

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO – UNISAGRADO

LUIZ GUILHERME PETIAN

FOTOLIVRO: A INVISIBILIDADE DE GRUPOS SOCIAIS VULNERÁVEIS
INSERIDOS NO CENÁRIO URBANO

BAURU

2023

LUIZ GUILHERME PETIAN

FOTOLIVRO: A INVISIBILIDADE DE GRUPOS SOCIAIS VULNERÁVEIS
INSERIDOS NO CENÁRIO URBANO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção do título de bacharel em
Jornalismo - Centro Universitário Sagrado
Coração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Erica Cristina de
Souza Franzon

BAURU

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com
ISBD

P487f	<p>Petian, Luiz Guilherme</p> <p>Fotolivro: a invisibilidade de grupos sociais vulneráveis inseridos no cenário urbano / Luiz Guilherme Petian. -- 2023. 61f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Erica Cristina de Souza Franzon</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO - Bauru - SP</p> <p>1. Cenário urbano. 2. Fotojornalismo. 3. Fotolivro. 4. Imagem. 5. Invisibilidade social. I. Franzon, Érica Cristina de Souza. II. Título.</p>
-------	--

LUIZ GUILHERME PETIAN

FOTOLIVRO: A INVISIBILIDADE DE GRUPOS SOCIAIS VULNERÁVEIS
INSERIDOS NO CENÁRIO URBANO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Jornalismo - Centro Universitário Sagrado Coração.

Aprovado em: ___/___/___.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Erica Cristina de Souza Franzon (Orientadora)
Centro Universitário Sagrado Coração

Prof.^a Dra. Liliane de Lucena Ito
Universidade Estadual Paulista

Prof.^a Dra. Juliana Vechetti Mantovani
Centro Universitário Sagrado Coração

AGRADECIMENTOS

À medida que finalizo este trabalho de conclusão de curso, expresso meus sinceros agradecimentos a todos que fizeram possível essa realização. Esta jornada acadêmica, com todas as suas complexidades e desafios, não teria sido concluída sem o apoio que recebi de pessoas incríveis.

Agradeço primeiramente a minha família, cujo amor, apoio e cuidado constante me ajudaram a atingir este marco.

À minha orientadora, Erica Franzon, pela orientação cuidadosa, expertise e paciência que teve comigo ao longo deste processo. Seus conselhos e feedbacks importantes foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Aos meus professores, que não apenas me forneceram conhecimento e inspiração, mas também me desafiaram a ir além e a explorar novas perspectivas.

Aos meus amigos, que estão ao meu lado, oferecendo apoio emocional, compreensão e momentos, em especial ao meu melhor amigo Matheus da Costa Mello, que não se encontra mais neste plano, mas sempre deixou muito claro sua confiança em meu potencial e, assim, carregou para sempre seu apoio e irmandade.

Aproveito também para agradecer imensuravelmente a todas as pessoas entrevistadas que, mais do que capítulos do fotolivro, se tornaram vozes especiais para a minha evolução, compreensão e pesquisa. Este trabalho é o resultado de uma rede de apoio e histórias incríveis, e sou profundamente grato por cada um de vocês que fazem parte dessa jornada.

Também sou extremamente grato a Deus e ao universo por ter me dado forças, coragem e ter cultivado um olhar sensível e de compaixão para me guiar em cada passo deste trabalho e da realização de mais um passo da minha jornada.

“Você é o único representante do seu sonho na face da terra. Se isso não fizer você correr, eu não sei o que vai.”

(Emicida)

RESUMO

O presente trabalho apresenta o Relatório de Fundamentação Teórica (RTF) da produção de uma narrativa fotográfica jornalística, utilizando um fotolivro como produto final. O objetivo principal é sensibilizar e conscientizar a sociedade sobre a invisibilidade de grupos sociais vulneráveis inseridos em cenários urbanos, por meio de 30 fotografias e histórias de cinco pessoas marginalizadas e silenciadas. Para produzir o material foi realizada uma pesquisa bibliográfica, para fundamentar os conceitos relativos à invisibilidade social, ao fotojornalismo, ao papel da imagem e do fotolivro. As discussões sobre os conceitos sustentaram a pesquisa aplicada, que aconteceu na cidade de Jaú, interior de São Paulo. Os resultados deste trabalho visam lançar luz sobre as realidades muitas vezes negligenciadas nas paisagens urbanas, ampliando a percepção do público e promovendo a reflexão sobre as questões sociais subjacentes a essa invisibilidade. As imagens e narrativas presentes neste fotolivro intitulado Gritos das Ruas – As histórias que insistimos em não ler, finalizado com 46 páginas, buscam criar um espaço para vozes silenciadas e olhares negligenciados, convidando todos a considerar, compreender e agir diante das complexas realidades que cercam nossa sociedade.

Link para acesso do fotolivro Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver: https://issuu.com/guilhermepetian/docs/gritos_das_ruas-gui-final-finalizado

Palavras-chave: Cenário Urbano; Fotojornalismo; Fotolivro; Imagem; Invisibilidade Social.

ABSTRACT

This work addresses the theoretical foundation of the production of a journalistic photographic narrative, using a photobook as the final product. The main objective is to raise awareness and awareness in society about the invisibility of vulnerable social groups inserted in urban settings, through 30 photographs and stories of 5 marginalized and silenced people. This work aims to shed light on the often neglected realities of urban landscapes, broadening public perception and promoting reflection on the social issues underlying this invisibility. The images and narratives present in this photobook seek to create a space for silenced voices and neglected views, inviting everyone to consider, understand and act in the face of the complex realities that surround our society.

Link to access the photobook:

https://issuu.com/guilhermepetian/docs/gritos_das_ruas-gui-final-finalizado

Keywords: Social Invisibility; Photojournalism; Photobook; Urban Scenario; Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Carl Friedrich Stelzener, Ruínas de Hamburgo, 1942	25
Figura 2 - A icônica imagem retratando o pânico de Kim Phuc, pelo fotógrafo Nick Ut, em 1972	29
Figura 3 - Registro de Alan Kurdi, menino sírio encontrado em uma praia na costa turca de Bodrum	36
Figura 4 - Print de um conteúdo do Instagram do SP Invisível	38
Figura 5 - Capa do fotolivro "The Pencil of Nature"	39
Figura 6 - Capa do fotolivro "A Pandemia que ninguém vê"	42
Figura 7 - Trechos de dois entrevistados retratados no fotolivro A Pandemia Que Ninguém Vê	43
Figura 8 – Plano detalhe nas mãos do personagem Jociel	46
Figura 9 - Retrato personagem Jociel	47
Figura 10 - Capa fotolivro Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver	48
Figura 11 – Página 34 do fotolivro Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver	49

SUMÁRIO

1		10
1.1	PROBLEMA	13
1.2	HIPÓTESES	14
1.3	OBJETIVOS	14
1.3.1	Objetivo Geral	14
1.3.2	Objetivos Específicos	15
1.4	JUSTIFICATIVA	15
1.5	PROPOSTA DE CAPÍTULOS	16
2	METODOLOGIA	17
3	O PODER DA IMAGEM	19
3.1	A TRAJETÓRIA DO FOTOJORNALISMO COMO REPRESENTAÇÃO DOS FATOS	23
4	A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE HUMANIZAÇÃO	32
4.1	FOTOLIVRO COMO COMBATE À INVISIBILIDADE SOCIAL	39
5	PROCESSO DE PRODUÇÃO	45
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS	53
	ANEXO A – AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM	56

1 INTRODUÇÃO

Em meio às ruas movimentadas, dos edifícios e das vitrines expostas, as pessoas se encontram imersas no tumulto cotidiano. Contudo, quantas vezes param para observar e compreender aqueles que, de alguma forma, são invisíveis nesse cenário? Este trabalho de conclusão de curso apresenta um relatório de fundamentação teórica e um produto, na modalidade de fotolivro, intitulado "**Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ler**", disponível no link: https://issuu.com/guilhermepetian/docs/gritos_das_ruas-gui-final2.

O trabalho prático teve a intenção de documentar, sensibilizar e, acima de tudo, atuar como um canal de voz de grupos sociais vulneráveis que estão presentes nas ruas, mas muitas vezes passam despercebidos.

Por meio de retratos e depoimentos, é criado um universo que busca compreender a importância de ser um canal de voz a histórias negligenciadas, fazendo jus as experiências, lutas e relatos desses indivíduos. Este projeto é um chamado à reflexão para considerar a responsabilidade compartilhada de construir uma sociedade mais inclusiva e empática.

Segundo Porto (2006, p. 4), “o conceito de Invisibilidade Social tem sido aplicado, em geral, quando se refere a seres socialmente invisíveis, seja pela indiferença, seja pelo preconceito, o que nos leva a compreender que tal fenômeno atinge tão somente aqueles que estão à margem da sociedade”, o que trata o fenômeno como uma problemática que afeta grupos marginalizados e desfavorecidos na sociedade.

De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹, em 2021, cerca de 62,5 milhões de pessoas estavam dentro da linha da pobreza proposta pelo Banco Mundial, o equivalente a 29,4% da população brasileira. Neste contexto, pessoas em situação de rua, artistas de rua, imigrantes e outros grupos marginalizados são exemplos de indivíduos que sofrem da desigualdade social e estão inseridos no cenário urbano.

¹ BELANDI, C. Em 2021, pobreza tem aumento recorde e atinge 62,5 milhões de pessoas, maior nível desde 2012. **Agência IBGE Notícias**. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35687-em-2021-pobreza-tem-aumento-recorde-e-atinge-62-5-milhoes-de-pessoas-maior-nivel-desde-2012>. Acesso em: 10. Jun. 2023.

A invisibilidade social não é um fenômeno recente na história da humanidade. Na antiguidade, por exemplo, os escravos e os estrangeiros eram vistos como "invisíveis" pela sociedade grega e romana, sendo tratados como objetos ou mercadorias. Na Idade Média, os leprosos eram excluídos e isolados da sociedade, sendo vistos como portadores de doenças contagiosas, como analisa Foucault (1979), que cita sobre uma "medicina de exclusão" do século XVII. Na época, o leproso, assim que descoberto, era expulso dos espaços comuns, para fora dos muros da cidade, junto de outros leprosos. Este método era uma estratégia de purificação do espaço urbano, assim, medicar alguém era excluí-lo, a fim de purificar os outros (Foucault, 1979).

Já no século XIX, com o advento do capitalismo, muitos trabalhadores pobres foram destinados a condições de miséria e exploração, sendo frequentemente ignorados e esquecidos pelas elites dominantes. Até o final do século XIX, a história das relações étnico-raciais no Brasil era predominantemente caracterizada pela desumanização completa do indivíduo negro como escravo. Durante a primeira metade do século XX, à medida que o país passou a adotar uma lógica liberal baseada na ordem burguesa, o preconceito étnico-racial, que antes se baseava na condição de escravidão, passou a ser influenciado por características fenotípicas étnico-raciais, conforme ditadas pelas teorias científicas racistas. Dessa forma, atribuíram-se ao povo negro e aos seus espaços de vida os estigmas de atraso, insalubridade e perigo, gerados na negação de suas histórias e memórias como consequência desse contexto (Fonseca, 1994).

Essa base ideológica foi fundamental para a criação de um processo que tornou o negro invisível na sociedade brasileira, originado na formação de um determinado olhar que nega sua presença. O mecanismo de negação do outro se manifesta como uma maneira de impedir e influenciar as relações individuais, coletivas e institucionais (Lopes, 2002).

A globalização e o individualismo são fatores que influenciaram para a invisibilidade social no contexto urbano. Para o geógrafo Milton Santos, apesar de o mundo ter se tornado unificado em virtude das atuais condições técnicas, a globalização se impõe a maior parte da população com perversidade.

A globalização mata a noção de solidariedade, devolve o homem à condição primitiva do cada um por si e, como voltássemos a ser animais da selva, reduz

as noções de moralidade pública e particular a um quase nada (Santos, 2001, p. 65).

Nesse contexto, a invisibilidade social pode ser interpretada como um sintoma da falta de solidariedade e de empatia na sociedade contemporânea. A globalização e o individualismo podem contribuir para essa falta de solidariedade ao enfatizar a competição em detrimento da cooperação, e ao elevar o sucesso individual em detrimento do bem-estar coletivo.

A fotografia pode ser uma ferramenta poderosa para essa questão da invisibilidade social, pois ela é capaz de capturar imagens que expressam emoções e contam histórias da vida de pessoas. Através da fotografia, é possível revelar as dificuldades enfrentadas por esses indivíduos e grupos sociais, e mostrar sua humanidade e coragem, ajudando a conscientizar e sensibilizar a população sobre a importância de combater a exclusão e a invisibilidade.

