é a fotografia no que ela é percebida em seus elementos visíveis, que estão ali já dados ao olhar por meio do que a(o) fotógrafa(o) capturou (*ibid.*, p. 45-48).

Em relação ao *punctum*, ainda que a fotografia seja uma imagem imóvel (diferentemente do cinema), “a partir do momento em que há o *punctum*, cria-se um campo cego” em que se desenvolve toda uma vida exterior ao que é fixado visualmente (*ibid.*, p. 86). O *punctum* faz o referente “fantasmaticamente” sair da fotografia, provendo-a desse campo cego. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (*ibid.*, p. 89)⁶.

Essa diferenciação é relevante na medida em que “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las [...]” (*ibid.*, p. 48).

Por sua vez, o *punctum*, aquilo que punge, fere, extravasa o olhar do(a) espectador(a), não foi colocado intencionalmente pela(o) fotógrafa(o) (*ibid.*, p. 75). Está para além do *studium* embora se faça por meio dele, através de algum detalhe visualmente presente na fotografia. Está para além do que se vê nela, mas que é despertado por meio do *studium*. Em outras palavras, o *studium* está sempre codificado, o *punctum*, não.

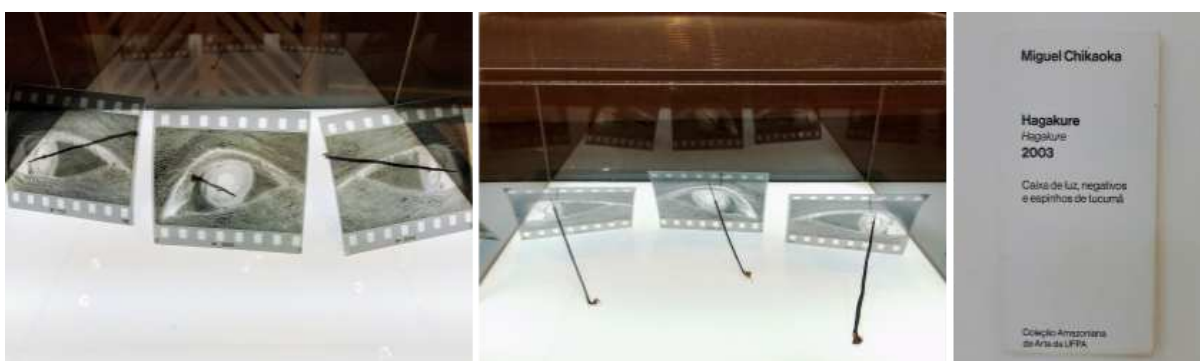
⁵ Ver caderno de bordo, dia 8.

⁶ Ver caderno de bordo, dias 9 e 10.

Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos “cultas” (investidas por um simples *studium*) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. (Barthes, 1984, p. 77).

Como ilustração do que consiste o *punctum*, faz-se aqui uso da obra *Hagakure*, de Miguel Chikaoka (2003), justamente por ela abordar a questão do atravessamento do olhar⁷.

Figuras 2, 3 e 4 - *Hagakure*



Fonte: Imagens do autor (2025)

Retomando-se a ideia barthesiana da fotografia ter caráter documental de um real passado, pode-se alegar que o objetivo da fotografia anônima aqui em questão foi meramente o registro de um momento familiar.

Todavia, “sempre haverá disputas em torno do que uma fotografia nos diz” (Martins, 2008, p. 134) ou nos permite fazer associações, pois a fotografia não é exclusivamente documento e por mais que se queira dizer que nela não há dimensões artística e estética, essas marcas sempre estarão associadas entre si. Afinal, ainda conforme Martins (*ibid.*, p. 137), “[...] dificilmente o autor tem condições de assegurar que a obra será interpretada da perspectiva precisa de suas motivações autorais. A fotografia não escapa a essa regra. [...] A fotografia é particularmente vulnerável à polissemia de seus conteúdos”⁸.

E onde estaria a arte da fotografia se ela é tão impregnada do mundo, do “papel excessivo que o registro do mundo nela ocupa”? (Tassinari, 2008, p. 19).

⁷ Obra instalativa integrante da exposição *Delírio Tropical*, em cartaz na Pinacoteca do Estado do Ceará entre os dias 11 de dezembro de 2024 e 27 de julho de 2025, ficando estrategicamente na entrada da referida exposição. No idioma japonês, *Hagakure* significa oculto pelas folhas. Fonte: Instituto Niten. Disponível em: <https://share.google/b2PSvohnvBLfcf5yo>. Acesso em: 30 jul. 2025.

⁸ Ver caderno de bordo, dia 11.

Em texto ensaístico sobre fotografia de Cartier-Bresson, Tassinari (2008) afirma que a arte fotográfica está justamente no que ela possibilita em “renovar as figuras banais e habituais do mundo encontrando nelas uma vitalidade insuspeitada [...]” (*ibid.*, p. 19), pois “nada é tão parecido com o mundo e nada é também tão assemelhado a uma poesia do mundo, insuspeitada, súbita, e que só ao clique do fotógrafo é dado a captar” (*ibid.*).

Não se pretende aqui, porém, dar a entender que a pessoa que fez a fotografia anônima tenha tido intenções artísticas ou poéticas, pois, retomando-se a ideia de Martins (2008, p. 134), as interpretações escapam às intencionalidades autorais na elaboração da obra.

Ou seja, se Tassinari (*loc. cit.*) fala de intencionalidade artística, poética de quem fotografa, de quem faz o registro fotográficos a partir de elementos do mundo real, pode-se, por outro lado, falar sobre aquele(a) que se relaciona com a fotografia, mas que não esteve presente na situação do ato fotográfico, isto é, o(a) observador(a) em momento(s) posterior(es) a esse ato, nos momentos de leitura.

Paul Zumthor (2007) afirma que no contato com os textos é o corpo que sente, pois o corpo é a síntese de todo o ser do(a) leitor(a), é “a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (*ibid.*, p. 23).

Em contraponto ao senso-comum de que a reação ao texto - que é visual (salvo no caso do Braille, que além disso é tátil) - se dá exclusivamente no plano mental, Zumthor fala de corpo no sentido de suas múltiplas latências: físicas e abstratas.

E ainda que se possa argumentar que leitura de texto e olhar uma imagem (fotográfica como aqui é o caso trabalhado) se mostrem como processos distintos, o próprio Zumthor (*ibid.*, p. 72) esclarece que “o olhar não para de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global [...] Esses elementos - esses traços visíveis, essas coisas -, ele os interpreta”. Acrescenta o autor:

O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disto e, como reflexo, exige a interpretação... (*ibid.*).

Ou seja, embora Zumthor fala da relação do corpo em contato com o texto, pode-se entender como texto⁹ não apenas o que é escrito em palavras, mas também outros suportes visuais, como é o caso da fotografia, pois ela possui textualidade em sua linguagem -

⁹ “A palavra *texto* provém do latim *textum*, que significa *tecido, entrelaçamento*. Fica evidente, assim, que já na origem da palavra encontramos a idéia de que o texto resulta de um trabalho de tecer, de entrelaçar várias partes menores a fim de se obter um todo inter-relacionado. Daí podermos falar em *textura* ou *tessitura* de um texto: é a rede de relações que garantem sua coesão, sua unidade” (Infante, 1991, p. 49).

recupera-se aqui a fala de Bucci (2008, p. 79) sobre a relação que as fotografias familiares mantêm com seu(sua) espectador(a)-protagonista estar na dimensão do corpo deste(a).

Na realidade, o deslocamento que Zumthor promove é do ato da leitura quanto à experiência do sujeito, o seu ponto de vista: “o que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler” (Zumthor, 2007, p. 24), acrescentando que “o ato de leitura, em si, de modo geral, pode ser descrito como neutro: “decodificação de um grafismo a coleta de uma informação” (*ibid.*). Em termos de leitura fotográfica, remete-se ao *studium* barthesiano.

O que Zumthor evidencia é que há momentos em que a leitura não se encerra na mera decodificação e informação. É quando se estabelecem elementos não informativos que propiciam prazer no(a) leitor(a), indicando-se a existência de laço subjetivo “entre o leitor que lê e o texto como tal” (*ibid.*). É o momento da poeticidade para o(a) leitor(a), quando o texto é percebido como poético pela presença ativa do seu corpo (*ibid.*, p. 25).

Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)” (*ibid.*, p. 24-25).

Barthes (1984), por sua vez, complementa a importância da participação ativa do(a) espectador(a) ao pontuar que “no fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (*ibid.*, p. 62), isto é, quando ela possibilita reflexão, sugere um sentido, “um outro sentido que não a letra” (*ibid.*). Logicamente que uma fotografia por si só não é pensativa (pois pensativas são as pessoas), mas o que se desperta de pensativo em quem a observa e isso depende das experiências prévias do(a) espectador(a) para que se estabeleçam as possíveis associações. Ou seja, sem a performance de participação do(a) espectador(a), o ato de leitura, nada de foto pensativa.

Barthes fala sobre fotografia pensativa o que Wolfgang Iser (*apud* Zumthor, 2007, p. 51) afirma sobre o fato de que o modo pelo qual uma obra é lida é que lhe confere seu estatuto estético. E Zumthor acrescenta que “a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (*ibid.*). Ou seja, ocorre recriação no ato de leitura, interpretação da obra, que está em função da subjetividade do(a) espectador(a) - em contraposição a uma pretensa objetividade. “É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal” (*ibid.*, p. 52).

Ainda conforme Zumthor (*ibid.*, p. 63), a obra poética é como um tecido com interstícios em branco a serem preenchidos pela intervenção de uma vontade externa,

particular, por um dinamismo pessoal, em que a leitura é diálogo, um processo dialógico que se instala na interação do leitor com a obra.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro (Zumthor, 2007, p. 53-54).

Rancière (2012) corrobora essa perspectiva ao afirmar que o(a) espectador(a) nunca é passivo(a), ainda que “passivamente” participe das obras, visto que a sua emancipação se inicia quando a oposição entre olhar e agir é colocada em xeque,

[...] quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê como muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (*ibid.*, p. 17).

E afinal de contas, por que poético? Diz-se poético pelo fato da informação transmitida (o *studium* barthesiano) ficar em segundo plano visto que é o prazer do diálogo da leitura que sobressai (Zumthor, *op. cit.*, p. 64-65). Não que a informação seja negada, afinal é por meio dela, do *studium*, que é possível o *punctum*, o que fere o(a) espectador(a).

Se Barthes fala em “animação” que a “aventura” produz, Zumthor coloca em sentido análogo que o objeto, a obra encontra seu sentido no sentido do(a) espectador(a), pois a interpretação é que lhe dá sentido (*ibid.*, p. 107).

Em termos de imagem fotográfica, pode-se entender que a não redução dos objetos visíveis em si mesmos é igualmente realizado por aquele(a) que posteriormente ao ato fotográfico a observa, num exercício “em que o próprio olhar problematiza suas limitações e sua tendência a traduzir o mundo em imagens unívocas e inquestionáveis” (Naves, 2008, p. 65). Trata-se, pois, do olhar expandido, extravasado para além do que a visualidade da imagem dá a ver.

Seguindo a linha de raciocínio de Naves, as imagens sob o olhar expandido do(a) observador(a) se assemelham a origamis infinitos nas relações que vão se desdobrando e das quais vamos retirando nossas possibilidades: “fazemos parte de figuras cuja totalidade nos escapa, embora saibamos que do lado de lá as formas continuam e que nossa parcialidade é o que temos de mais completo” (Naves, 2008, p. 67), complexo e até mesmo infinito.

Com relação ao trabalho audiovisual aqui proposto e discutido, ainda que na condição de espectador não protagonista, posso ser coautor de sentidos dessa fotografia anônima ao lhe atribuir significados em suas possíveis “dobraduras de origami”. É nesse sentido que segue o capítulo seguinte.

3 O PERCURSO CRIATIVO: DOS QUESTIONAMENTOS COM A FOTOGRAFIA ANÔNIMA À OBRA AUDIOVISUAL

Para se pensar a elaboração da obra audiovisual com base na fotografia anônima abordada neste trabalho, parte-se dos muitos questionamentos que vêm se despertando ao longo da minha relação com ela.

Para além da curiosidade imediata que o olhar questiona sobre “quem são essas pessoas?”, a questão que fixa minha atenção é em relação à sua datação: o que me leva a crer que essa fotografia seja do começo da década de 1980?

Tendo em vista que a fotografia é contingência pura, pois “é sempre *alguma* coisa que é representada” (Barthes, 1984, p. 49), ela nos ensina sobre as características visuais do referente, do objeto representado.

Quando William Klein fotografa “Primeiro de Maio de 1959” em Moscou, ensina-me como se vestem os russos (o que, no fim das contas, não sei): noto o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescente, etc. Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? (*ibid.*, p. 49-51).

Barthes (*ibid.*, p. 51) denomina por “biografema” esse acesso a um infra-saber presente nas fotografias, proporcionado por uma coleção de objetos parciais, análogos a traços biográficos.

Na fotografia anônima aqui trabalhada, nota-se tanto aspectos pessoais, tais como corte de cabelo, o estilo das roupas, os óculos da mulher adulta, que denotam sua presença em uma época particular, quanto elementos do imóvel, como, por exemplo, a altura da grade branca em primeiro plano que dá a entender ser a divisa do imóvel, o estilo da janela e da grade do portão ao fundo, que dá acesso à casa.

Além desses elementos de infra-saber, a biografema dessa fotografia se constitui principalmente por sua estética material, isto é, a tonalidade de sua pigmentação e as suas medidas laterais (X cm por Y cm).

São elementos que nos permitem inferir de que período é a fotografia não somente em seu ato fotográfico como também da revelação de seu negativo fílmico.

Como forma de dirimir possível equívoco na interpretação dessa biografema, consultei o professor e pesquisador de fotografia e imagem do ICA/UFC Fernando Maia dada sua notória experiência nesses estudos. Ele confirmou essa dedução inicial, inclusive indicando que a data mais provável dessa fotografia seria 1982 ou 1983 especialmente quanto

à coloração magenta (avermelhada) de sua pigmentação e as dimensões de corte do papel, que são elementos característicos desse período de revelação fotográfica.

Para além da indefectível curiosidade sobre a época, que interesse em particular essa fotografia anônima me desperta? Qual seria o seu “estalo” em mim? Qual a intencionalidade particular nela para a minha “aventura”? O que ela me anima e eu a animo na condição de espectador não-protagonista?

Como visto no capítulo anterior, Barthes (1984, p. 20) fala em “retorno do morto” quando alguém observa uma fotografia. Mas qual “retorno do morto” poderia ser abordado nessa fotografia anônima? Sem dúvida a princípio seria em relação às pessoas ali retratadas e um aspecto que de imediato emerge é: “continuam vivas?”.

Curioso notar que essa pergunta não está propriamente circunscrita ao “*isso-foi*” barthesiano. Sendo a fotografia um elemento que remete ao passado, ela oferece também a possibilidade de futuro, isto é, ela fatalmente enseja o cálculo quanto aos rumos do referente.

Olhando a fotografia anônima, é inevitável eu me perguntar sobre o destino que aquelas pessoas vieram a ter. “[...] É *possível* que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? como?) Que romance! Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar [...]” (*ibid.*, p. 125).

Se houvesse a possibilidade de se testemunhar o reencontro dessa fotografia com alguma(s) daquelas pessoas ali retratadas, quais histórias de vida após o momento dessa foto essa(s) pessoa(s) teria(m) para contar? Qual seria o romance?

Pode-se, ademais, deslocar a questão da “morte em pessoa” para outros elementos que não exclusivamente as pessoas retratadas. Observando a ambientação da cena, me pergunto se aquela casa também ainda existe. Se sim, alguma daquelas pessoas continua morando nela? Questionamentos esses que permanecem no âmbito do que essa fotografia aponta de futuro dos referentes.

Com relação propriamente ao “*isso-foi*” dessa fotografia, tampouco posso saber sobre a ocasião em que ela foi capturada, assim como a relação de convivência, de afeto entre aquelas pessoas, as histórias de momentos vividos naquela casa, na localidade daquela casa, a rua, o bairro, a cidade.

