

Marcelo Pereira da Silva
(Organizador)

DIMENSÕES
ESTÉTICAS,
COGNITIVAS E
TECNOLÓGICAS
DE COMUNICAÇÃO

Marcelo Pereira da Silva
(Organizador)

DIMENSÕES
ESTÉTICAS,
COGNITIVAS E
TECNOLÓGICAS
DE COMUNICAÇÃO

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^o Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^o Dr^a Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^o Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^o Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^o Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^o Dr^a Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^o Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^o Dr^a Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^o Dr^a Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^o Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^o Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^o Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^o Dr^a Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



Dimensões estéticas, cognitivas e tecnológicas de comunicação

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Marcelo Pereira da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D582 Dimensões estéticas, cognitivas e tecnológicas de comunicação / Organizador Marcelo Pereira da Silva. - Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0082-0

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.820222005>

1. Comunicação. I. Silva, Marcelo Pereira da (Organizador). II. Título.

CDD 302.2

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A contemporaneidade nos impulsiona a pensar a Comunicação para além dos lugares-já-feitos, das definições clichês, das repetições teóricas, rompendo com o círculo vicioso que pouco – ou nada – contribui com a construção de um campo consistente e solidificado, equilibrando suas dimensões estéticas, éticas, teóricas, metodológicas, tecnológicas, técnicas, epistemológicas e praxeológicas.

Temos que a Comunicação remete a um universo complexo que se investe e reveste de idiosincrasias que envolvem sujeitos, nações, narratologias, mídias e redes virtuais e de massa, jornalismo, comunicação governamental, publicidade, cinema, produção audiovisual, relações públicas, marcas, consumo etc.

Neste sentido, a obra intitulada “Dimensões estéticas, cognitivas e tecnológicas de comunicação”, reúne investigações teóricas e analíticas de pesquisadores que trafegam pelos campos da comunicação em suas diversificadas áreas e especificidades, erigindo debates sobre os estatutos tecnológicos, estéticos e cognitivos da Comunicação em um contexto cada vez mais midiático e perpassado pelas práticas e experiências de consumo.

O cenário dos estudos comunicacionais evidencia a carência da renovação das condições teóricas, epistemológicas, profissionais e metodológicas da Comunicação e do fundamental laço social, tão frágil nas sociedades expostas aos imprevisíveis ventos do globalismo, da midiática e do consumo. Desta perspectiva, podemos produzir mecanismos analíticos, dados e informações que geram efeitos positivos para as sociedades e comunidades.

(Re)conhecer a relevância da Comunicação para as organizações, as nações e os sujeitos tornou-se *sine qua non* para a compreensão da natureza humana, já que a Comunicação se entrama ao/pelo tecido social, o define, o significa, o ressignifica e o constitui.

Necessitamos admitir os desafios, os desvios e as dificuldades da Comunicação, abraçando as oportunidades de investigações calcadas em suas dimensões cognitivas, estéticas, éticas e tecnológicas em um mundo mergulhado no *tech*, mas, também e mais, necessitado do *touch*, dos afetos.

Marcelo Pereira da Silva

SUMÁRIO


CAPÍTULO 1..... 1

INVESTIGANDO O DISCURSO GOVERNAMENTAL EM CAMPANHA DE SAÚDE: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DAS UNIDADES DO DISCURSO

Ramirio Costa Ribeiro

Luciana Saraiva de Oliveira Jerônimo


Marcelo Pereira da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220051>

CAPÍTULO 2..... 14

MÍDIAS SOCIAIS PARA A INDÚSTRIA CRIATIVA: REFLEXÕES SOBRE POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DA DICIPA PARA A COMUNICAÇÃO CIENTÍFICA DA UNIPAMPA

Franceli Couto Jorge

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220052>

CAPÍTULO 3..... 27

A INTERFERÊNCIA DA PANDEMIA NO MERCADO DE SERVIÇOS AUTOMOTIVOS, DESDE SEUS CONSUMIDORES ATÉ SEUS PRESTADORES DE SERVIÇOS

Isadora Gualda Macedo


Guilherme Boldrin Medeiros

Vitor Christofolletti Laudares

Gustavo Teixeira Dias Otero

Marco Antonio Martins Teixeira Filho

Vitor Aires Gozzi Nogueira


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220053>

CAPÍTULO 4..... 38

DESGUALDADE SOCIAL E PANDEMIA: UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS COMPARTILHADAS PELOS PERFIS @covidphotobrazil e @everydaybrasil