Por sua natureza fragmentária, a fotografia permite-nos a reavaliação de uma realidade, pela recuperação de valores perdidos na invisibilidade do convívio cotidiano. A fotografia lida – o tempo todo – com o corriqueiro e o preexistente, comprometida com a constante reinvenção dos espaços e com a construção de uma poética do banal (Humberto, 2000, p. 41).

Essa ideia também é defendida por Buitoni (2011, p. 14), que define uma função comunicativa da imagem, argumentando que a fotografia “está relacionada à finalidade de estabelecer uma relação direta com seus observadores ou usuários, seja para estimular uma ação ou para instruir sobre algum processo, ou ainda para uma informação de utilidade imediata”.

Um exemplo concreto disso é o trabalho realizado pela ONG SP Invisível², que utiliza a fotografia como uma forma de dar visibilidade a pessoas em situação de vulnerabilidade social. Por meio de retratos e relatos divulgados pelo Instagram, a ONG causa impacto, pois ao humanizar as histórias dessas pessoas, ela conecta realidades e ajuda a população vulnerável a ser ouvida, vista e atendida.

Nesse sentido, é importante destacar que a invisibilidade social não se dá apenas pela ausência de reconhecimento social, mas também pela falta de acesso

² ONG SP Invisível: <https://www.spinvisivel.org/>.

aos direitos básicos e à cidadania plena. Os grupos marginalizados nos centros urbanos são, muitas vezes, privados desses direitos e vivem em extrema situação de risco.

Com essa visão, a humilhação enfrentada por esses grupos pode levá-los a se isolar e deixar de buscar seus direitos. Esse olhar discriminatório os faz procurar formas de se proteger, já que se sentem invisíveis perante a sociedade. Como resultado, não passam a se enxergar como integrantes da sociedade.

Segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2021, cerca de 3 milhões de pessoas no Brasil não possuíam nenhum tipo de registro civil, como certidão de nascimento, RG e CPF³. Sem esses documentos, as pessoas ficam ainda mais limitadas aos acessos a serviços básicos, o que agrava a situação de vulnerabilidade.

Quem analisa essa problemática desde 2003 é Fernanda Escóssia, autora do livro *Invisíveis: Uma Etnografia Sobre Brasileiros Sem Documentos*, que passou anos ouvindo pessoas inseridas nesse contexto social. Segundo ela, muitas delas diziam que se sentiam como cachorros, porque quem não tem documentos está excluído do mundo dos direitos. (Escóssia, 2021).

Portanto, ao negar a autonomia e a cidadania plena, a invisibilidade social viola os direitos humanos fundamentais, como o direito à igualdade, à liberdade e à dignidade. Sobre isso, Arendt (1989, p. 330) fala sobre a existência de um direito a ter direitos, isto é, o direito de pertencer a uma comunidade organizada, porém “só em uma humanidade completamente organizada, a perda do lar e da condição política de um homem pode equivaler à sua expulsão da humanidade”.

1.1 PROBLEMA

O fotolivro desenvolvido como produto para o Trabalho de Conclusão de Curso pode sensibilizar, conscientizar e causar impactos por meio de fotos e histórias de pessoas marginalizadas e silenciadas na sociedade, porque a fotografia, enquanto linguagem visual, tem a capacidade de transmitir emoções e estimular reflexões

³ LONGUINHO, D. 3 milhões de brasileiros não têm registro civil de nascimento. **Radio Agência Brasil**. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2021-11/3-milhoes-de-brasileiros-nao-tem-registro-civil-de-nascimento>. Acesso em: 17. Jun. 2023.

profundas. Ao ser apresentado em formato de livro, torna-se uma forma acessível e tangível de compartilhar experiências e narrativas. Assim, com a exposição, será feito um retrato da cultura da desigualdade e de todos os fatores que permeiam este problema social.

O produto terá como base as questões-problema: De que modo a fotografia, por meio de um fotolivro, é capaz de ampliar e expor a situação de grupos silenciados e excluídos na sociedade, sendo um canal de impacto e conscientização desse problema social?

1.2 HIPÓTESES

Parte-se, portanto, das seguintes hipóteses, de que: a) A fotografia, ao apresentar de forma visual e concreta a realidade de grupos sociais relacionados, pode gerar maior empatia e sensibilização por parte da sociedade em relação às suas dificuldades e desafios; b) O fotolivro, como um meio de divulgação de imagens, pode atingir um público mais amplo do que outros tipos de registro e, portanto, pode ser uma ferramenta para expor a invisibilidade de grupos sociais formados na sociedade; c) A exposição da realidade dos grupos silenciados e marginalizados através de um fotolivro pode contribuir para aumentar o debate sobre o problema social e gerar iniciativas para a busca de soluções, além de ser uma forma de luta contra a cultura e da desigualdade.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo Geral

O objetivo geral é sensibilizar e conscientizar a sociedade sobre a invisibilidade de grupos sociais inseridos no cenário urbano, por meio de fotos e histórias de pessoas marginalizadas e silenciadas, a fim de expor a cultura da desigualdade e dos fatores que envolvem este problema.

1.3.2 Objetivos Específicos

Para alcançar esse objetivo, foi necessário traçar objetivos específicos, tais como:

- a) Identificar os grupos que são silenciados e sofrem com a desigualdade social;
- b) Expor a problemática da invisibilidade social e sensibilizar as pessoas sobre o problema;
- c) Ser um canal de voz para grupos silenciados;
- d) Contribuir para a reflexão acerca do problema social;
- e) Fazer pesquisa bibliográfica sobre fotojornalismo, fotolivro e invisibilidade social;
- f) Utilizar técnicas de apuração jornalística, como pesquisa, apuração e cobertura fotojornalística;
- g) Estudar e aplicar técnicas para a produção, edição, diagramação e impressão de fotolivro;
- h) Desenvolver narrativa visual para discussão e reflexão sobre invisibilidade social.

1.4 JUSTIFICATIVA

A realização da pesquisa tem como motivação fomentar o debate, expor a problemática da invisibilidade social e sensibilizar as pessoas sobre a questão.

Segundo Ribeiro (1991), é importante ressaltar que existem dois elementos inseparáveis que compõem esta linguagem fotográfica: o sensorial e o sensitivo, e afirma que, a fotografia, mais que um discurso escrito, será rápido ao introduzir o leitor a uma associação de ideias ou de sentimentos recorrentes à informação apresentada.

O fotolivro, como uma forma de narrativa visual capaz de oferecer uma experiência imersiva, pode permitir que o público se envolva emocionalmente com as histórias, a fim de promover a empatia e a solidariedade, fomentar o debate e sensibilizar a opinião pública e os formuladores de políticas públicas para a necessidade de ações efetivas que possam melhorar as condições de vida dessas pessoas.

Para os atuantes da área de comunicação, o tema é relevante, pois a comunicação é uma ferramenta essencial para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Por meio do fotolivro, os comunicadores podem exercer seu papel social de informar e mobilizar a sociedade em torno de questões relevantes para o bem comum.

1.5 PROPOSTA DE CAPÍTULOS

O trabalho é composto por seis capítulos que abordam de forma abrangente a importância da fotografia e especificamente do fotolivro para dar visibilidade a pessoas vulneráveis. No atual capítulo, é apresentada a introdução ao tema, a problemática que a pesquisa busca responder, assim como os resultados esperados, os objetivos e a relevância de explorar o tema e o formato produzido.

No segundo capítulo, há a apresentação da metodologia utilizada na pesquisa, abordando os autores e obras utilizadas como base para os procedimentos de pesquisa, além da abordagem e os métodos escolhidos.

No capítulo seguinte, inicia-se a fundamentação teórica conceituando o poder da imagem e abordando suas definições e interpretações ao longo da história da humanidade.

No quarto capítulo, é retratado a função da fotografia como ferramenta de humanização, com destaque para imagens históricas e que marcaram o mundo, além de abordar o formato do produto escolhido, detalhando o conceito de fotolivro e seu papel.

No quinto capítulo, encontra-se o as etapas do processo de produção do fotolivro, abordando a produção técnica e estética das fotografias, assim como o critério de seleção, construção da narrativa e a descrição dos resultados do produto.

Já no último capítulo, há as conclusões finais sobre a realização do trabalho, evidenciando os resultados e sua contribuição.

2 METODOLOGIA

Este trabalho parte, inicialmente, de uma pesquisa bibliográfica, que, segundo Maria Margarida de Andrade (2010), é habilidade fundamental em cursos de graduação, pois se trata do primeiro passo para as atividades acadêmicas. (Andrade, 2010) Assim, a etapa foi utilizada para investigar os conceitos chave do tema, como invisibilidade social, fotojornalismo, fotografia e fotolivro. Na fase inicial da revisão bibliográfica, os conceitos selecionados foram discutidos a partir da visão de autores da área, como Martine Joly (2007), Peirce (1938), Santaella (1983) e Jorge Pedro Sousa (2000).

Nesta etapa, a pesquisa bibliográfica buscou apresentar a importância e a função social que o fotojornalismo assume ao expor e expressar situações verdadeiras, uma vez que o jornalismo, enquanto pretensão geral, utiliza a fotografia como prova e testemunho do real (Buitoni, 2011, p. 27).

O percurso teórico desenvolvido no RFT sustentou a etapa da pesquisa aplicada, que, para Michel Thiollent (2009), concentra-se em torno dos problemas encontrados em grupos sociais, a fim de identificar problemas e buscar soluções (Thiollent, 2009). O trabalho prático envolve também uma pesquisa de campo que aconteceu por meio de observação participativa, entrevistas e registros fotográficos realizados na região central da cidade de Jaú. O local foi escolhido por ter grande fluxo de pessoas e por ser um espaço onde é possível encontrar grupos sociais vulneráveis.

A partir dessa ambientação, a etapa prática focou em dar visibilidade para três segmentos: pessoas em situação de rua, artistas de rua e catadores de materiais recicláveis. A abordagem tomou o cuidado de iniciar com uma observação, depois era feita a aproximação e a conversa. A partir da aprovação da pessoa, o trabalho prático seguia-se com os critérios de apuração e registro, com a intenção de compreender a situação e ouvir sobre o cotidiano e as experiências do personagem. Na prática, como não houve agendamento, os cinco personagens encontrados na região são do gênero masculino.

Como pesquisa de campo, a metodologia consistiu em entrevista de cunho jornalístico, com a produção de fotografias, com um cronograma que levou três meses para a produção das imagens e dois meses para a produção do fotolivro.

Desde que se tenha tomado a decisão de realizar uma pesquisa, deve-se pensar na elaboração de um esquema que poderá ser ou não modificado e que facilite a sua viabilidade. O esquema auxilia o pesquisador a conseguir uma abordagem mais objetiva, imprimindo uma ordem lógica do trabalho. Para que as fases da pesquisa se processem normalmente, tudo deve ser bem estudado e planejado, inclusive a obtenção de recursos materiais, humanos e de tempo (Lakatos; Marconi, 2003, p. 157).

A captação de imagens ocorreu mediante aprovação da pessoa para o uso de sua imagem, tendo em vista os objetivos do trabalho. A coleta de informações e de fotografias teve a permissão dos entrevistados, com a explicação de que seria necessário assinar um documento de cessão de direitos de imagem.

Os dados coletados serão organizados de acordo com os objetivos e hipóteses definidos.

Com base no material coletado por meio dos registros e das entrevistas, foi produzido um fotolivro para mostrar a realidade dos grupos sociais vulneráveis. A cada registro com um personagem, as fotografias selecionadas seguiam os critérios estabelecidos para melhor representarem a situação e construïrem a narrativa do fotolivro. A narrativa visual dos personagens foi acompanhada de trechos dos relatos, e organizados e editados de forma a criar uma narrativa visual coesa e cativante para atrair a atenção do leitor. A produção das fotografias e do fotolivro envolveram etapas de pré-produção, produção e pós-produção.

3 O PODER DA IMAGEM

A imagem, ao longo da história da humanidade, tem sido objeto de inúmeras definições e interpretações. De acordo com o dicionário Oxford Languages, ela é "a representação, reprodução ou imitação da forma de uma pessoa ou de um objeto. Aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido"⁴. No entanto, essa definição está longe de retratar o poder que a imagem carrega.