Impossibilitado de ter acesso a esse elemento primordial que é alguma das espectadoras-protagonistas dessa fotografia anônima, vejo como alternativa o exercício de criação por meio da fabulação, pois esta, enquanto método,

[...] oferece elementos para jogar com questões possíveis e acessíveis de uma história, incluindo seus rearranjos, colocando em disputa e tensionando discursos preestabelecidos/autorizados, abrindo para a imaginação de outras realidades possíveis. A fabulação faz parte do processo narrativo em sua organização, sobretudo quando se trata de uma montagem a partir de fragmentos e esquecimentos (Lima; Silva; Alves, 2024, p. 262).

Cabe destacar que Gilles Deleuze (2005, p. 178) afirma que, para além da dicotomia entre filmar o real ou a ficção, entre o verdadeiro e o falso, a operação estética própria da linguagem cinematográfica é o ficcionalizar, em que a função fabuladora também se situa como potência do falso.

De acordo com o autor, “elevando o falso à potência, a vida se liberta tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro, nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória” (*ibid.*). Nisso, o falso, ou o falsear, tem por si só potência criadora.

Entende-se aqui que a fabulação preenche espaços que faltam, no que o campo da criação de novas imagens (desdobramentos) não somente descreve um mundo, mas o transforma e o reconfigura.

Nesse sentido, a fabulação desdobra a realidade, revelando novas possibilidades e perspectivas, especialmente quando são difíceis ou mesmo impossíveis de serem preenchidas pelo plano estético do real.

Segundo Deleuze, fabular é criar, na medida em que esse movimento abre um caminho entre as impossibilidades [...] Deleuze (1992, p. 167) destaca que “a criação se faz em gargalos de estrangulamento [...]. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (Oliveira; Jardim; Costa., p. 249-250).

A impossibilidade de ter acesso a alguma das espectadoras-protagonistas da fotografia anônima aqui abordada enseja o fabular enquanto abertura de um campo sensível responsável pela atualização de um possível virtual, um devir outro (Deleuze, 2005), um novo modo de existência, mostrando-se, pois, como uma forma de embate contra o esquecimento.

É nesse sentido, portanto, que o ato de ficcionalizar, ao contrário do que afirma o senso comum, não é o ato de falsificar a realidade, ou, ainda, de fantasiá-la de forma desmedida, sem propósitos justificáveis do “mundo real”. Na verdade, a fábula é a própria medida da realidade, uma vez em que ergue construções que resistem à tendência ao esquecimento. (Farias; Costa, 2024, p. 18).

O uso aqui da fabulação enquanto método implica enveredar pelas “dobraduras de origamis” (Naves, 2008, p. 67) que essa fotografia possibilita, pois a imagem fotográfica “é sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez” (Rancière, 2012, p. 92).

Não que essa cadeia de imagens seja realizada exclusivamente com outras imagens fotográficas. Vale-se aqui do que Rancière (2012, p. 92) aponta sobre a palavra promover a intersecção do visível com o não visível, não havendo a falsa oposição entre palavra e imagem, pois “representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia” (*ibid.*).

A palavra possibilita que a imagem se desdobre, adquira outros sentidos, significados ou mesmo outras imagens. Fotografia e palavras se complementam, se desdobram dialeticamente, pois a imagem

É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. [...] E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. A retórica e a poética clássicas nos ensinaram: há imagens na linguagem também (*ibid.*).

Basta pensar que se houvesse a oportunidade de testemunhar o reencontro das espectadoras-protagonistas com essa fotografia anônima, certamente elas fariam uso da palavra para discorrerem sobre a foto e seus elementos visíveis e invisíveis, dito e não ditos visualmente, fazendo com que ela ganhasse novas imagens.

O exercício de fabulação em questão tem muitos elementos a partir do *studium* dessa foto para explorar, a começar pela ocasião do ato fotográfico: por que resolveram fazer esse registro? Afinal, tirar uma foto caseira no contexto tecnológico dos anos 1980, em geral, era bem pensado antes ser executado dada o número limitado de poses dos rolos de filmes (12, 24 ou 36), além do fato de não ser instantânea a sua visualização, requerendo largo tempo (em geral, muitos dias até que fosse enviada para revelação em estúdios fotográficos); todo um processo ritual.

Há também a questão da dramaticidade da composição dos referentes. São três centros de atenção principais. Um é a(o) bebê que está no colo da mulher adulta e para onde a maioria dos olhares estão voltados. Outro é o ato de fotografar, visto que duas crianças olham diretamente para a câmera. O terceiro é a cena captada pelo olhar de quem fotografou aquele instante. Há dois outros olhares, mas eles não parecem ser intencionais ou conscientes: o da(o) bebê e o da menina mais próxima do enquadramento. O que esses olhares poderiam expressar ou despertar?

E seus sorrisos? Seria por ocasião da centralidade que a(o) bebê parece indicar pela direção da maioria dos olhares ou pelo que a ocasião do ato fotográfico propiciou? Ou seria a conjunção de ambos?

Além desse momento fotografado, saber (no caso, imaginar) a história de vida que aquelas pessoas tinham naquela época e especialmente com aquela casa é algo que também me desperta a atenção. Quais memórias de outras vivências que elas teriam dali? E para além da casa, com o bairro, com a cidade?

Deve-se ter em mente, porém, que o exercício de fabulação aqui proposto vai além dos elementos proporcionados pelo *studium* dessa fotografia.

O “estalo” me ocorre ao me dar conta que o *punctum* nessa fotografia é sim em relação ao tempo: “esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (Barthes, 1984, p. 141).

E o poético que se desperta na minha condição de leitor dessa fotografia está para além dos aspectos visuais dos referentes em suas marcas de época presentes nessa fotografia, mas o que não se dá a ver que é a dimensão sonora.

O elemento de *studium* dessa fotografia que me enseja o *punctum* está contraditoriamente no que não há informação visual, isto é, a parte de “luz estourada” do lado esquerdo da fotografia (o direito para quem a olha), que dá a entender ser a parte exterior à casa (talvez a rua ou o quintal). É aí onde meu olhar (ou seria a audição?) se expande. Justamente a impossibilidade de distinção de qualquer informação do que é exterior ao palco da representação visual (que é a parte do imóvel) é o que reclama a minha atenção. É como que a sonoridade se fazendo notar não por meio de algum objeto sonoro visível, pois não seria de uma só fonte emissora, mas uma multiplicidade no espaço e no tempo, isto é, além daquela casa e além do instante daquele momento fotografado.

As “dobraduras de origami” dessa fotografia por meio do *punctum* não me remetem propriamente a outra(s) imagen(s) visuais, mas à curiosidade despertada em saber como deveria de ser o ambiente sonoro habitual naquela casa e em seu entorno, a rua, o bairro, em saber como era a paisagem sonora de Fortaleza naquela época.

Essa questão me remete à obra audiovisual *Na trilha do bonde*, em que a realizadora Virgínia Flores (2009) promove um resgate de sonoridades dos anos 1930 até os 1960 sobrepostas a filmagens desse período da cidade do Rio de Janeiro captadas a partir de automóvel em deslocamento pelas ruas da cidade. Nessas filmagens o bonde é o personagem visual principal (ora ele mesmo, ora os trilhos a representá-lo). A experiência do(a) espectador(a) é de audiover a obra, pois por mais que haja o apelativo da imagem visual a despertar a curiosidade sobre uma época com seus objetos e costumes já distantes no tempo, é a paisagem sonora proporcionada pela montagem fílmica que demanda o protagonismo na

observação do(a) espectador(a); o que já indica o uso da palavra “trilha” no título, referindo-se ao destaque sonoro que é dado na obra. Paisagem sonora imaginada (pois fica evidente que não foi captada simultaneamente com as imagens) com elementos como aceleração de motor de bondes elétricos, raspagem de metal dos trilhos, anúncios de rádio típicos de época, passos de transeuntes calçados, buzinas ...

O que a realizadora desenvolve é uma fabulação a partir de elementos do real (as filmagens de arquivo, os áudios de época) para lutar contra o esquecimento de uma memória social, pois o filme trata-se de uma possibilidade virtual a partir de um impossível.

O *punctum* da fotografia anônima associado ao filme de Virgínia Flores me faz pensar sobre quais elementos fariam parte da paisagem sonora de Fortaleza da época dessa fotografia.