Há séculos, a humanidade tem explorado o conceito da imagem. No livro VII da República, Platão (428 aC a 348 aC) ofereceu uma das primeiras definições. Ele chamou de "imagens" não apenas as representações visuais dos objetos, mas também as sombras e reflexos testemunhados nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e resistentes (Platão, 1987).

No livro, Platão (1987) utiliza o mito da caverna como uma alegoria para explicar sua teoria do conhecimento. Nesta narrativa, ele descreve como os seres são prisioneiros do mundo sensível, aprisionados em uma caverna de escuridão e ignorância, onde tudo o que percebemos são sombras e reflexos do que parece ser a verdade. Vivemos imersos em um universo de imagens, simulacros e ilusões que nos mantêm distantes da realidade genuína.

Platão, por meio de uma jornada de ascensão dialética, indica a possibilidade de sair da caverna, abandonar a escuridão e a ignorância em busca da luz do conhecimento. Este processo, porém, é árduo e doloroso. Aquele que emerge da caverna é inicialmente deslumbrado pelo excesso de luz, incapaz de distinguir de imediato o que é a verdadeira realidade: a dimensão iluminada ou a familiar escuridão da caverna. Os prisioneiros, que vivem de sombras, imagens e opiniões repetidas sem questionamento, resistem à revelação da verdade.

Ao contrário de Platão, o filósofo Aristóteles (384 a.C - 322 a.C), acreditava que a imagem era a representação mental do objeto real. Em seu tratado "A Memória e a Reminiscência", Aristóteles fornece uma exploração sobre a natureza da memória e sua relação com as imagens. Ele argumenta que a memória das coisas não pode existir de forma independente das imagens e que essa interligação é fundamentada em um processo contínuo de sensações que se associam a outras sensações

⁴ IMAGEM. In: **Oxford Languages**. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt>. Acesso em: 05. Jul. 2023.

semelhantes, criando assim um vasto repertório de imagens que permanecem disponíveis na memória (Castro, 2017).

De acordo com este pensamento aristotélico, os sentidos desempenham o papel de coletores de informações visuais, auditivas, táteis e olfativas. Cada uma dessas informações é convertida em uma imagem, uma representação mental do objeto ou aparência percebida. Essas imagens, por sua vez, são armazenadas na memória, o que molda a percepção, a cognição e a compreensão da realidade.

A que parte da alma pertence à memória? É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação, e as coisas que, em si próprias, são objeto da memória, são todas aquelas que dependem da imaginação (Aristóteles, 1986, p. 291 apud Castro, 2017).

A autora Martine Joly (2007), ao analisar a temática, defende que as imagens possuem uma linguagem universal, com rápida percepção visual, o que permite ter esse poder. As imagens transcendem as barreiras linguísticas e culturais, comunicando-se diretamente com o observador de maneira imediata e visceral. Esse poder de comunicação é inegável e tem sido amplamente explorado na era digital, onde a imagem desempenha um papel central na forma como as informações são compartilhadas.

Muitas razões explicam essa impressão natural da imagem, pelo menos da imagem figurativa. Em particular, a rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação (Joly, 2007, p. 42).

No âmbito da comunicação visual, a semiótica emerge como uma disciplina fundamental, uma ciência que se dedica ao estudo dos signos. Signos, em seu sentido mais amplo, são representações ou símbolos que carregam consigo significados, podendo tanto representar objetos tangíveis quanto conceitos abstratos. Em outras palavras, como afirma Peirce (1938), um dos pioneiros da semiótica, um signo é tudo aquilo que, de alguma forma, representa algo para alguém.

Dentro dessa área de estudo, Santaella (1983) oferece uma definição esclarecedora da semiótica: ela é a ciência que se propõe a investigar todas as linguagens possíveis. Em essência, a busca semiótica examina os modos pelos quais os signos são construídos e como eles são direcionados para a produção de significados e sentidos. Ou, de forma mais direta, a semiótica é a ciência dos signos,

uma disciplina que desvenda os códigos que permeiam a comunicação visual e textual.

A semiótica de Peirce (1938), em particular, tem desempenhado um papel crucial na análise dos processos comunicativos, fornecendo ferramentas conceituais para a compreensão dos signos. O autor desenvolveu um sistema complexo de relações triádicas, que se traduz em dez classes sígnicas, derivadas de interações igualmente complexas entre o signo, o objeto que ele representa e o interpretante, ou seja, o significado atribuído ao signo.

Ao examinar a relação entre o signo e o objeto que ele representa, Peirce estabelece categorias principais de signos: símbolos, ícones e índices. Os símbolos representam uma relação convencional entre o signo e seu significado, muitas vezes ligada à cultura ou à convenção social, como as palavras em um idioma. Ícones, por outro lado, são signos que apresentam alguma semelhança física ou qualitativa com o objeto que representam, como um mapa terrestre que se assemelha à geografia real da Terra. Os índices estabelecem uma relação de continuidade direta com o objeto, como os raios digitais que indicam a presença de alguém.

Os ícones, conforme indicado por Santaella (1983), muitas vezes são exemplificados por imagens, já que a qualidade de sua aparência se assemelha à qualidade da aparência do objeto que eles representam. Os ícones têm a capacidade única de transcender a linguagem verbal e falar diretamente à nossa sensibilidade visual, desencadeando uma resposta imediata e poderosa.

No contexto comunicacional, a imagem transcende a mera representação visual de objetos ou pessoas. Ela se estende a uma construção mais ampla, envolvendo símbolos, significados e representações. Como o filósofo, escritor e cineasta francês Guy Debord (2003) destaca, vivemos em uma sociedade da imagem. Essas imagens não são apenas entidades isoladas, mas estão numa relação social mediada por elas mesmas. O espetáculo, como observa Debord (2003), não é simplesmente um conjunto de imagens, mas uma forma de relação entre os indivíduos, mediada por essas imagens.

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade e gera um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo (Debord, 2003, p. 9).

A imagem está intrinsecamente ligada ao imaginário humano. Como menciona Yves Bonnefois (1989 apud Frizot, 1989), a imagem é o ponto onde o mundo "refratado" pelo sonho encontrar nossa própria subjetividade. A imagem, em sua natureza simbólica, é capaz de atingir as profundezas de nossas mitologias internas, nossas aspirações e medos. Ela transcende a mera representação visual e se torna um meio de expressão que se conecta às dimensões mais profundas do ser humano.

A imagem, produto do imaginário, se presta aos nossos sonhos, e a fotografia, que é também uma imagem, é, pois, menos a reprodução do mundo do que o ponto em que esse mundo enquanto tal é 'refratado' pelo sonho, o cruzamento onde podemos decidir preferir a ele nosso 'eu', com suas mitologias, suas penúrias, seus fantasmas. (Bonnefois, 1989 apud Frizot, 1989, p. 99).⁵

Martins (2008) ressalta a crescente relevância da sociologia fenomenológica e da temporalidade curta no estudo dos critérios sociais. Nesse contexto, a imagem, particularmente a fotografia, surge como um instrumento essencial na análise da sociedade. A fotografia, como um retrato da realidade, revela nuances da vida social que muitas vezes não cabem em palavras. Ela captura momentos, expressões e contextos que podem conter informações sobre a condição humana e as características sociais.

O autor também destaca a limitação da palavra como único documento da consciência social. A imagem, sobretudo a fotografia, transcende essa limitação ao capturar visualmente a realidade. A fotografia é capaz de congelar o efêmero, registrando instantes que poderiam se perder na narrativa verbal. Ela não substitui a palavra, mas acrescenta uma dimensão visual e sensorial à compreensão das tendências sociais.

Conforme Debord (2003) discute em sua obra "A Sociedade do Espetáculo", imagens podem fluir desconectadas da vida, criando um pseudo mundo isolado. Esse espetáculo é a própria inversão da vida, uma representação que substitui a realidade. A imagem, assim, adquire um poder extraordinário de moldar percepções, direcionar pensamentos e decisões de influência. A imagem, no cenário da comunicação

⁵ BONNEFOIS Y. apud FRIZOT, M. *De l'instant à l'imaginaire* (1930-1970), em *Historie de voir*, vol. III, Coleção Photo Poche (Paris: Centre National de Photographie, 1989), p. 99.

contemporânea, não é apenas uma ferramenta, mas uma força que pode moldar a cultura, a política e a sociedade como um todo.

Debord (2003, p. 15) apontou que "tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação", uma afirmação que ressoa expressivamente na sociedade contemporânea. À medida que a tecnologia se insere nas vidas cotidianas, a representação, especialmente na forma de imagens, torna-se uma moeda valiosa no cenário comunicativo. No entanto, essa ênfase na imagem transcende o mero retrato visual dos produtos e ela penetra na própria essência das pessoas.

Para Bauman (2008), é evidente que as pessoas não apenas consomem produtos, mas também estão submersas na constante busca por construir e manter uma "imagem pessoal" positiva. A velocidade vertiginosa das informações e a sua fluidez tornaram a imagem um recurso facilitador. É uma prática possível, simples e altamente valorizada usar uma imagem para resumir um conjunto complexo de ideias. Em diversos aplicativos e plataformas, a comunicação, entendida como a transmissão de informações do usuário para seus seguidores, frequentemente se baseia quase exclusivamente na linguagem visual.

Ao abdicar do uso de palavras, a imagem assume um papel central, tornando-se um poderoso meio de comunicação e um ímã para a atenção e admiração de seus espectadores. Nesta sociedade orientada para o consumo, a necessidade de se tornar um produto atraente e desejável é inegável (Bauman, 2008).

Assim, a imagem deixa de ser apenas um reflexo visual, e, como Debord (2003) observou em sua época, a imagem na era das novas tecnologias é, muitas vezes, mais significativa do que os próprios produtos consumidos. Ela se torna uma mercadoria por si só, uma moeda de troca social que influencia a percepção da realidade e, em última análise, molda o pensamento das pessoas.

3.1 A TRAJETÓRIA DO FOTOJORNALISMO COMO REPRESENTAÇÃO DOS FATOS

O estudo da evolução histórica do fotojornalismo é uma jornada complexa. É o que apresenta o pesquisador português Jorge Pedro Sousa (2000), em sua obra "Uma História Crítica do Jornalismo Ocidental". Para ele, inicialmente, a fotografia era vista, em um contexto positivista, como um registro visual da verdade. Nessa condição, a

fotografia encontrou sua primeira casa na imprensa, sendo adotada como uma ferramenta para documentar os fatos da maneira mais objetiva possível.

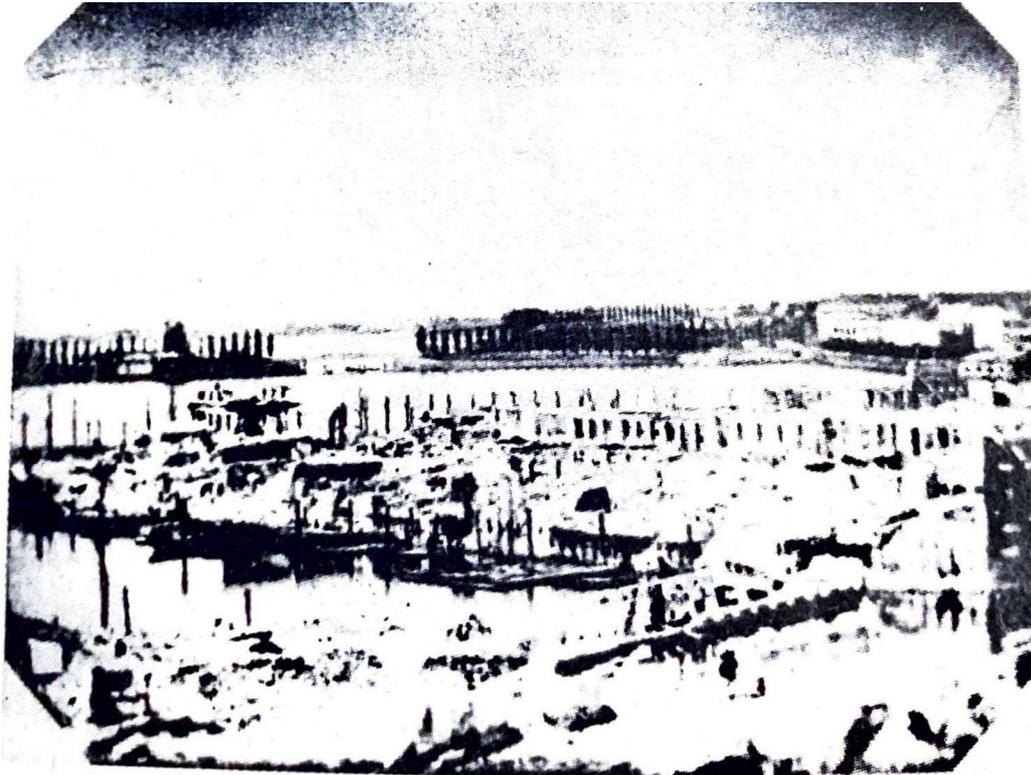
A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista, entre o realismo e outras formas de expressão, entre o matizado e o contraste, entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e à ação, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes e entre variadíssimos outros fatores (Sousa, 2000, p. 14).

Entretanto, com o passar do tempo, o fotojornalismo passou por transformações significativas. Novas práticas foram incorporadas, e a profissão do fotojornalista se tornou mais profissionalizada. Essa evolução, como observa Souza, levou à rotinização e à convencionalização do ofício. O surgimento dos gêneros fotojornalísticos, especialmente os gêneros realistas, marcou uma mudança fundamental na abordagem do fotojornalismo. A verdade absoluta, representada pela fotografia, cedeu lugar ao que é considerado credível.

De acordo com Sousa (2000, p. 25), “As primeiras manifestações do que viria a ser fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para o acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal. Também seria uma questão de tornar a espécie humana mais visível a ela própria”.

Em sua obra, o autor traz como exemplo o registro feito por um daguerreótipo das devastadoras consequências de um incêndio que consumiu um bairro de Hamburgo em 1842. A imagem não apenas documentou o impacto do desastre, mas também marcou um momento significativo na história do fotojornalismo, representando a capacidade da fotografia de transmitir de maneira poderosa a realidade dos acontecimentos.

Figura 1 - Carl Friedrich Stelzener, Ruínas de Hamburgo, 1942



Fonte: Sousa (2000)

Segundo Sousa (2000), esta foi, provavelmente, uma das primeiras demonstrações de como a fotografia poderia ser usada como uma ferramenta para informar e envolver o público em eventos do mundo real. Ao registrar momentos impactantes como esse incêndio em Hamburgo, o fotojornalismo começou a moldar a percepção do mundo e a conectar o ser humano, de maneira mais profunda, com a sua própria humanidade por meio da imagem.

Seguindo essas ideias, o fotojornalismo evoluiu de forma na qual a fotografia assumiu um outro papel, como conta Sousa (2000, p. 27): “O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente, por exemplo, vão promover a produção e difusão de fotografias de intenção documental de locais distantes e de paisagens”.

Conforme observado por Sousa (2000), as exigências do público, dos profissionais e dos consumidores desempenham um papel fundamental na evolução do fotojornalismo. Essas demandas, por sua vez, impulsionam avanços tecnológicos que aprimoram a qualidade e o conteúdo das fotografias.

Segundo o autor, no século XIX, à medida que a temática fotográfica se desenvolvia, esses avanços tecnológicos desempenhavam um papel crucial nesse processo de evolução e uma das conquistas técnicas mais notáveis desse período foi a redução significativa dos tempos de exposição necessários para capturar uma imagem. Isso estava intimamente ligado ao aprimoramento das lentes utilizadas na fotografia. Com a diminuição dos tempos de exposição, os fotógrafos puderam registrar eventos em movimento com maior precisão, capturando cenas dinâmicas que anteriormente eram inacessíveis.

Para o fotojornalismo, a conquista do movimento revelou-se de importância vital, uma vez que permitiu congelar a ação, impressioná-la numa imagem quase em tempo real, capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo e, com ele, acenar a ideia de verdade: o que é assim capturado seria verdadeiro; a imagem não mentiria (SOUZA, 2000, p. 30).

Com estes avanços, a foto e, foi assumindo sua função de “prova”, “testemunho” e “verdade” e a guerra virou foco dos fotojornalistas e seus editores. Isso porque, segundo Sousa (2000, p. 33), “A herança cultural consagrava-lhe atenção artística, pois a guerra sempre foi um tema sedutor”. Diante dessa questão, é possível relacionar a obra *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag (2003). Nela, a autora analisa a oportunidade de os horrores do mundo serem vistos e pontua:

De fato, há muitos usos para inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver - à distância, por meio da fotografia - a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo a favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem (Sontag, 2003, p. 16).

Para Sontag (2003, p. 24), “desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte”. Essa afirmação destaca a relação que a fotografia tem com a mortalidade desde o seu surgimento e a capacidade única da fotografia de congelar momentos no tempo, de capturar vestígios tangíveis do passado, trouxe à tona uma profunda reflexão sobre a representação da morte através da imagem.

Para a autora, a fotografia, como uma imagem produzida por uma câmera, é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente. Ela transcende as pinturas e outros meios visuais, pois oferece uma lembrança vívida e muitas vezes emocional do passado e das pessoas que já se foram. No entanto, a fotografia não se

limitou a ser uma mera lembrança; ela também se aventurou na representação da morte como um evento em andamento.

No início, a capacidade da fotografia de capturar a morte em tempo real era restrita. As câmeras eram volumosas, exigiam montagem e fixação, e eram de difícil transporte. No entanto, à medida que a tecnologia avançava, as câmeras se tornaram mais portáteis e sofisticadas. Equipadas com telômetros e lentes que permitiam uma observação detalhada de pontos de vista distantes, as câmeras fotográficas adquiriram um imediatismo e uma autoridade únicos na transmissão dos horrores da morte em massa.

Se houve um ano em que o poder da fotografia para caracterizar, e não meramente registrar, as realidades mais abomináveis suplantou todas as narrativas complexas, com certeza foi 1945, com as fotos tiradas em abril e no início de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, nos primeiros dias após a libertação dos campos de concentração, e com as fotos tiradas por testemunhas japonesas, como Yosuke Yamahata, nos dias seguintes à incineração da população de Hiroshima e de Nagasaki, no início de agosto (Sontag, 2003, p. 25).

Sousa (2000) também contribuiu ao analisar o contexto do fotojornalismo após a Segunda Guerra Mundial, concluindo que os eventos globais, como a Guerra Fria e a descolonização, influenciaram diretamente o fotojornalismo. O autor examina os três principais movimentos fotográficos que moldaram a prática do fotojornalismo nos anos cinquenta: a fotografia humanista, a fotografia de "livre expressão" e a fotografia como a "verdade interior" do fotógrafo. Cada um desses movimentos trouxe novas abordagens e perspectivas para a fotografia jornalística.

Segundo o autor, a fotografia humanista e universalista, muitas vezes descrita como "testemunhal", atingiu seu ápice com a exposição *The Family of Man* (1955). Paralelamente, a corrente de "livre expressão" na fotografia, que já encontrou representantes na Bauhaus, como Moholy-Nagy e Man Ray, evoluiu para experimentações ousadas, exemplificadas em trabalhos de fotógrafos como Aaron Siskind e Bill Brandt em suas fases mais abstratas.

O movimento da "livre expressão" libertou a fotografia, estabelecendo uma posição de valores que abrangia desde a fotografia como reflexo direto da realidade até a fotografia como uma interpretação pessoal e, por fim, a fotografia como expressão pura e criativa. Esta última perspectiva, apresentada pelos fotógrafos da "livre expressão", trouxe dinamismo e inovação ao campo.

No que diz respeito à corrente que encara a fotografia como a "verdade interior" do fotógrafo, destaca-se o trabalho de Minor White (1908-1976), que, em 1952, cofundou a Aperture, dedicada à exploração da comunicação na fotografia. Um dos principais legados desse movimento é a compreensão de que a fotografia, de certa forma, sempre atua como uma testemunha da vida interior do fotógrafo (Sousa, 2000).

Um dos marcos que revolucionou o fotojornalismo foi a Guerra do Vietnã. Este conflito foi notável por ter permitido aos jornalistas uma liberdade excepcional. A fotografia jornalística desempenhou um papel significativo na formação da opinião pública sobre a guerra. Nesse período, a fotografia era capaz de oferecer algo que a televisão nem sempre conseguia: um olhar detalhado e aprofundado nos acontecimentos. Enquanto a televisão frequentemente se concentrava em imagens em movimento, os fotojornalistas podiam capturar momentos estáticos que permitiam uma análise mais profunda e uma contextualização mais rica dos acontecimentos (Sousa, 2000).

Como Sousa (2000, p. 170) também observa, "A fotografia no Vietnã adquiriu um certo grau de autoridade, uma vez que propiciou reflexão sobre a insanidade e a insensatez da devastação." Isso ressalta a capacidade única da fotografia em transmitir a crueldade e as realidades brutais da guerra, muitas vezes de maneira mais eficaz do que outros meios de comunicação.

Uma das imagens que se tornaram emblemáticas da Guerra do Vietnã e do próprio fotojornalismo foi capturada por Nick Ut em 8 de junho de 1972. A fotografia mostra uma menina com os braços estendidos, corpo queimado e uma expressão de terror em seu rosto. Essa imagem icônica personifica o terrível conflito que resultou na morte de mais de 2 milhões de vietnamitas, incluindo muitos civis inocentes, bem como 58.000 militares americanos.

Figura 2 - A icônica imagem retratando o pânico de Kim Phuc, pelo fotógrafo Nick Ut, em 1972



Fonte: Arquivo Nick Ut/AP

O protagonista dessa foto é Kim Phuc Phan Thi, que tinha apenas 9 anos de idade na época em que teve uma grande parte de suas costas, nuca e braço esquerdo gravemente queimados por um composto químico chamado napalm. O ataque que atingiu foi conduzido pelas forças do Vietnã do Sul, com apoio dos Estados Unidos, e teve como alvo a vila de Trang Bang, que estava sob controle das tropas norte-vietnamitas naquele momento. Esta imagem se tornou um símbolo das consequências brutais da guerra e da tragédia que afetou muitos inocentes durante o conflito.

Em entrevista exclusiva à Revista Veja⁶, em 2020, Kim revelou que, após anos de sofrimento, concluiu que poderia usar a foto como uma campanha contra a violência e relata: “Quando criança, eu desejava que aquela foto nunca tivesse sido tirada. Até que eu me tornei mãe e segurei meu filho em meus braços pela primeira vez”. Além disso, Kim conta que não entendia porque o fotógrafo havia tirado aquela foto quando ela estava pelada e com o rosto “feio”, mas que depois entendeu a importância da imagem.

⁶ BRAUN, J. A menina da foto: a história por trás de um símbolo da Guerra do Vietnã. **Revista Veja**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/a-menina-da-foto-a-historia-por-tras-de-um-simbolo-da-guerra-do-vietna>. Acesso em: 20.Jul. 2023.

As práticas documentais fotográficas contemporâneas são descendentes da fotografia documental social do final do século XIX e início do século XX. Porém, nem sempre pode haver semelhanças entre as formas de expressão utilizadas pelos fotógrafos documentais contemporâneos e as utilizadas pelos pioneiros do gênero. Os fotógrafos documentais de hoje estão frequentemente mais interessados em observar e compreender o mundo do que em procurar mudá-lo. Portanto, a fotografia contemporânea, embora não abandone o envolvimento social consciente, o ponto de vista ou o realismo fotográfico (que, em alguns casos, ainda é considerado a melhor escolha), incentiva várias abordagens e diferentes interpretações da realidade (Sousa, 2000).

Uma mudança notável na fotografia documental contemporânea é o afastamento da tradição humanista que enfatiza uma perspectiva única e empática. Em vez disso, os fotógrafos documentais contemporâneos muitas vezes procuram explorar diversos pontos de vista e abraçar a polissemia do assunto. Esta abordagem reconhece a complexidade das questões documentadas e as diversas experiências e perspectivas das pessoas envolvidas (Sousa, 2000).

Além disso, diante da análise do autor, os fotógrafos documentais contemporâneos muitas vezes aproveitam os avanços na tecnologia e nas novas plataformas de mídia para compartilhar seu trabalho e interagir com o público. A era digital democratizou a fotografia, permitindo que uma gama mais ampla de vozes participasse da conversa documental. As plataformas online e as redes sociais tornaram-se ferramentas poderosas para divulgar histórias documentais e promover discussões sobre questões sociais importantes.

Em termos de estilo e técnica, os fotógrafos documentais dos anos 2000 já experimentavam um leque de abordagens, desde o fotojornalismo em preto e branco até métodos mais experimentais e conceituais e reconheciam que a escolha da linguagem visual pode impactar profundamente a forma como uma história é percebida e compreendida.