Para começar, certamente haveria menor presença de ruídos relacionados a veículos automotores em comparação com o que seu tráfego (e congestionamentos) veio se tornando desde então. Afinal, a cidade tinha menos habitantes combinado ao fato de ser menor a quantidade desses veículos, em especial os particulares, assim como sua proporção por pessoa¹⁰. Schafer (2011, p. 12) nos ajuda a pensar a respeito.

Será que o mundo é hoje mais barulhento do que vinte anos atrás? Naturalmente, o número de sons aumenta na medida em que a população cresce, mas ele também se expande com o desenvolvimento das novas tecnologias.

Pensar o tráfego de automóveis se mostra relevante na medida em que seus ruídos acabam por mascarar outros sons que à época da fotografia anônima possivelmente eram mais percebidos, tais como os sons pontuais de cantos de pássaros e de sinos de igreja, que é marco sonoro de uma comunidade.

À medida que o ruído ambiental da cidade moderna cresce, o alcance acústico dos sinos de igreja diminui. Abafados pelo tráfego impiedoso, os sinos ainda ostentam uma certa grandeza vacilante, mas a paróquia para a qual ele agora anunciam suas mensagens tem se atrofiado para perfazer apenas uma fração do seu tamanho, outrora formidável (*ibid.*, p. 249).

Outro elemento que muito provavelmente marcava maior presença pela cidade é o da sonoridade de feira livre com seus pregões de produtos e preços, assim como sons de

¹⁰ Conforme dados censitários do IBGE, em 1980 a população de Fortaleza era de 1.338.793 habitantes ante a estimativa de 2.574.412 para o ano de 2024. Disponível em: <https://share.google/JdR1CgHdiCY8JWbVr> e <https://share.google/Bkclu9jRZA9ayenQ3>. Acesso em: 17 ago. 2025. Segundo dados do Detran CE, a evolução da frota de veículos em Fortaleza passou de 118.065 em 1982 para 1.254.656 em 2023. Disponível em: <https://share.google/wqaXrWXM1Cv8QdsW>. Acesso em: 17 ago. 2025. Ou seja, enquanto o quantitativo da população quase dobrou, o de veículos cresceu mais que 10 vezes no período, fazendo com que a proporção de habitantes por veículo passasse de 11,3 para 2,05.

atividades comerciais ou de serviços que senão de toda desaparecidas ao menos mais escassas, como, talvez, triângulo de vendedores de chegadinha, buzina de vendedores de algodão doce, de sorvete, ...

Ainda que o trabalho audiovisual aqui proposto seja pautado pela fabulação, não tenho a intenção que a construção sonora seja totalmente inventada. Assim como Flores procedeu em *Na trilha do bonde*, busco que a “reconstituição” possa ser a mais verossímil possível, sendo, portanto, necessário que se proceda a busca em arquivos de época¹¹.

Além disso, penso que dispor de relatos de pessoas que possam ter lembranças desse período confere maior força a esse aspecto de verossimilhança.

Penso, pois, em contar com participação de uma ou duas mulheres que se imagine(m) como tendo sido alguma(s) daquelas meninas e, assim, possa(m) narrar a ocasião daquela foto, “suas” histórias vivenciadas naquela casa, a relação com as outras pessoas presentes naquele momento (visíveis e invisíveis na fotografia, como o caso de quem fotografou), as lembranças das sonoridades naquele tempo, ... tudo misturado com suas próprias memórias - isto é, as memórias reais de sua(s) infância(s) são emprestadas à(s) menina(s) à(s) qual(uais) escolheu(escolheram) conferir narrativa - no que não se saberia exatamente - exceto ela(s) - o que foi fato ou não, borrando-se, pois, as fronteiras entre real e fabulado¹².

A metodologia consiste em explicar a ela(s) a proposta do trabalho, os pontos gerais que sua(s) fala(s) pode(m) abordar, deixando-a(s) à vontade para se imaginar(em) na reconstituição daquele tempo e ir(em) construindo as narrativas. Ou seja, sem roteiro fechado de fala para que, assim, as histórias possam emergir de sua(s) própria(s) criatividade(s) e memórias¹³.

Ainda quanto à metodologia, não há qualquer interrupção da parte do realizador durante sua(s) fala(s), mesmo ela(s) tendo dúvidas se está(estão) boa(s) ou não. Ou seja, que essa(s) mulher(es) fale(m) pelo tempo que precisare(m) para contar suas “lembranças”, no que cabe a presença do realizador somente em gravar o áudio.

Com base no relato da(s) entrevistada(s) sobre as sonoridades de que se recorda(m) e pesquisas em materiais de arquivos audiovisuais e sonoros, busco imaginar uma paisagem sonora que possa sintetizar marcas de época tanto do ambiente daquela casa como do seu entorno (rua, vizinhança) e da cidade. Vinhetas ou extratos de programas de rádio,

¹¹ Ver caderno de bordo, dia 15.

¹² Ver caderno de bordo, dia 16.

¹³ Ver caderno de bordo, dia 17.

comerciais de televisão, reportagens jornalísticas de fato histórico da época, sino de igreja, canto de jandaia, bordão característico de vendedor ambulante, ... Ou seja, ainda que uma fabulação, viso animar realisticamente essa fotografia anônima.

Especificamente em relação à montagem da paisagem sonora referente à cidade, busca-se abranger: os “sons fundamentais”, que são criados pela geografia e clima locais, como é o caso de sons de pássaros, insetos, animais, vento (Schafer, 2011, p. 26), no que “muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentido como um claro empobrecimento” (*ibid.*); e os sinais, como “sinos, apitos, buzinas e sirenes” (*ibid.*).

Quanto ao aspecto visual do trabalho se pensou que ele a priori não seja filmagem, mas em *still*, em que a maior parte do tempo é visualizada a fotografia anônima enquanto ocorre a fala (voz *off*) do realizador a respeito da sua relação com essa fotografia: como a encontrou, o que pensou em fazer com ela, as questões que lhe são despertadas ... até em algum momento do(s) relato(s) (também em voz *off*) da(s) mulher(es), quando há passagem para imagens da fotografia anônima em frente a imóveis pela cidade.

Esses imóveis são muros de casas que impedem de vê-las, terrenos com marcas do que antes era residência, edifícios mais recentes ou em construção, comércios, etc., questionando-se, assim, o destino dessa casa na cidade e o de suas histórias¹⁴. Por fim, nesse momento de imagens pela cidade, a(s) voz(es) da(s) mulher(es) vai(vão) vão cedendo espaço em *crossfade* para as sonoridades de época (ou que sugerem se tratar daquela época), acima mencionadas e que seguem até os créditos finais.

¹⁴ Ver caderno de bordo, dia 18.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar e desenvolver uma obra audiovisual e seu memorial a partir de uma fotografia cuja origem é desconhecida se revelou extremamente desafiador.

A começar pelo que diz respeito a se conseguir identificar quais caminhos de raciocínios teóricos possibilitariam estabelecer diálogos destes com o processo criativo em questão, no que, as obras (audiovisual e textual) inevitavelmente foram se descobrindo e se reinventando também em trocas recíprocas.

Afinal, se inicialmente eu tinha a intenção de falar sobre essa fotografia anônima, acabei percebendo ao longo do processo que a abordagem tomou rumo também sobre o meu papel enquanto espectador-leitor ante essa fotografia, no que as alterações de títulos para a obra audiovisual refletem essa dinâmica¹⁵.

O desafio também se deu quanto ao acesso a materiais sonoros de época e aos recursos humanos necessários, visto serem bastante específicos, com perfis bem delimitados. E se houve persistência neles, é porque se tinha muito claro o que se pretendia e não haver margem para alternativas sem se correr o risco de ser alterada totalmente a proposta do trabalho audiovisual a que se chegou nessa caminhada.

No que diz respeito às intenções de autoria, seria ilusório supor que os resultados obtidos sejam absolutos. Muito pelo contrário, assumo a postura abordada por Zumthor (2007) em relação à consciência de autoras(es) que não se pressupõem donas(os) do sentido da obra, mas de que ele é a parte inerente e idiossincrática de cada espectador(a).