Parte dos documentaristas atuais não perseguem, portanto, a ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido, antes promovem no observador a necessidade de, questionando, chegar à “sua verdade”, a uma “verdade subjetiva” (Sousa, 2000, p. 174).

Atualmente, no universo midiático, é possível observar uma inovação significativa que afeta o cenário do fotojornalismo contemporâneo. Essas mudanças estão rompendo com os padrões tradicionais que costumavam definir as rotinas e dimensões técnicas da fotografia jornalística. Como destacado por Ritchin (2009), a fotografia digital não está mais ligada principalmente a processos materiais e tecnológicos, mas sim a valores afetivos e subjetivos.

O autor propõe um novo paradigma denominado 'Hiperphotography', no qual a fotografia assume uma conexão mais profunda com seu público. Dentro desse novo paradigma, Ritchin (2009) identifica dois eixos fundamentais. O primeiro envolve a criação de produtos midiáticos relacionados à fotografia e ao fotojornalismo, que exploram novos formatos de distribuição de conteúdo e enfatizam a participação do usuário. O segundo destaca a criação de narrativas visuais centradas no sujeito, alinhadas com os modelos emergentes de construção de narrativas visuais.

Alinhado a essa ideia, Joan Fontcuberta (2011) introduz o conceito de 'Pós-fotografia', que enfatiza a urgência da existência de uma imagem sobre suas qualidades intrínsecas. Esse conceito ressoa com a proliferação sem precedentes de imagens na era digital, impulsionada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captura visual e pela onipresença das câmeras em nossas vidas cotidianas, desde telefones móveis até webcams e dispositivos de vigilância. As pessoas estão em um mundo saturado de imagens, moldando a percepção do mundo. O autor sugere que, ao contrário do passado, quando a produção de imagens estava nas mãos de especialistas e profissionais, hoje todos podem ser produtores de imagens. A pós-fotografia emerge como uma nova linguagem universal, refletindo a secularização da experiência visual e a democratização da produção e consumo de imagens na sociedade contemporânea (Fontcuberta, 2011).

4 A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE HUMANIZAÇÃO

No contexto do fotojornalismo humanista, os fotógrafos franceses desempenharam um papel importante, conforme observado por Hamilton (2017). Eles se destacaram ao retratar a classe trabalhadora, incluindo mineiros, trabalhadores industriais e manuais, de maneira positiva. Essas representações eram particularmente relevantes no período pós-Segunda Guerra, quando a França estava se reconstruindo. Além disso, eles também abraçaram a noção de uma classe social menos definida, definida como “classe popular”, que englobava uma variedade de profissionais, como lojistas e artistas independentes. Essa classe tinha seus próprios hábitos de lazer e um histórico revolucionário, evidenciado pela Libertação de Paris em 1944. Assim, mesmo aqueles sem teto e desabrigados foram incorporados ao conceito humanista, em vez de serem marginalizados (Hamilton, 1997).

Porém, à medida que os anos 1950 chegavam ao fim, o cenário editorial começou a preferir uma abordagem mais agressiva, em parte como resposta à crescente concorrência da imprensa e da televisão (Hamilton, 1997). Mesmo assim, as influências do humanismo fotográfico francês não foram limitadas à França. Muitas dessas imagens encontraram seu caminho para além das fronteiras, divulgando-se por meio de agências fotográficas e revistas ilustradas, que já conquistaram alcance internacional e se trouxeram referências globais.

O Brasil também recebeu inspirações do fotojornalismo humanista, como estimula Burgi (2012). Ele destaca a influência da linguagem visual que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, especialmente os ensaios de fotógrafos humanistas franceses que exploraram o cotidiano. Burgi identifica uma mudança na revista *O Cruzeiro*, entre 1947 e o início dos anos 1950, na direção ao que ele chama de fotojornalismo de orientação humanista. Figuras proeminentes como José Medeiros (1921 – 1990) e Luciano Carneiro (1926 – 1959) ganharam destaque na equipe de fotógrafos desse veículo e o que foi destacado nesse período foi o comprometimento desses fotojornalistas em retratar a vida humana e suas diversas manifestações no contexto brasileiro, muitas vezes em confronto com os interesses comerciais da própria revista.

Conforme as décadas foram avançando, o fotojornalismo humanista continuava a evoluir, assumindo um papel de resistência diante dos regimes ditatoriais, como nas

ditaduras militares no Brasil e em outras nações da América Latina nas décadas de 1960 e 1970 (Burgi, 2012).

Como um dos autores humanistas de grande destaque, enquadra-se o mineiro Sebastião Salgado (1944 -), um dos nomes mais marcantes e conhecidos da fotografia documental na atualidade. Sua abordagem única para capturar fenômenos sociais o coloca no centro da discussão sobre o poder da fotografia como uma ferramenta contra a problemática da invisibilidade social.

Os primeiros trabalhos fotojornalísticos de Sebastião Salgado datam de 1975, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC) em Portugal. Nessa época, o país estava sob os holofotes da mídia internacional, e Salgado não apenas testemunhou esses eventos, mas também os documentou de maneira intensa. Sua cobertura não se limitou a meros registros, ele conseguiu capturar a essência dos acontecimentos e as emoções das pessoas envolvidas (Sousa, 2000).

Uma característica distintiva das opções estéticas de Sebastião Salgado é o uso do preto e branco, uma tradição consagrada no humanismo fotográfico. Através desta escolha, ele enfatiza os contrastes tonais e a textura das imagens, adicionando profundidade e dimensão às suas fotografias. Seus planos gerais abertos oferecem uma visão ampla e panorâmica das cenas, muitas vezes com composições clássicas e horizontais.

Pode dizer-se que Salgado concilia a estética com a informação e esta com o envolvimento subjetivo do fotógrafo e do observador, procurando ainda dar a entender que a complexidade de um problema profundo raramente pode ser abordada através de uma só imagem. Tal como algumas das suas fotografias se transformaram em símbolos, também Sebastião Salgado se transformou num símbolo de uma fotografia humanista, por vezes mesmo humanitária. E, mesmo sendo um documentalista, Salgado afirma que os seus livros são um subproduto, uma vez que em primeiro lugar trabalha para a edição na imprensa (Sousa, 2000, p. 191).

Suas fotografias têm o poder singular de fazer com que os espectadores compreendam e tomem consciência das realidades retratadas. Elas são mais do que simples registros visuais, são chamadas à empatia e à reflexão. Por meio de seu trabalho, Salgado desafia a invisibilidade social, destacando questões humanitárias, ambientais e sociais que frequentemente passam despercebidas.

Uma das obras que mais se encaixam neste contexto é *O Berço da Desigualdade* (2009), autoria de Salgado com Cristovam Buarque. O material

apresenta 76 imagens tiradas por 26 locais diversos em todo o mundo. Dentre elas, o fotógrafo destaca o Brasil em oito desses registros (Buarque, 2009).

Dentro dessa composição visual, duas imagens são de 1990, quatro de 1996 e duas de 1998, com cada fotografia capturando a essência de um lugar distinto, desde o Movimento Trabalhadores Sem Terra (MST) na Bahia até a Zona do Cacau, também na Bahia, e a Aldeia Macuxi de Maturuca em Roraima. Embora não diretamente relacionadas, as imagens convergem para explorar a questão da desigualdade educacional no cenário global, enquanto apresentam a complexa conjuntura socioeconômica de diversos países.

É importante ressaltar que as imagens fotográficas de Salgado não são meros produtos de técnica fotográfica, mas sim manifestações da subjetividade do fotógrafo. Elas desempenham um papel crucial como mediadoras de conhecimento sobre contextos socioculturais específicos, servindo como pontes entre realidades distantes e o público observador.

Ao relacionar essa ideia à perspectiva de Martins (2008), fica claro que as imagens vão além de simples registros visuais, pois desempenham um papel fundamental como mediadoras de conhecimento sobre contextos socioculturais específicos. As composições fotográficas de Salgado funcionam como pontes que conectam realidades distantes a um público observador, transmitindo não apenas informações visuais, mas também a narrativa e a perspectiva única do fotógrafo.

Nesse sentido, as imagens de Sebastião Salgado enriquecem não apenas suas próprias concepções como fotógrafo e documentarista, mas também enriquecem a compreensão do público sobre as complexidades das sociedades humanas ao redor do mundo. O ato de criar imagens fotográficas se torna, assim, uma forma valiosa de produção de conhecimento social, e a fotografia, juntamente com o documentário, emerge como um campo auxiliar das ciências sociais, capaz de iluminar aspectos profundos da condição humana e da sociedade contemporânea (Martins, 2008).

Em contrapartida, Sontag (2003) acreditava que, com a cultura de massa, a brutalidade passou a se tornar mais um entretenimento do que um choque. Ela argumentava que o sentimentalismo, como se sabe, é perfeitamente compatível com um gosto pela brutalidade e por coisas ainda piores. De fato, as pessoas não se sensibilizam com aquilo que lhes é mostrado - se é que essa é a maneira correta de descrever o que ocorre - por causa da quantidade de imagens despejada sobre elas.

O que realmente embota os sentimentos é a passividade. Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, estão repletos de sentimentos, sendo que os sentimentos predominantes muitas vezes são raiva e frustração. No entanto, quando consideramos quais emoções seriam verdadeiramente desejáveis, parece demasiado simples escolher a solidariedade.

A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens sugere um vínculo entre os sofredores distantes - vistos em close na tevê - e o espectador privilegiado, um vínculo simplesmente falso, mais uma mistificação de nossas verdadeiras relações com o poder. Ao mesmo tempo que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento (Sontag, 2003, p. 85).

Em entrevista para o jornal *El País* (2019), Sebastião Salgado, ao ser questionado sobre ter fotografado os vulneráveis e ser descrito como um fotógrafo humanitário, aproveitou para rebater uma concepção de Sontag a seu respeito:

Não quis retratar os desfavorecidos, eu nunca fui militante, é somente minha forma de vida e o que eu pensava. Houve quem dissesse, como Susan Sontag, que Salgado fazia estética da miséria. Eu fotografo meu mundo, sou uma pessoa do Terceiro Mundo. Conheço a África como a palma da minha mão porque há somente 150 milhões de anos a África e a América eram o mesmo continente (Morales, 2019)⁷.

Uma das icônicas e mais impactantes fotografias do mundo foi tirada pela fotojornalista turca Nilufer Demir, que se trata de um registro de Alan Kurdi, um menino sírio de três anos, encontrado em uma praia na costa turca de Bodrum.

A imagem mostra o corpo sem vida do jovem refugiado, deitado de bruços na areia da praia e se tornou um símbolo poderoso da crise dos refugiados sírios, principalmente por conta do número de compartilhamento nas redes sociais, levantando o debate diante da necessidade de ações mais eficazes em relação à crise humanitária.

⁷ MORALES, M. Sebastião Salgado: “Foi dito que eu fazia estética da miséria. Ridículo! Fotografo meu mundo”. *El País*. 24 Jun. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html. Acesso em: 24. Jul. 2023.

Figura 3 - Registro de Alan Kurdi, menino sírio encontrado em uma praia na costa turca de Bodrum



Fonte: Arquivo de Nilufer Demir (2015)

Para Bleiker (2018), essa velocidade da circulação das fotografias mudou a política das imagens, contribuindo para uma democratização da política visual.

Dentro dessa perspectiva, é possível afirmar que as imagens desempenham um papel ativo na construção e desconstrução de valores. Em uma era de comunicação visual extremamente acessível, mais pessoas têm a oportunidade de participar do consumo e da criação de imagens, tornando a distribuição do sensível um processo mais inclusivo. Coletivamente, o público determina o que está exposto e o que permanece invisível (Bleiker, 2018).

Para ilustrar de forma concreta o impacto das imagens e artistas visuais, o autor oferece o exemplo do debate sobre o uso de tortura na chamada 'Guerra ao Terror'. Por volta de 2003, relatórios da Anistia Internacional já haviam divulgado bastante a prática de tortura por tropas americanas no Iraque. No entanto, esse assunto não gerou um debate público significativo até 2004, quando fotos que documentavam prisioneiros sendo torturados por soldados americanos nas prisões de Abu Ghraib foram divulgadas pela mídia. O impacto foi imediato, provocando uma onda de

indignação pública e uma discussão ética sobre o uso da tortura em contextos de guerra. Conforme Bleiker (2018) destaca, essa mudança não se deveu ao fato de que as informações sobre a tortura já eram conhecidas, mas sim à presença de imagens que testemunharam a brutalidade. Embora essas imagens não tenham produzido mudanças drásticas na política externa dos Estados Unidos, elas foram símbolos de abuso de poder e de perda de legitimidade do país.

Nesse sentido, Bleiker (2018) também argumenta que imagens que mostram os rostos das vítimas têm mais probabilidade de evocar emoções, especialmente compaixão, enquanto aquelas que representam as vítimas como uma “massa” tendem a criar uma distância emocional entre o espectador e o sujeito.

Atualmente, um projeto que vem utilizando a fotografia para humanizar os olhares sobre pessoas em situação de rua desde 2014 é a ONG SP Invisível, que surgiu por meio de uma dinâmica ocorrida na Igreja Batista, quando os fundadores André Soler e Vinícius Lima receberam a tarefa de fotografar tudo aquilo que era invisível na cidade de São Paulo. De acordo com o site oficial do projeto SP Invisível, desde então, a ONG conta a história dessas pessoas para sensibilizar a sociedade.

Nas fotos que tiramos, as pessoas estavam todas cobertas e escondidas, com cobertor por cima e não podiam ser identificadas. Elas não tinham rosto. É aí que surge a ideia de dar rosto a essas pessoas, através da fotografia. Mas não só isso. Ninguém que passava ali sabia a história dessas pessoas, e aí veio o questionamento: como fazer essas pessoas serem mais vistas? (SP Invisível, 2022)⁸.

Segundo Soler (2022), a fotografia, aliada com os depoimentos captados pela gravação de Vinícius Lima, passou a ser um canal de voz para essas pessoas, principalmente quando iniciaram com postagens no Facebook. Ainda de acordo com ele, o projeto começou a crescer cada vez mais quando as grandes mídias passaram a reconhecer a importância desse trabalho, o que transformou a forma das pessoas verem a população de rua. Em seu vídeo de apresentação no site oficial, André também conta que a SP Invisível passou a ter uma nova fase quando o projeto decidiu não só registrar essas pessoas, mas também ajudar, como conta:

⁸ SP INISIVEL. **QUAL A HISTÓRIA DA SP INVISÍVEL?** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xng2j8aBi78&list=TLGGhK15Zs_DAC4xNDA5MjAyMw&t=44s&ab_channel=SPInvis%C3%ADvel. Acesso em 18 set. 2023.

A gente contribuía com as pessoas, às vezes elas nem pediam nada, pois o mais importante para elas era a conversa. Aquele momento de conversa que a gente dedicava era super valioso, porque ninguém parava ali. Naquele momento de atenção, elas já se sentiam valorizadas e vistas. Depois de tudo isso, começamos a fazer ações sociais, com iniciativas que fizessem elas se sentirem queridas e amadas (SP Invisível, 2022)⁹.

Figura 4 - Print de um conteúdo do Instagram do SP Invisível



Fonte: Instagram SP Invisível (2023)

A partir disso, ações passaram a surgir, como o “Natal Invisível”, “Carnaval Invisível”, “Páscoa Invisível” e mais, o que resultou em 132 ações sociais, 42.978 pessoas atendidas e 2.190 histórias contadas.

Esse conceito de tirar fotos nas ruas também é estudado desde o humanismo por Hamilton (1997), que analisou como os fotógrafos preferiam fazer suas imagens na “hora H” do que na monotonia do estúdio, pois a rua oferecia um espetáculo contínuo, uma série de quadros sem fim, imortalizados nos costumes e tradições. Um outro conceito do fotojornalismo humanista para causar humanização é a perspectiva do diálogo nas legendas das fotografias. Tal técnica é utilizada pela ONG, que posta nas legendas do Instagram e Facebook o relato das pessoas em situação de rua, junto aos seus registros.

⁹ SP INISIVEL. **QUAL A HISTÓRIA DA SP INVISÍVEL?** Disponível em:

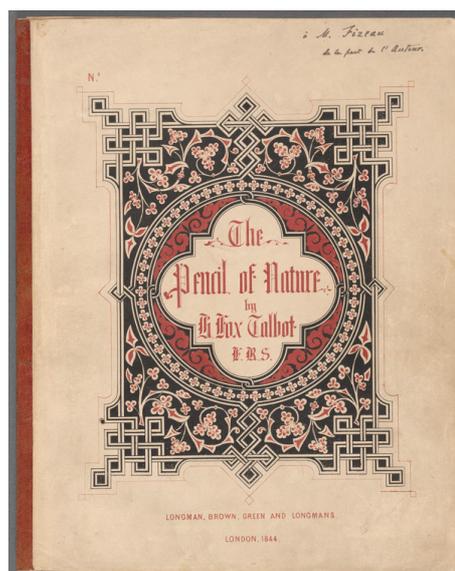
https://www.youtube.com/watch?v=xng2j8aBi78&list=TLGhK15Zs_DAC4xNDA5MjAyMw&t=44s&ab_channel=SPInvis%C3%ADvel. Acesso em 18 set. 2023.

4.1 FOTOLIVRO COMO COMBATE À INVISIBILIDADE SOCIAL

A história da fotografia e a dos livros, como meio de registro e comunicação, têm caminhado lado a lado. A fotografia, por sua natureza, oscila entre ser um documento fiel da realidade e uma expressão artística (Rouillé, 2009). O mesmo vale para os livros de fotografia, às vezes sendo classificados como "livros de artistas".

Dois dos mais notáveis exemplares de livros de fotografia pioneiros são "The Pencil of Nature" (1844-1846) de William Henry Fox Talbot e "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions" (1843-1853) de Anna Atkins. Ambos são considerados os primeiros livros de fotografia já produzidos. "The Pencil of Nature" documentava a descoberta da fotografia, apresentando imagens capturadas por Talbot, uma figura fundamental no desenvolvimento do processo fotográfico. As fotografias abrangiam uma variedade de elementos, desde objetos até plantas, arquiteturas e paisagens, acompanhadas de comentários explicativos escritos pelo autor. Por outro lado, o livro de Atkins, "Photographs of British Algae", composto por três volumes, consistia em cianótipos (processos de impressão fotográfica em tons azuis) de algas. Atkins produzia essas imagens colocando diretamente as amostras em papéis sensíveis à luz e expondo-os à luz solar, acrescentando à mão o nome de cada alga junto com sua imagem.

Figura 5 - Capa do fotolivro "The Pencil of Nature"



Fonte: The New York Public Library Digital Collections

Ambos os casos refletem o desejo de documentar e catalogar a realidade, algo que se alinhava com os valores cientificistas e positivistas da época. A fotografia respondia às demandas utilitárias desse período e os álbuns e livros desempenhavam um papel essencial na organização e ordenação dessas novas imagens, fragmentos da realidade (Rouillé, 2009).

No Brasil, essa tendência também se manifestou, com livros de fotografia como "São Paulo" (1894) de Gustavo Koeningswald, "Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetas espontâneos e cultivados da região amazônica" (1900) de Jacques Hubner e "Álbum de Belém" (1902) de F.A. Fidanza, todos impressos na Europa, devido à falta de uma indústria gráfica nacional significativa na época no país (Andrade, 2005).

Um grande marco na evolução do fotolivro ocorreu em 1938, com o lançamento de "American Photographs" de Walker Evans. O livro apresentava 87 fotografias em preto e branco que documentavam a América dos anos 1930. Cada imagem era inserida individualmente em páginas ímpares, sem outros elementos na dupla página. O livro dividia-se em dois grandes blocos de fotos: o primeiro focava em pessoas e seguia uma estrutura narrativa, enquanto o segundo explorava paisagens e arquiteturas. Os títulos das imagens eram listados ao final de cada capítulo, e um ensaio escrito por Lincoln Kirstein encerrava a publicação (Parr; Badger, 2004).

A partir dos anos 1970, a fotografia viu seu espaço crescer nos livros, tornando-se como uma forma poderosa de expressão semântica. Diversos fotógrafos e artistas exploraram essa relação, abordando uma variedade de temas, incluindo arte, política, documentação social, meio ambiente, cotidiano urbano, vida íntima e muito mais. Com o desenvolvimento da tecnologia digital e, mais recentemente, da impressão sob demanda, a produção de imagens e livros tornou-se mais acessível, permitindo um aumento significativo no número de livros de fotografia disponíveis (Lefevre, 2003).

Assim, a fotografia se popularizou e se consolidou como um registro realista do mundo e, para decifrar uma fotografia, é preciso entender o significado que revela traços de uma época, de uma classe e de um grupo (Buitoni, 2011).

Um dos autores que analisa a importância do texto na fotografia jornalística como significado é Barthes (1990), que afirma não existir fotografia jornalística sem comentário, pois são duas estruturas que se completam. O autor destaca que a "conotação" da imagem não é um processo unilateral, mas envolve dois fenômenos

interligados. Em primeiro lugar, o fotógrafo está fisicamente presente no local dos acontecimentos para capturar as imagens, e essas imagens são posteriormente moldadas de acordo com normas editoriais e ideológicas. Em segundo lugar, as fotografias não são apenas percebidas, mas também "lidas" pelo público consumidor, que interpreta o significado por trás da imagem.

No entanto, Barthes (1990) enfatiza que a fotografia não é meramente uma questão de "denotação", pois ela carrega suas próprias "conotações". Isso significa que sua produção é influenciada pela percepção subjetiva e interpretação do fotojornalista, adicionando camadas de significado à imagem para além do que é simplesmente visível.

Para ampliar ainda mais essa perspectiva, é possível recorrer ao conceito de polifonia Ducrot (1980) pressupõe que todo texto traz em sua constituição uma pluralidade de vozes que são atribuídas a diferentes locutores ou a diferentes enunciadorees, cada um representando suas perspectivas ideológicas. Isso se relaciona diretamente com a ideia de que uma imagem fotográfica também pode ser lida de várias maneiras, dependendo das perspectivas e interpretações.

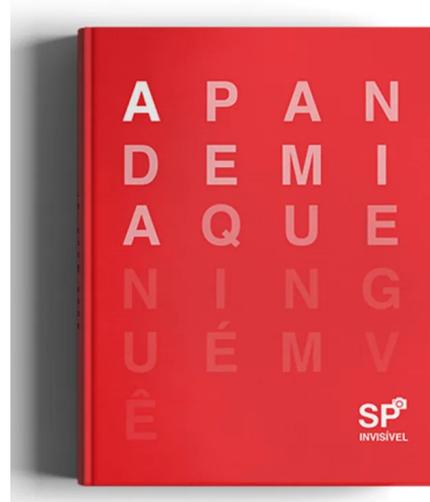
O jogo de formas, cores, ângulos, luz, sombra e outros elementos na imagem fotográfica conduz, de maneira análoga às vozes no texto, a uma exploração de diferentes perspectivas que são instauradas tanto pelo autor da imagem quanto pelo espectador. Essa abordagem da policromia, conforme proposta de Souza (1995), transcende a mera análise visual da imagem e abre caminho para uma apreciação mais profunda.

Ao considerar a policromia, o autor não fala apenas da riqueza visual da imagem, mas também da complexidade das camadas de significado que podem ser desvendadas. Os elementos visuais em uma imagem não são meramente estéticos, eles desempenham um papel fundamental na transmissão de mensagens e na construção de narrativas visuais (Souza, 1996).

Um exemplo de como a fotografia pode ser usada em conjunto de legendas e outras técnicas textuais é o fotolivro intitulado 'A Pandemia que ninguém vê', lançado pelo projeto SP Invisível em 2020. Este trabalho fotográfico e literário é uma representação impactante da realidade de 100 pessoas que não tiveram a oportunidade de se isolar durante a pandemia. Entre os grupos destacados neste

projeto encontram-se profissionais de saúde, profissionais de cemitérios, trabalhadores da reciclagem, população em situação de rua e entregadores.

Figura 6 - Capa do fotolivro "A Pandemia que ninguém vê"



Fonte: Site SP Invisível (2020)

O título, 'A Pandemia que ninguém vê' faz relação ao fato de as pessoas olharem para essas realidades, mas não necessariamente a compreendem. Andre Soler, em uma entrevista para o Jornal SP1 (G1), esclareceu a escolha do nome do projeto. Ele afirmou que a ideia de "ninguém vê" reflete a tendência de olhar sem realmente enxergar e ouvir sem realmente ouvir¹⁰.