Ademais, ao longo deste memorial buscou-se evidenciar sua inserção na lógica de ser conferida visibilidade ao caos criativo que é o ato de elaboração e desenvolvimento do pensar e do fazer artístico, ressaltando-se que “a forma de apresentação que a palavra impressa em livros exige, pode falsear a não linearidade e simultaneidade do ato criador” (Salles, 2011, p. 31).

Em outras palavras, o presente texto também enquanto testemunho dos rastros de embates processuais, pois “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações” (*ibid.*, p. 30), de reflexões e de inquietações.

Ainda que se fale de visibilidade do que foi processual, não foram abarcadas todas as decisões, mudanças de rota realizadas ao longo da elaboração da obra audiovisual e da escrita deste memorial, o que seria impossível dado elas serem inúmeras.

¹⁵ Ver caderno de bordo, dia 5.

Na verdade, o que se trouxe foram apenas alguns fragmentos como demonstração desse complexo processo em que busquei trabalhar “com a consciência de que tudo se constrói por fragmentos” (Tessler, 2011, p. 19). Afinal, “a noção de fragmentos é essencial tanto para a literatura quanto para a arte” (*ibid.*).

E de modo algum esses fragmentos foram lineares ou abordaram somente uma das obras em construção.

Igualmente buscou-se conferir uma mostra das complexidades implicadas tanto em relação às decisões macroestruturais de afinação do norte que os trabalhos audiovisual e textual iam seguindo quanto às decisões microestruturais de momentos da escrita e dos périplos de produção da obra audiovisual.

Cabe mencionar que não se tem a pretensão que a obra audiovisual ou o memorial ora apresentados sejam versões definitivas desta investigação, mas (se for possível a analogia) como uma fotografia, um instante, um fragmento de todo um movimento que foram ambos os processos de criação.

CADERNO DE BORDO

Tendo-se em vista o processo de elaboração de uma obra ser marcado não pela linearidade, mas pela complexidade de relações entre o que é aparentemente fragmentário (Salles, 2011, p. 29), identifica-se a pertinência do uso de caderno de bordo para se acompanhar o labirinto de escolhas “do ato criador no universo da ação” (*ibid.*) relativa à produção audiovisual aqui abordada e o seu memorial.

Ressalta-se que a natureza do caderno em questão enquanto diário de um processo criativo se caracteriza por testemunhar o fato deste ser composto de rastros das “diversas camadas da história da criação” (*ibid.*), no que a concepção de tempo contínuo (das escolhas entre seus avanços e recuos) se sobrepõe à de linearidade: “um diário, por exemplo, lembra Klee (1990; 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo” (*ibid.*).

Esse caráter temporal de criação mostra-se essencial de ser aqui evidenciado tendo-se em vista que

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predestinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo, assim, um processo puramente mecânico (*ibid.*, p. 47).

É o tempo de uma trajetória de caos, em que “vem aquela angústia, aquela necessidade, compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável” (Dias Gomes, 1982, p. 142 *apud op. cit.*, p. 41). E também o tempo do trabalho, que se revela como o sintetizador do processo criador (*ibid.*, p. 40): “no começo minha ideia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho” (Maillol, 1997 *apud ibid.*, p. 37).

Cabe a ressalva que os dias aqui relatados não são necessariamente subsequentes, pois há revezamentos entre leituras de autores de referência, assistir obras audiovisuais, anotações, a elaboração da obra audiovisual proposta e (re)escritas deste texto. Ou seja, os dias aqui enumerados podem ter mais que um dia de intervalo entre si.

Dia 1

Por que se reforça a ideia do trabalho enquanto ensaio audiovisual: veja o que Martins (2008, p. 133-171) relaciona de elementos a partir de análise que faz da fotografia de Sebastião Salgado. São tantas as camadas para além do visível. São leituras, relações estabelecidas que tornam a fotografia multifacetada, plural em vê-la para além do que é

olhado (mas o enxergado). Sim, extrapolar o visível daquela fotografia anônima no que se identificar que ela possibilita, inclusive se isso implicar enveredar pela fabulação.

Observação: no processo de se pensar uma alternativa de proposta de trabalho que pudesse ser desenvolvido, evidenciam-se momentos como esse que conferem contornos à decisão de trabalhar com a fotografia anônima e como abordá-la.

Dia 2

Involuntariamente me imaginei no ICA relatando para a prof^a Shirley o impasse na escrita deste trabalho. Ela (na verdade, sua imagem) na maior tranquilidade do mundo me diz que a solução está bem diante de mim: é o próprio problema. Volto para mim mesmo me dando conta que se trata de escrever sobre esse impasse. Afinal, se está sendo proposto que a parte textual do trabalho seja o relato da genética do processo criativo da obra audiovisual, nada mais coerente que expor as dúvidas, os impasses, os diálogos com os autores, tudo isso sem necessidade de organizar por capítulos sobre imagem, a paisagem sonora, fabulação, a cidade ... vai tudo em um só como inquietações em diálogo com os autores como sendo uma escrita em fluxo.

E de onde vem essa imaginação de uma conversa com a Shirley e a proposição apontada por ela? Isso me remeteu ao episódio do Andrey na primeira turma do mestrado em artes da UFC em que em dado momento ele estava em profunda crise com o seu objeto de pesquisa (que era sobre objetos de suas memórias pessoais) e ele chegou em situação de desespero para a sua orientadora (se não me engano, a prof^a Teresa Rocha) dizendo que não queria mais falar sobre aquilo, que se negava terminantemente a continuar. Foi quando ela disse para ele falar justamente sobre esse não querer falar. O problema tornado solução.

Outro episódio de que me recordo é o caso que o Danilo Magalhães relatou sobre o seu período de estágio sob a orientação do professor Christian Dennys, do Departamento de Geografia, também da UFC. Estava ocorrendo greve em escolas públicas na década de 2010 (não me recordo se municipais de Fortaleza ou estaduais). O Danilo sempre que relatava para o prof. Christian a impossibilidade de estagiar nas escolas por conta da greve, este lhe dizia para fazer o estágio na greve. Danilo conta que só lá pela terceira ocasião que o prof. Christian disse isso é que ele se deu conta que vivenciar a greve, estar presente nas assembleias, também faz parte da formação docente. Novamente o que parece ser problema é entendido como a solução do próprio problema. Logo, é se referenciar em Cecília Almeida Salles para abordar a genética de construção da escrita deste memorial.

Dia 3

Não consegui ter acesso ao *Na trilha do bonde*, de Virgínia Flores, (indicado pela prof^a Shirley) na sua versão completa, mas apenas a um trecho de menos de 4 minutos. Trata-se de uma sequência que, mesmo assim, já é bastante rica para se notar a construção sonora que é feita sobre as imagens de arquivo.

Mesmo que um pequeno trecho da obra, ele é tão rico em fornecer pistas de possibilidades de construção de uma paisagem sonora de época para o trabalho audiovisual deste TCC. Por exemplo, até então se tinha pensado em abordar possíveis sons da cidade, mas agora surge a ideia de se buscar sons de arquivo de programa de rádio e de televisão da época, também para se sugerir o ambiente da casa.

Dia 4

A prof^a Shirley havia mencionado o realizador Patricio Guzmán para ser consultado como possível referência. Busquei saber a respeito e identifiquei que sua filmografia é composta de documentários.

Assisti ao *El botón de nácar* (2015), e identifiquei alguns aspectos que servem de referência para o TCC, especialmente quanto ao ritmo de narração sobre imagens fotográficas, contextualizando-as, mas sem ser verborrágica; isto é, há espaçamento com silêncio para que o espectador possa estabelecer associações com as imagens.

Como no momento da imagem fixa dos telescópios no deserto do Atacama: imediatamente antes havia se falado da relação da sociedade chilena e dos povos originários do sul do país com as águas do Oceano Pacífico e, mais anteriormente, tinha-se falado tanto da relação entre água e espaço sideral na perspectiva científica quanto da cosmogonia desses povos originários em relação às estrelas. No momento dessa cena dos telescópios no Atacama, a imagem não é vazia ou passiva (como que fosse só o elemento visual a ser identificado) visto que o espectador estabelece associações com o que foi dito anteriormente: o espectador opera montagens mentais.