Dentre os relatos abordados no livro, destacam-se alguns, como o de Henrique Machado, 30 anos, compartilha sua experiência: “Estou há sete anos na rua e a pandemia foi o pior momento que já vivi na vida. É uma calamidade, e o ensinamento que tiro é a sobrevivência”. Alexandre Almeida, 38 anos, reflete sobre seus desafios durante a pandemia: “O pior da pandemia foi o medo de pegar a doença. Quase não tinha gente na rua, então foi difícil, já que vendi balinhas para sobreviver”. Osias Monteiro, que representou uma mudança em sua vida, compartilha seu relato: “Eu era promotor de vendas, e faz quase oito anos que vim parar aqui. A gente que tá na rua

¹⁰ **G1 SÃO PAULO.** Livro conta história de pessoas carentes que vivem a pandemia em SP. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/sp1/video/livro-conta-historia-de-pessoas-carentes-que-vivem-a-pandemia-em-sp-9475201.ghtml>. Acesso em: 15. Ago. 2023.

orava muito para Jesus Cristo. No começo foi estranho, mas depois acostumamos, né?"¹¹.

Figura 7 - Trecho de dois entrevistados retratados no fotolivro A Pandemia Que Ninguém Vê



Fonte: Site SP Invisível (2020)

Ao trazer esses testemunhos, é possível vincular o fotolivro ao pensamento de Leonardo Rodrigues Lage (2013), que aborda uma relação entre o testemunho e a comunicabilidade da experiência. Para ele, o testemunho não é apenas teoricamente útil para a compreensão da comunicação visual, mas também culturalmente significativo ao investigar a prática do jornalismo que frequentemente recorre ao testemunho do sofrimento alheio, muitas vezes sem considerar as implicações éticas para tanto o sofredor quanto o público espectador (Lage, 2013).

Essa exploração do testemunho remete também a Selligman-Silva (2008), que contextualiza o termo tanto com os relatos do Holocausto, os famosos "testemunhos da Shoah", quanto em narrativas literárias relacionadas às ditaduras latino-americanas. Essas narrativas literárias abrigam um tipo de escrita que se porta como

¹¹ SP INVISÍVEL. **A pandemia que ninguém vê**. 2021. Disponível em: <https://www.spinvisivel.org/apandemiaqueniguemve>. Acesso em: 20. Ago. 2023.

um canal de voz às experiências dos oprimidos, especialmente em um contexto de luta política.

Dessa forma, o fotolivro e sua maneira humanizada de “narrar o outro” se comporta de uma forma que vai contra a objetividade que a modernidade causou na imprensa atual, como observa Walter Benjamin (1993) desde 1994, ao relatar que a experiência era a fonte da narrativa tradicional, mas com as transformações históricas foram perdendo o sentido de comunidade, como se o modelo de narrar tivesse se acabando.

O fotolivro, como um objeto que convida à leitura e à contemplação das imagens, revela-se um meio de divulgação altamente eficaz, especialmente alinhado com as ambições dos fotógrafos, que buscam transcender a representação objetiva do mundo. Nesse contexto, de acordo com Fernández (2011), os fotolivros têm o poder de concretizar a aspiração do artista, oferecendo um conjunto que transcende a mera soma de suas partes individuais. Essas imagens, quando publicadas nesse formato, adquirem uma durabilidade que se destaca em contraste com a fugacidade das publicações jornalísticas diárias. Eles permaneceram como testemunhas da história, resistindo ao efêmero da rotina diária.

5 PROCESSO DE PRODUÇÃO

A produção do fotolivro iniciou-se com uma seleção criteriosa das imagens que compõem essa narrativa visual. As fotografias foram capturadas durante o dia e à noite, entre os meses de setembro e outubro, nos arredores do centro da cidade de Jaú, interior do estado de São Paulo. O foco da documentação refere-se às ruas urbanas e as vidas invisibilizadas que se encontram vulneráveis nesse cenário.

Cinco entrevistados (Adailton Pinto Vieira, Kleber Fernando Lótumolo, Jociel Ribeiro, Paulo de Almeida e João Vitor de Almeida Vieira) compartilharam suas histórias, relatos e experiências para enriquecer o conteúdo do fotolivro. Dentre esses entrevistados, dois são catadores de recicláveis e três, artistas de rua, sendo que três deles encontram-se em situação de rua.

Com uma abordagem respeitosa, foi realizada uma entrevista informal, em um tom de diálogo, para que a fonte se sentisse confortável. Neste processo, a ética esteve presente em cada momento, pois, assim como afirma Janaína Amado (1997), “conversar com os vivos implica, por parte do historiador, uma parcela maior de responsabilidade e compromisso, pois tudo aquilo que escrever ou disser não apenas lançará luz sobre as pessoas [...], mas trará consequências imediatas para a existência dos informantes” (Amado, 1997).

Assim, foi solicitado o direito do uso de imagem, apresentando a autorização, e questionado a cada pessoa sobre a sua história de vida, dificuldades encontradas nas ruas, reconhecimento de invisibilidade e também sobre sonhos e ambições.

Figura 8 - Plano detalhe nas mãos do personagem Jociel



Fonte: Petian (2023)

Para complementar e variar a narrativa, foram escolhidos diversos enquadramentos, como plano aberto, plano médio, plano fechado e plano detalhe. Em relação aos ângulos, foi escolhido o normal e também o contra-plongée, com a câmera abaixo do nível dos olhos, especialmente para mostrar as diferentes maneiras de se olhar para os personagens. O ângulo normal representa igualdade porque a câmera fica em linha reta com os olhos do personagem. Para transmitir igualdade, usa-se este ângulo. O contra-plongée transmite superioridade porque o personagem é registrado com a câmera baixa, colocando-o em uma posição acima. Essas estratégias de altura de câmera produzem sentidos a partir de uma perspectiva cultural, em que há significados para o que está acima, no céu, ou abaixo, no chão. Tais posições são entendidas e sentidas pelas pessoas a partir das experiências anteriores que elas tiveram com essas alturas em sua cultura.

As imagens e retratos foram registradas por meio de uma câmera Nikon D3100 e lente objetiva Nikon 18-55, que proporcionou a qualidade para a captura das cenas. Segundo o professor Nelson Chinalia (2005), as imagens produzidas possuem muita influência do seu produtor, que vai desde a escolha da objetiva até o enquadramento e a zona de nitidez (Chinalia, 2005).

Figura 9 - Retrato personagem Jociel



Fonte: Petian (2023)

Sendo assim, após uma cuidadosa análise do material, a etapa de edição foi conduzida utilizando um iPhone 11, através do aplicativo de edição do próprio sistema iOS. Nesta etapa, as imagens passaram por ajustes específicos. Foram realçados os núcleos e os elementos presentes no ambiente para capturar a essência e atmosfera das cenas, através de modificações na exposição, contraste, saturação e brilho. A seleção final das imagens levou em conta a qualidade visual e sua capacidade de contribuir de forma relevante para a narrativa geral do fotolivro.

Figura 10 – Capa do fotolivro Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver



Fonte: Reprodução

Para o desenvolvimento do fotolivro, a capa do produto foi produzida no Adobe Illustrator CC, com um fundo preto, utilizando textura que remete concreto, com o intuito de personalizar com o título “Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver”, que carrega como objetivo mostrar a potência e a quantidade de vozes silenciadas nas ruas.

O subtítulo também foi escrito no plural por se tratar de uma problemática presente na sociedade e, culturalmente, remete a uma ação praticada pela maioria dos indivíduos. Para o título, a fonte escolhida foi a Chinese Rocks Regular, pois é semelhante ao grafite, que se relaciona com o estilo urbano. Já o subtítulo teve como escolhida a fonte Gotham (Book Italic). Já no decorrer da narrativa, a fonte Times New Roman foi usada para os depoimentos das fontes e a Times New Roman (italic) foi utilizada para frases autorais, que, sem aspas, foi utilizada como parte da narrativa para expressar reflexões do autor em cada capítulo.

Para a diagramação, em parceria com o designer Jay Matiello, foi escolhido as dimensões de 28 (largura) x 19 (altura) para melhor visualização e o Adobe InDesign 2022 foi utilizado para a organização dos textos e imagens. Na segunda página, há uma repetição das informações da capa, com exceção do nome do autor e, na

próxima, há o índice indicando as páginas da introdução, capítulo I, capítulo II, capítulo III, capítulo IV e agradecimentos. Logo após, foi inserido um texto autoral e reflexivo explicando o conceito e o objetivo do trabalho para contextualizar a narrativa fotográfica, com o título “A missão de olhar o outro”.

Figura 11 – Página 34 do fotolivro Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver



Fonte: Reprodução

Cada personagem, com suas fotografias e depoimentos, tornaram-se capítulos com seus devidos nomes, por ordem de entrevista. As imagens que se complementam foram inseridas uma acima da outra. Ao todo, foram expostas 30 fotografias.

O fotolivro foi finalizado com 48 páginas, e publicado na plataforma *Issuu*, gratuitamente, disponível por meio do link:

https://issuu.com/guilhermepetian/docs/gritos_das_ruas-gui-final-finalizado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do fotolivro intitulado “Gritos das Ruas: As histórias que insistimos em não ver” realizado como Trabalho de Conclusão de Curso, finalizado com 48 folhas, 5 fontes e 30 fotografias, constatou-se o impacto que a fotografia e o trabalho jornalístico exercem na capacidade de promover reflexões, registrar e entender uma realidade presente na sociedade. Os resultados deste projeto comprovam o poder dessas ferramentas em atuar como um canal de voz e visibilidade a grupos sociais que, muitas vezes, encontram-se à margem da sociedade, afastados de direitos básicos e submersos na invisibilidade.

O fotolivro desenvolvido pôde explorar na fotografia, enquanto linguagem visual, a capacidade de transmitir emoções e estimular reflexões profundas. Retratar essa realidade por meio de fotografias documentais vai além de simples imagens; elas servem como janelas para a vida real, expondo a desigualdade e os desafios enfrentados por esses grupos silenciados.

A fotografia, quando usada como um instrumento de narrativa jornalística, oferece uma perspectiva autêntica da vida das pessoas. Esse poder de capturar a essência da vida real, as lutas e as conquistas, bem como as adversidades, é uma das maiores forças deste formato.

Ao longo do processo de pesquisa e análise de dados e obras bibliográficas, percebe-se a importância do contexto histórico e teórico na compreensão dos objetivos do estudo e do papel do fotojornalismo, o que levou a reconhecer como a fotografia, quando empregada como uma ferramenta jornalística, não só fornece informações, mas também enriquece a compreensão das complexas questões sociais e culturais que permeiam a sociedade.

O objetivo geral da pesquisa é sensibilizar e conscientizar a sociedade sobre a invisibilidade de grupos sociais inseridos no cenário urbano, por meio de fotos e histórias de pessoas marginalizadas e silenciadas, a fim de expor a cultura da desigualdade e dos fatores que envolvem este problema.

Diante do exposto, acredita-se que o objetivo geral da pesquisa foi alcançado por meio dos personagens retratados e de suas histórias, das escolhas técnicas e estéticas adotadas nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção do trabalho.

Outra conclusão fundamental deste estudo é de que o fotolivro se mostrou um meio altamente eficiente para a construção de uma narrativa fotográfica. Por meio dele, o leitor pode interpretar o assunto e utilizá-lo como fonte de pesquisa e estudo, além de ser arquivado e consultado por aqueles que desejam se conscientizar e aprofundar nessa temática. Além do formato do fotolivro, surgem possibilidades adicionais de disseminação do trabalho, como exposições fotográficas e a disponibilização em plataformas online específicas para fotolivros e em bibliotecas virtuais e físicas.

Num cenário onde o jornalismo se reinventa constantemente, o trabalho se posiciona frente ao advento do digital, com uma abordagem “olho no olho”, uma investigação presencial pelas ruas, que se destaca em um contexto dominado pelo virtual.

A integração do jornalismo digital pode se tornar um aliado poderoso na amplificação dessas vozes, como a plataforma de publicação, facilitando o acesso das pessoas. Essa proximidade física com as histórias permitiu o contato direto com as realidades, o que forneceu nuances e detalhes que se perdem eventualmente no meio digital.

Assim, também foi possível conquistar os objetivos específicos estabelecidos antes do início do trabalho, como exposição da problemática da invisibilidade social, atuação como um canal de voz par grupos silenciados, contribuição para a reflexão acerca de um problema social, realização de pesquisa bibliográfica sobre fotojornalismo, utilização de técnicas de apuração jornalística e estudo de aplicação de técnicas para a produção e desenvolvimento.

Até alcançar as metas, desafios foram enfrentados durante o processo, como o receio e medo de abordar as pessoas para serem fotografadas, porém, este medo foi superado pelo diálogo respeitoso e boa abertura dos entrevistados, que se mostraram a todo momento interessados e dispostos a contarem suas histórias e participarem do trabalho. Um outro desafio foi encontrar mulheres em situação de vulnerabilidade e invisibilidade nas ruas nos dias de produção, o que explica a ausência da representatividade feminina no fotolivro.

Como uma contribuição pessoal e profissional para o campo do jornalismo, este estudo ressalta a importância da empatia e da busca por histórias não contadas, que frequentemente permanecem invisíveis. Ele serve como um lembrete do compromisso

democrático do jornalismo de retratar a vida real, mesmo quando essas vidas estão situadas à margem da visibilidade pública. Assim, esta pesquisa destaca o potencial transformador da fotografia e do jornalismo ao iluminar as vozes silenciadas e ao atuar como um canal de voz aos grupos sociais vulneráveis inseridos no cenário urbano.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaína. **A culpa nossa de cada dia: ética e História Oral**. Projeto história. São Paulo, 15, abr. 1997.
- ANDRADE, J. M. F. Do gráfico a foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, R. (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 60-95.
- ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação**. São Paulo, SP: Atlas, 2010.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2008.
- BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221. (Obras Escolhidas). v. 1.
- BLEIKER, R. **Visual global politics**. Abingdon: Routledge, 2018.
- BUARQUE, C.; SALGADO, S. **O Berço da desigualdade**. 3. ed. Brasília: UNESCO, Instituto Sangari. 2009.
- BUITONI, D. **Fotografia e jornalismo: informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- BURGI, S. O Fotojornalismo Humanista em O Cruzeiro. In: Costa, H. & Burgi, S. (Org.). **As origens do Fotojornalismo no Brasil**. São Paulo: IMS, 2012.
- CASTRO, S. O. **O Conceito de Memória em Tomás de Aquino a partir da obra 'A Memória e a Reminiscência' de Aristóteles**. Monografia (Graduação em Filosofia) - Instituto Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 39, 2017.
- CHINALIA, Nelson Sebastião. Fotojornalismo: **A manipulação visual da notícia**. IN: I Encontro Paulista de Professores de Jornalismo, Universidade de Sorocaba, São Paulo, organizado pelo FNPJ – Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, 2005.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. São Paulo: eBooksBrasil, 2003. Disponível <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>. Acesso em: junho 2023.
- DUCROT, O. et al. **Les mots du discours**. Paris: Minuit, 1980.

ESCÓSSIA, F. Invisíveis no Brasil, sem documento e dignidade: “Eu nem no mundo existo”. **El País**. 28 de novembro de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-11-28/invisiveis-no-brasil-sem-documento-e-dignidade-eu-nem-no-mundo-existo.html>. Acesso em: junho 2023.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FONTCUBERTA, J. Por un manifiesto posfotográfico. **La Vanguardia**, 11 mai. 2011. Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> Acesso em: 20 ago. 2023.

FONSECA, D. J. **A piada**: Discurso Sutil da Exclusão Um Estudo do Risível no “Racismo à Brasileira”. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC, São Paulo, 1994.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HAMILTON, P. Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart (Ed). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, 1997.

HUMBERTO, L. **Fotografia**: a poética do banal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Digitalizado por SOUZA, R. 70. ed. Lisboa, 2007. Disponível em <https://www.unijales.edu.br/library/downebook/id:63>. Acesso: 10. Jun. 2023.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2003.

LEFEVRE, B. **Livros de fotografia**: história, conceito e leitura. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas Campinas, 2003.

LOPES, A. **Além da Memória**: Vila Xavier diálogo entre os diferentes elementos de sociabilidade. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, PUC, São Paulo, 2002.

MARTINS, J. S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo. Editora Contexto, 2008.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook**: A History. Londres: Phaidon, 2004. v. 1.

PEIRCE, C. S. **Collected Papers**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PORTO, J. **Invisibilidade Social e a Cultura do Consumo**. Departamento de Artes e Design. PUC, Rio de Janeiro, n. 1900, 2006.

RIBEIRO, M.R.M. **Linguagem fotográfica e informação**. Dissertação (Mestrado) – UNB, Brasília, 1991.

RITCHIN, F. **After Photography**. WW. Norton & Company, 2009.

RODRIGUES LAGE, L. O testemunho do sofrimento como problema para as narrativas jornalísticas. In: **Revista Contracampo**, vol. 27, n. 2, p. 71-88. Niterói, 2013.

ROUILLE, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização - Do pensamento único à consciência universal**. 6ª edição. Rio de Janeiro. Record, 2001.

SELLIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Revista de Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SONTAG, S. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, J. P. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Santa Catarina. Editora Grifos, 2000.

SOUZA, T. C. C. **Les Formes d'écriture e d'Oralité**. Conferência realizada na Universidade Paris13. Paris, fevereiro de 1996.

THIOLENT, M. **Metodologia de Pesquisa-ação**. São Paulo: Saraiva, 2009.

ANEXO A – AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SONS

Titular/Concedente: *Carla Maria de B. Porto*
 CPF: 48498169836
 Endereço: _____
 Bairro: _____ Cidade: _____

Neste ato, a título gratuito, fica AUTORIZADO, por prazo indeterminado e sem limites de território, ao **IASCJ - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO**, também designado pela sigla UNISAGRADO com sede no município de Bauru, estado de São Paulo, na Rua Irmã Arminda, 10-50, nesta cidade de Bauru/SP, a utilizar minha imagem, outros caracteres a ela inerentes e sons, para fins publicitários do UNISAGRADO, didáticos e educacionais, sendo regido pelo disposto na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1.998, publicada no Diário Oficial de 20 de fevereiro de 1.998 (seção 1. pág. 03), no que tange a direitos autorais e a Constituição Federal Brasileira.

A presente autorização abrange o uso supra indicado tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, "home vídeo", DVD ("digital vídeo disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus.

Declaro estar ciente que o UNISAGRADO se reserva o direito de utilizar o material produzido, quando e da maneira que lhe convier, não estando obrigada a fornecer amostras dos produtos confeccionados, não se limitando ao território nacional.

Declaro enfim, que a presente autorização não se caracteriza mandato ou agenciamento, não estabelecendo qualquer forma de sociedade nem de associação entre seus signatários.

Por esta ser a expressão da minha vontade, que deverá ser respeitada pelo inclusive pelos meus seus herdeiros e sucessores, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Bauru, 03 de NOVEMBRO de 2023.

Carla Maria de B. Porto
 TITULAR/CONCEDENTE

 UNISAGRADO

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SONS

Titular/Concedente: Adailton Pinto Vieira
 CPF: _____
 Endereço: _____
 Bairro: _____ Cidade: _____

Neste ato, **a título gratuito, fica AUTORIZADO**, por prazo indeterminado e sem limites de território, ao IASCSJ - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO, também designado pela sigla UNISAGRADO com sede no município de Bauru, estado de São Paulo, na Rua Irmã Armanda, 10-50, nesta cidade de Bauru/SP, a utilizar minha imagem, outros caracteres a ela inerentes e sons, para fins publicitários do UNISAGRADO, didáticos e educacionais, sendo regido pelo disposto na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1.998, publicada no Diário Oficial de 20 de fevereiro de 1.998 (seção 1. pág. 03), no que tange a direitos autorais e a Constituição Federal Brasileira.

A presente autorização abrange o uso supra indicado tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, "home video", DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus.

Declaro estar ciente que o UNISAGRADO se reserva o direito de utilizar o material produzido, quando e da maneira que lhe convier, não estando obrigada a fornecer amostras dos produtos confeccionados, não se limitando ao território nacional. Declaro enfim, que a presente autorização não se caracteriza mandato ou agenciamento, não estabelecendo qualquer forma de sociedade nem de associação entre seus signatários.

Por esta ser a expressão da minha vontade, que deverá ser respeitada pelo inclusive pelos meus seus herdeiros e sucessores, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Bauru, 14 de setembro de 2023.

Adailton Pinto Vieira
 TITULAR/CONCEDENTE UNISAGRADO

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SONS

Titular/Concedente: João Victor de Almeida Vieira
 CPF: _____
 Endereço: _____
 Bairro: _____ Cidade: SAJ

Neste ato, a título gratuito, fica AUTORIZADO, por prazo indeterminado e sem limites de território, ao IASCJ - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO, também designado pela sigla UNISAGRADO com sede no município de Bauru, estado de São Paulo, na Rua Irmã Arminda, 10-50, nesta cidade de Bauru/SP, a utilizar minha imagem, outros caracteres a ela inerentes e sons, para fins publicitários do UNISAGRADO, didáticos e educacionais, sendo regido pelo disposto na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1.998, publicada no Diário Oficial de 20 de fevereiro de 1.998 (seção 1, pág. 03), no que tange a direitos autorais e a Constituição Federal Brasileira.

A presente autorização abrange o uso supra indicado tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, "home vídeo", DVD ("digital vídeo disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus.

Declaro estar ciente que o UNISAGRADO se reserva o direito de utilizar o material produzido, quando e da maneira que lhe convier, não estando obrigada a fornecer amostras dos produtos confeccionados, não se limitando ao território nacional.

Declaro enfim, que a presente autorização não se caracteriza mandato ou agenciamento, não estabelecendo qualquer forma de sociedade nem de associação entre seus signatários.

Por esta ser a expressão da minha vontade, que deverá ser respeitada pelo inclusive pelos meus seus herdeiros e sucessores, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Bauru, 09 de NOVEMBRO de 2023.

João Victor
 TITULAR/CONCEDENTE

 UNISAGRADO

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SOMS

Titular/Concedente: Jaciel Ribeiro
 CPF: _____
 Endereço: _____
 Bairro: _____ Cidade: _____

Neste ato, a título gratuito, fica AUTORIZADO, por prazo indeterminado e sem limites de território, ao IASCU - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO, também designado pela sigla UNISAGRADO com sede no município de Bauru, estado de São Paulo, na Rua Irmã Armanda, 10-50, nesta cidade de Bauru/SP, a utilizar minha imagem, outros caracteres a ela inerentes e sons, para fins publicitários do UNISAGRADO, didáticos e educacionais, sendo regido pelo disposto na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1.998, publicada no Diário Oficial de 20 de fevereiro de 1.998 (seção 1, pág. 03), no que tange a direitos autorais e a Constituição Federal Brasileira.

A presente autorização abrange o uso supra indicado tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, "home vídeo", DVD ("digital vídeo disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus.

Declaro estar ciente que o UNISAGRADO se reserva o direito de utilizar o material produzido, quando e da maneira que lhe convier, não estando obrigada a fornecer amostras dos produtos confeccionados, não se limitando ao território nacional. Declaro enfim, que a presente autorização não se caracteriza mandato ou agenciamento, não estabelecendo qualquer forma de sociedade nem de associação entre seus signatários. Por esta ser a expressão da minha vontade, que deverá ser respeitada pelo inclusive pelos meus seus herdeiros e sucessores, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Bauru, 28 de setembro de 2023.

Jaciel Ribeiro
 TITULAR/CONCEDENTE

UNISAGRADO

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E SOMS

Titular/Concedente: Rober Fernando de Almeida
 CPF: _____
 Endereço: _____
 Bairro: _____ Cidade: _____

Neste ato, a título gratuito, fica AUTORIZADO por prazo indeterminado e sem limites de território, ao IASCU - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO, também designado pela sigla UNISAGRADO com sede no município de Bauru, estado de São Paulo, na Rua Irmã Armanda, 10-50, nesta cidade de Bauru/SP, a utilizar minha imagem, outros caracteres a ela inerentes e sons, para fins publicitários do UNISAGRADO, didáticos e educacionais, sendo regido pelo disposto na Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1.998, publicada no Diário Oficial de 20 de fevereiro de 1.998 (seção 1, pág. 03), no que tange a direitos autorais e a Constituição Federal Brasileira.

A presente autorização abrange o uso supra indicado tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado Multimídia, "home vídeo", DVD ("digital vídeo disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus.

Declaro estar ciente que o UNISAGRADO se reserva o direito de utilizar o material produzido, quando e da maneira que lhe convier, não estando obrigada a fornecer amostras dos produtos confeccionados, não se limitando ao território nacional.

Declaro enfim, que a presente autorização não se caracteriza mandato ou agenciamento, não estabelecendo qualquer forma de sociedade nem de associação entre seus signatários.

Por esta ser a expressão da minha vontade, que deverá ser respeitada pelo inclusive pelos meus seus herdeiros e sucessores, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Bauru, 03 de setembro de 2023.

Rober Fernando de Almeida
 TITULAR/CONCEDENTE

UNISAGRADO