Dia 5

A troca de título deste trabalho também reflete o aspecto da criação ser gesto em permanente reflexão: embora consciente de que o primeiro título provavelmente seria provisório, ele refletia a questão da forma que se pensava em desenvolver a obra audiovisual. Daí ele ter sido *O nome documentário não é lá grande coisa*, baseado na leitura do livro *Ensaio no real*, de Cezar Migliorin (2010).

Era momento embrionário, ainda esboço de encontros que tomavam corpo no plano das ideias. Afinal, tinha-se claro que não seria propriamente um documentário, mas que se partiria de um material de registro do real, uma fotografia.

Porém, à medida que outras leituras iam se agregando, ficava mais clara a natureza do trabalho ser a de ensaio. Ocorre, então, um deslocamento: da forma para o desenvolvimento da obra. Daí o título *Ensaio*.

No entanto, posteriormente não convencia mais o nome do trabalho ser o da sua natureza, pois via que era bastante genérico - embora o desafio por ora seja o envolvimento com esse ensaio em construção, as inquietações de sua gênese.

Mas justamente em meio a essas inquietações é que surge o título *Que histórias você tem para contar?*. Afinal, estou o tempo todo com a atenção voltada para essa fotografia: cada leitura de texto, cada anotação, cada obra audiovisual assistida é em função do trabalho em mente. A relação com essa fotografia é de atenção em buscar escutar o que ela tem para dizer justamente em meio às associações referenciais que vão se estabelecendo.

O título que por hora se apresenta é a imagem que tenho da minha relação face a essa fotografia e que também pode ser a de qualquer pessoa em contato com ela.

Dia 6

“Ademais, posar para foto é algo antinatural, um aparecer ser premeditado. ‘Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem’ (Barthes, 1984, p. 22). Logicamente que deve-se ter em vista a ciência da(s) pessoa(s) retratada(s) no instante fotográfico. No caso da fotografia anônima aqui em questão, não se pode atribuir esse sentido à(ao) bebê, que está no colo da mulher, pois ela(e) ainda não possui consciência para a intencionalidade de fazer pose, “antecipar-se em imagem”.

Ainda que pertinente, fica-me a dúvida se o trecho acima acabaria abrindo discussão para outro ponto para o qual não se daria continuidade, além de dificultar a retomada da linha de raciocínio que estava em curso.

Dia 7

“Trata-se, além do mais, de uma construção para além do visualmente retratado: ‘[...] uma imagem - minha imagem - vai nascer: vão me fazer nascer um indivíduo antipático ou de um ‘sujeito distinto?’’ (Barthes, 1984, p. 23). Ou seja, embora Barthes tenha afirmado antes que a fotografia é a emanção do real, a imagem fotográfica é distinta da essência

verdadeira desse real, sendo, na realidade, uma impressão, um viés sobre ele. A confusão entre o objeto real e sua reprodução imagética é, portanto, da ordem da percepção do espectador”.

Fica a dúvida se acrescentar esse trecho seria estender a discussão a outro aspecto e acabar se interrompendo o fluxo de ideia entre o que está nos parágrafos anterior e posterior.

Dia 8

“Na condição de um não espectador-protagonista, fica-me, então, a questão do que essa fotografia anônima me interessa, qual seria o seu ‘estalo’ em mim? O que ela me anima? São questões que vão se acumulando - e se vai refletindo a respeito - à medida que vão se estabelecendo encontros e diálogos com os autores”.

Esse trecho de reflexão foi retirado quando entendi que deveria haver um capítulo próprio para tratar da realização da obra audiovisual, no que ele acabou não sendo descartado, mas rearranjado mais adiante no novo capítulo.

Dia 9

Em dado momento me ocorre o seguinte impasse: talvez não seria demasiado adentrar essa relação de *studium X punctum*? Ou colocar isso sim, mas para negar justamente essa necessidade para a situação de análise proposta neste trabalho e, assim, evidenciar as idas e vindas argumentadas anteriormente como características dele enquanto gesto inacabado? Questão a se considerar.

Dia 10

Acréscimo de outro dia: penso que deve se investir sobre o *punctum* sim, no modo como vem se desenvolvendo esse embate, sem negar a sua existência justamente para evidenciar a argumentada característica deste texto ser um processo inacabado, um *work in progress*. Portanto, é apresentar o conceito de *punctum*, questionar a validade de seu uso ao longo deste trabalho, indicando o porquê dessa validade.

Dia 11

Esse ponto se relaciona ao que Rancière (2012) afirma sobre uma vertente de entendimento no teatro de que um autor não pode pressupor que seja ele que cria o sentido da obra, como se este fosse absoluto. O que lembrou uma entrevista de Gilberto Gil para o Professor Pasquale Cipro Neto (creio que no programa “Nossa Língua Portuguesa” ou “Letra

e Música”, na TV Cultura) em que o cantor e compositor disse que a partir do momento que a sua composição ganha o mundo, ela deixa de pertencer só a ele, pois ela ganha outras significações conforme as interpretações que as pessoas vão lhe atribuindo. Porém, não consegui encontrar essa edição do programa para usar como citação e creditar a fonte.

Dia 12

Pensei em abordar a questão da performatividade da oralidade quando do trabalho audiovisual, esboçando-se o trecho que se segue.

“Caso o presente trabalho contasse com a participação de ao menos alguma espectadora-protagonista da fotografia anônima em questão, certamente a performatividade de sua oralidade estaria carregada de elementos de contexto da memória, muito diferente da vocalidade do narrador na condição de espectador não-protagonista. Fala-se, pois, da forma que essa oralidade/vocalidade possui, não se podendo falar de uma forma em que se torna porque a forma não é regida por uma regra, mas ela é a regra, pois ‘uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (Zumthor, 2007, p. 29), pois, ‘essa, com efeito, só existe na ‘performance’ (*ibid.*)”.

No entanto, ainda que possa ter a sua validade, vejo que falar sobre este ponto tornaria muito extenso o leque de abordagem do trabalho e não é preciso dar conta de todas as dimensões. Ademais, teria-se que trazer a definição de performance e o próprio Zumthor afirma que “a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples” (*ibid.*, p. 34).

Dia 13

O filme *Cordillera de los sueños*, de Patricio Guzmán (2019), me soou confirmação sobre o trecho no capítulo 2 deste memorial que trata da associação que uma imagem fotográfica provoca em quem teve experiências com o objeto retratado; no caso de Guzmán, o que a imagem dos Andes lhe desperta de memórias e sua relação com o Chile. Pensei em mencionar a respeito no corpo do texto, mas a desistência de relacioná-la se dá em função de se ter chegado à conclusão que tornaria demasiado longa a exemplificação, distanciando a linha de discussão que vinha ocorrendo. Porém, deixa-se a anotação dessa associação para possíveis desdobramentos ou reaproveitamento futuro.

Pensou-se em especial mencionar o trecho da cena do alpinista escalando um paredão dos Andes, enquanto a fala do realizador trata de sua ferida inacabada, em constante movimento com seu país natal.

Cuando esta vez llegué a Chile, me atrajo mucho la idea de explorar la Cordillera. Pero pronto me di cuenta que la Cordillera me escondía algo. Detrás de las rocas algo está presente. Tal vez son los ecos del Golpe. Esto me evoca algo muy íntimo: nunca he hablado de la soledad que me acompaña desde aquel 11 de septiembre de 1973. Es como una angustia oculta, como si debajo de mis piés se hubiera desplomado algo, como un temblor de tierra. Ahora son 46 años que salí de mi país. Durante todo ese tiempo, he filmado 20 películas sobre Chile. He vivido más tiempo afuera de lo que he vivido adentro. Me acostumbré a hacer películas desde la distancia. Pero nunca dejé de sentirme solo y de trabajar aislado, en medio de la vida cotidiana. En mi alma nunca se despejó el humo de las cenizas de mi casa destruida. Me gustaría, si fuera posible, reconstruirla y empezar de nuevo (Guzmán, 2019).

Figuras 5 e 6 - Frames do filme *La cordillera de los sueños*



Fonte: *ibid.*

Dia 14

Foi cogitado utilizar o conceito de imagem pensativa nas definições de Rancière (2012). No entanto, identificou-se que ele se contrapõe aos conceitos de *studium* e *punctum* de Barthes, sob os quais este trabalho vem se desenvolvendo, não servindo, pois, de complementaridade como inicialmente se imaginava.

O trecho a seguir sintetiza a ideia de pensatividade da imagem segundo Rancière.

Ela não é a aura ou o *punctum* do aparecimento único. Mas também não é simplesmente nossa ignorância do pensamento do autor ou a resistência da imagem à nossa interpretação. A pensatividade da imagem é produto desse novo estatuto da figura que conjunge dois regimes de expressão sem os homogeneizar (*ibid*, 2012, p. 116).

E entre as anotações da leitura, esboçou-se o entendimento a seguir sobre o que Rancière aborda sobre imagem pensativa: “A pensatividade não implica a ausência de intencionalidade do autor. Ela existe, mas não por meio de ação ou de expressão, mas da suspensão destas. O autor é como Deus na elaboração da natureza ao não deixar visíveis, ou

melhor, evidentes as suas intencionalidades. Não há representação, mas apresentação do motivo e as intencionalidades do autor estão implícitas”.

Não vejo (ao menos por ora) que seja essa a linha teórica que atravessa o presente trabalho, pois minha interpretação é de que a intencionalidade do(a) autor(a) da fotografia anônima se restringiu em que ela fosse unicamente documental.

Talvez se possa abordar essa perspectiva de pensatividade da imagem a partir do trabalho audiovisual que se pretende fazer com essa fotografia anônima, pois é quando haveria as intencionalidades de um segundo autor (no caso, eu).

DIA 15

Em relação aos arquivos de época, poucos materiais com confiabilidade de data foram identificados na internet, seja por serem descritos de forma genérica como sendo dos anos 1980, seja por não haver menção de data tanto para arquivos de programas de televisão quanto de rádio veiculados em Fortaleza nos anos iniciais da década em questão. Assim, se identificou a necessidade de se buscarem alternativas, especialmente instituições e meios de comunicação locais.

Observação: ver dia 21.

DIA 16

No caso, as mulheres que se disponibilizaram a participar do processo de gravação de áudio são Maria Eliomar Rodrigues Moreira (Dodô), sobrinha do destacado memorialista fortalezense Miguel ângelo de Azevedo (Nirez), que foi quem deu sugestão de eu falar com ela, e Patrícia Ferreira Mota, uma vizinha minha por intermédio de outro vizinho em comum, Eduardo Aparício.

DIA 17

Antes (dia 3) havia dito não ter conseguido encontrar a obra *Na trilha do bonde* na versão completa. Todavia, posteriormente consegui entrar em contato diretamente com a realizadora e ela gentilmente disponibilizou link por onde pude assistir à obra na íntegra.

DIA 18

Na verdade, acabou ocorrendo um único ponto de indicação de fala. No caso, foi com a segunda entrevista, à qual solicitei que mencionasse que a casa não existe mais como forma de contraponto ao que a primeira entrevistada tinha dito de a casa ainda existir. Com

isso, buscou-se a contradição da informação para se retirar a possibilidade de interpretação de terem sido encontradas algumas daquelas pessoas retratadas na fotografia anônima e, por conseguinte, ser reforçada a ideia de se tratar da imaginação dita anteriormente pelo narrador.

DIA 19

Nesse ponto existe a possibilidade de abordagem geográfica sobre as transformações do espaço urbano em Fortaleza, com foco na especulação imobiliária, o que demandaria aprofundamento em autores da pesquisa geográfica.

No entanto, vejo que por ora para os objetivos desse trabalho poderia acabar abrindo flanco para outra discussão, correndo o risco de se afastar da principal. É algo a se pensar com bastante cuidado para se identificar de que modo possa vir a ser retomado como discussão em segundo plano ou enquanto um desdobramento deste trabalho.

DIA 20

Após sucessivas revisões do roteiro chegou-se ao entendimento que sua estrutura deveria partir da relação pessoal do autor-leitor com a fotografia anônima para em seguida o áudio ser da fala da(s) mulher(es), que começam do mais particular (a lembrança da ocasião da fotografia) para o mais geral (lembranças das sonoridades gerais da cidade); como que uma abertura em leque. Também retiraram-se termos e conceitos que podem não ser de domínio do(a) espectador(a) como, por exemplo, *punctum*, *espectador(a)-protagonista*, embora se tenha procurado maneiras de abordar o que eles abarcam, mas através de outras construções com termos de uso mais comuns. Ou seja, a cada revisão foi se identificando que o roteiro ficasse o mais limpo possível, pensando-se também no ritmo da narração.

DIA 21

Buscou-se o Museu da Imagem e do Som (MIS CE) para identificar se há setor de arquivo e se seria possível a disponibilização de materiais sonoros desses meios de comunicação na época em questão.

Numa primeira sondagem foi identificado que embora a instituição tenha materiais de época em diferentes suportes de mídia, ela não conta com equipamentos de execução desses materiais; ou seja, muito do material de arquivo na instituição ainda não estaria digitalizado. Essa informação procede tendo em vista a matéria do Diário do Nordeste (DN) de alguns meses atrás: “MIS Ceará tem desafio de tornar raro acervo de 150 mil itens 'cada vez mais disponível' ao público” (Tréz, 2024).

Em outra matéria também do DN consta informação sobre doação da agência de publicidade Scala de “mais de três mil campanhas criadas, produzidas e veiculadas desde o início dos anos 70, 80, 90 e 00” ao MIS CE (Laudenir, 2022).

Em resposta ao *e-mail* que enviei para o setor de pesquisa do MIS CE, foi informado que “infelizmente não temos acervos em áudio deste período. Sobre as rádios, temos alguns números da Revista Folha do Rádio e alguns registros em fotografia de cantores, cantoras e radialistas”. No mesmo *e-mail*, houve, porém, indicações de onde pode ser que haja os arquivos procurados.

DIA 22

Outras alternativas buscadas para tentar conseguir arquivos de áudio de mídias de época foram Arquivo Nirez, Sistema Verdes Mares (SVM) e Fábrica Fortaleza.

No SVM foi passado endereço de *e-mail* do setor de arquivo, porém a mensagem não foi recebida por ele ser de uso interno ou para lista de *e-mails* permitidos.

Embora o Grupo de Comunicação O Povo tenha iniciado suas transmissões de rádio em 1980 (FM O Povo) e 1982 (AM do Povo), foi informado que o setor de arquivo não conta com registros (memória!) de rádio, somente com material de jornal impresso. Ademais, o acesso é exclusivo para jornalistas da empresa.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BODANZKY, J. **Que país é este?** A câmera de Jorge Bodanzky durante a ditadura brasileira, 1964-1985. Exposição individual. Curadoria de Thyago Nogueira; Horrana de Kássia Santoz. Fortaleza: Pinacoteca do Estado do Ceará, 11 dez. 2024-13 abr. 2025.

BUCCI, E. Meu pai, meus irmãos e o tempo. *In*: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia**: ensaios. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 69-88.

CHIKAOKA, M. **Hagakure**. 2003. 1 Caixa de luz, negativos e espinhos de tucumã. *In*: Delírio Tropical. Exposição coletiva. Curadoria de Orlando Maneschy; Keyla Sobral. Fortaleza: Pinacoteca do Estado do Ceará, 11 dez. 2024-27 jul. 2025.

CICERO, A. Sobre Pearlblossom Hwy. *In*: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia**: ensaios. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 35-48.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

EL BOTÓN de nácar. Direção: Patricio Guzmán. [Santiago]: Atacama Productions, 2015. 1 vídeo (82 min.). Disponível em: <https://www.lookmovie2.to/movies/view/4377864-the-pearl-button-0>. Acesso em: 19 jul. 2025.

FARIAS, F. R.; COSTA, L. M. Esquecer, recordar e construir: entre memória e fabulação no cinema de Adirley Queirós. **Em tese**, Florianópolis, v. 21, 2024, p. 01-20. DOI: <https://doi.org/10.5007/1806-5023.2024.e96786>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/96786>. Acesso em: 11 jan. 2026.

FORTALEZA. Intérprete: Cidadão Instigado. Compositor: Fernando Catatau. *In*: Fortaleza. [S.l.], 2015. Disponível em: <https://youtu.be/-2fJa9wlgeY?si=rBAp6LBhN1l9-bq7>. Acesso em: 07 jul. 2025.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 17ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

INFANTE, U. **Do texto ao texto**: curso prático de leitura e redação. 2 ed. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

LA CORDILLERA de los sueños. Direção: Patricio Guzmán. [Santiago]: Atacama Productions, 2019. 1 vídeo (84 min.). Disponível em: <https://www.lookmovie2.to/movies/play/1699324474-the-cordillera-of-dreams-2019>. Acesso em: 27 jul. 2025.

LAUDENIR, A. Relembre as propagandas de TV que marcaram (até hoje) a memória dos cearenses. **Diário do Nordeste**. 15 ago. 2022. Disponível em: <https://share.google/9xfeXbMff5OYTU1nQ>. Acesso em: 18 ago. 2025.

LIMA, A. F.; SILVA, S. M.; ALVES, T. H. G. Alegoria, fabulação e narratividade em Final Fantasy VII. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 45, n. 2, jul./dez. 2024, p. 259-270. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/50905/52119>. Acesso em: 14 ago. 2025.

MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. Apresentação. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia: ensaios**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7-8.

MARTINS, J. de S. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia: ensaios**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 133-171.

MIGLIORIN, C. (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

NA TRILHA do bonde. Direção: Virgínia Osório Flores. [Rio de Janeiro]: Deserto Filmes, 2009. 1 vídeo (26 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/desertofilmes/review/131562047/26b715adde>. Acesso em: 11 ago. 2025.

NAVES, R. O silêncio do mundo. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia: ensaios**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 49-68.

NOVAES, S. C.. Imagem e memória. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia: ensaios**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 113-131.

OLIVEIRA, A. S. de; JARDIM, A. F. C.; COSTA, P. H. D.; A filosofia deleuziana e o cinema de Glauber Rocha: uma conversa. **Revista Diaphonía**, [S. l.], v. 11, n. 3, 2025. p. 239-258. DOI: 10.48075/rd.v11i3.36109. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/36109>. Acesso em: 11 jan. 2026.

PACIFIC. Direção: Marcelo Pedroso. [Recife]: Símio Filmes, 2009. 1 vídeo (71 min.). Disponível em: <https://share.google/evO2U1LFBtf7UMD9n>. Acesso em: 07 jul. 2025.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROBSON, D. Por que falar de você na 3ª pessoa te torna mais sábio. Tradução de Cecília Inamura. **Nexo Jornal**. 07 set. 2019. Disponível em: <https://share.google/KsAE4H7KSe7RwiHmS>. Acesso em: 01 jul. 2025.

SALLES, C. de A. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, C. de A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 3 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SUPERMEMÓRIAS. Direção: Danilo Carvalho. [Fortaleza]: Dona Bela Amores e Filmes, 2010. 1 vídeo (20 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/35252608>. Acesso em: 07 jul. 2025.

TASSINARI, A. O instante radiante. *In*: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. (org.). **8 x fotografia**: ensaios. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-33.

TESSLER, E. Todo tempo é lento: no decorrer de gestos contínuos. *In*: SALLES, C. de A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Intermeios, 2011. p. 15-20.

TRÉZ, J. G. MIS Ceará tem desafio de tornar raro acervo de 150 mil itens 'cada vez mais disponível' ao público. **Diário do Nordeste**. 18 nov. 2024. Disponível em: <https://share.google/2xBf4bF7VXL1w0fdN>. Acesso em: 19 ago. 2025.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A

ROTEIRO

“QUE HISTÓRIAS VOCÊ TEM PARA CONTAR?”

Imagem fixa da fotografia (*still*)

NARRADOR (voz *off*)

- Essa fotografia não é minha. Não é da minha infância ou mesmo da minha família.
- Então de quem é?
- Não tenho a menor ideia quem sejam essas pessoas fotografadas.
- Há alguns anos comprei um livro em um sebo no bairro do Benfica.
- Não foi por causa do conteúdo, mas pela capa.
- Era capa dura, de tecido vermelho, sem qualquer inscrição: título, número, símbolo, ou o que seja. Só o tecido de cor vermelha.
- E esse livro era bem fino e pequeno; ideal para o que eu precisava.
- Em casa, enquanto ia folheando suas páginas já bem pardas do tempo, reparei que era um livro técnico, de ciência da Terra (Geologia ou Geografia Física), parecendo ser dos anos 1970. É quando surge essa fotografia como uma página avulsa.
- No primeiro momento o espanto do inusitado encontro.
- Em seguida a curiosidade em examiná-la: não há nada escrito no seu verso. Tampouco há menção de data de revelação, que costumava vir no canto inferior de fotografias impressas.

Vira-se a fotografia pro seu verso e volta para a parte da frente.

NARRADOR (voz *off*)

- Sem qualquer filiação essa fotografia anônima.
- Para muitas pessoas, talvez seria jogá-la fora.
- Porém, guardei-a com a curiosidade.
- Na verdade, a deixei encaixada no vidro da porta do guarda-roupa, vendo-a todos os dias, como se nos pertencêssemos de alguma memória desconhecida.
- Pensei em fazer uma postagem em redes sociais narrando a saga de tê-la encontrado, na expectativa que a postagem fosse sendo compartilhada até que talvez chegasse a

alguém que fosse alguma daquelas pessoas fotografadas ou alguém que ao menos soubesse quem são elas e, assim, pudesse haver o reencontro.

- Não sei bem porque acabei não fazendo a postagem.
- Mesmo vendo-a todos os dias, a curiosidade não diminuía; pelo contrário.
- Vasculho seus detalhes biográficos para ver o que ela indica do seu tempo.
- Mais que os cortes dos cabelos, os óculos da mulher com bebê no colo, as roupas, ou mesmo as características da casa, como a grade a meia altura, é a coloração da fotografia e as suas medidas que fazem deduzir que provavelmente seja do início dos anos 80.
- 1982? 1983? ...
- A fotografia aponta não só para o passado, como também para o futuro:
- Qual rumo a vida dessas pessoas teve dali em diante?
- Continuam vivas?
- E quanto à casa? Ela ainda existe?
- Se sim, alguma daquelas pessoas continua morando nela?
- Afinal, essa casa é seria em Fortaleza?...
- Se eu fosse uma dessas pessoas, consciente desse momento fotografado, certamente muitas memórias seriam despertadas e eu teria muito o que falar. Mas não sendo, o que posso dizer?
- Imagino o reencontro dessa fotografia órfã com ao menos alguma dessas pessoas e o que ela contaria sobre a ocasião desse ato fotográfico. Sobre quem eram as outras pessoas. Qual a relação entre elas: Mãe? Tia? Irmãs? Primas? Vizinhas? Moravam todas ali ou estavam de visita? Ou férias?
- Quem era a pessoa que as fotografou... As outras pessoas que estavam na casa, mas que não aparecem na foto...
- O que costumavam fazer nessa casa... Os sons que havia nela. Cachorro? Passarinho?... A TV... O rádio...
- A sonoridade que havia na rua... na vizinhança... no bairro... na cidade...

Intercalar as falas das mulheres 1 e 2 conforme o trecho de abordagem

Mulher 1 (voz *off*) - (fala livre, espontânea sobre a ocasião da foto)

Mulher 2 (voz *off*) - (idem)

Mulher 1 (voz off) - (fala livre, espontânea sobre as demais pessoas na foto e fora dela)

Mulher 2 (voz off) - (idem)

Mulher 1 (voz off) - (fala livre, espontânea sobre a casa em seus convívios)

Mulher 2 (voz off) - (idem)

Mulher 1 (voz off) - (fala livre, espontânea sobre sonoridades na casa)

Mulher 2 (voz off) - (idem)

Crossfade com áudios de época de ambientação da casa

Mulher 1 (voz off) - (fala livre, espontânea sobre sonoridades da rua, do bairro e da cidade)

Mulher 2 (voz off) - (idem)

Crossfade de áudio da mulher 2 para sonoridades da cidade.

Crossfade da fotografia anônima para as fotografias da fotografia anônima pela cidade

Fade out da imagem

Fade in do título do filme

Créditos

Agradecimentos

Fade out de áudio durante os logos obrigatórios.

Fade out dos logos.

Fade in de imagem do Osmar e da dedicatória.

Fade out de imagem e texto.