Camila Leite de Araujo

Juliana Lira de Oliveira


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220054>

CAPÍTULO 5..... 47

A FOTOGRAFIA E O URBANO: REPRESENTAÇÃO, MÁQUINA E TEMPO

Camila Leite de Araujo

Raquel de Holanda Rufino


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220055>

CAPÍTULO 6..... 59

USOS DO ESPETÁCULO COMO ESTRATÉGIA NA IMPRENSA


Beatriz Dornelles

Fabiola Brites

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220056>

CAPÍTULO 7	72
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DOS TERRITÓRIOS NA IMPRENSA <i>ONLINE</i> : ESTUDO DE CASO DA REGIÃO DA SERRA DA ESTRELA, PORTUGAL	
Nelson Clemente Santos Dias Oliveira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220057	
CAPÍTULO 8	105
MTV BRASIL: COMO A LINGUAGEM DA MTV DOS ANOS 90 DIALOGA COM A GERAÇÃO ATUAL	
Thayse Kiel Truffa Cristian Cipriani	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220058	
CAPÍTULO 9	118
A TELEVISÃO TEM FUTURO? UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA ÚLTIMA VINHETA DA MTV BRASIL	
Darly Gonçalves de Souza Júnior Victor Reis Mazzei	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8202220059	
CAPÍTULO 10	132
SUBSÍDIOS TEÓRICOS PARA ANÁLISE DOS DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS, INTERDISCURSIVOS E TRANSMIDIÁTICOS NA COMUNICAÇÃO	
Denise Azevedo Duarte Guimarães	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200510	
CAPÍTULO 11	143
COMPREENSÃO DA RETÓRICA COM CONCEITOS SEMIÓTICOS PEIRCEANOS	
Gilmar Hermes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200511	
CAPÍTULO 12	155
AUDIOVISUAL, TECNOLOGIA E INTERAÇÃO: OBSERVAÇÕES DA SÉRIE DIÁRIO DE UM CONFINADO	
Carolina Fernandes da Silva Mandaji	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200512	
CAPÍTULO 13	169
A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NO CURTA IDEOLOGIA, DE JOSÉ MOJICA MARINS: UMA COMPREENSÃO POR MEIO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	
Fernando de Barros Honda Xavier	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200513	
CAPÍTULO 14	182
COMUNICAÇÃO E ARTE CRÍTICA - DOIS ARTISTAS, DOIS TEMPOS: GOYA E BANKSY	
Geraldo Magela Pieroni	

Alexandre Ribeiro Martins


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200514>

CAPÍTULO 15..... 198

OS DESAFIOS DA INCLUSÃO DA POPULAÇÃO LGBT NO MUNDO DO TRABALHO:
A COMUNICAÇÃO COMO INSTRUMENTO DE DISSEMINAÇÃO DAS POLITICAS DE
DIVERSIDADE

Israel Gomes de Oliveira

Maria de Lurdes Costa Domingos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200515>

CAPÍTULO 16..... 216


PROJETO SAIBA MAIS UEPG: AÇÕES NA CONSCIENTIZAÇÃO SOBRE PREVENÇÃO
ÀS IST's E A GRAVIDEZ PRECOCE

Kauane Chicora

Letícia Prestes

Marcelly Ingles

Cristina Lucia Sant' Ana Costa Ayub

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200516>

CAPÍTULO 17..... 221

LIDERANÇA E COMUNICAÇÃO: HABILIDADES QUE TRANSFORMAM PESSOAS EM
EQUIPES

Raiane Feliciano da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200517>

CAPÍTULO 18..... 229

O EFEITO VINGADORES

Carolina Guerra Monteiro

Mirna Feitosa Pereira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.82022200518>

SOBRE O ORGANIZADOR..... 235

ÍNDICE REMISSIVO..... 236

A FOTOGRAFIA E O URBANO: REPRESENTAÇÃO, MÁQUINA E TEMPO

Data de aceite: 01/05/2022

Camila Leite de Araujo

Professora Adjunta da Universidade Federal do Amazonas, do curso de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco
<http://lattes.cnpq.br/2757475124759540>

Raquel de Holanda Rufino

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisadora com interesse nos temas como espaço cinematográfico, cidade, estética e imaginário a partir de investigações e análises de obras audiovisuais
<http://lattes.cnpq.br/4316025552210987>

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir a relação entre fotografia e a representação da cidade com o intuito de traçar um paralelo entre o desenvolvimento de um pensamento, fotográfico, sua técnica e indústria na forma de retratar o espaço urbano. Parte-se dos ideais modernos, dos ideais fotográficos, da relação entre fotografia, urbanização, máquina e razão. A racionalidade, a superficialidade e brevidade das relações, a lógica do consumo e o senso de identidade do homem moderno são pensados a partir da relação entre fotógrafo, câmera, e o outro fotografado a partir da análise da prática

dos fotógrafos franceses: Eugène Atget e Henri-Cartie Bresson.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Cidade; Modernidade; Representação; Expressão.

PHOTOGRAPHY AND THE URBAN: REPRESENTATION, MACHINE AND TIME

ABSTRACT: This article proposes to discuss the relationship between photography and the representation of the city to draw a parallel between the development of a photographic thought, its technique and industry in the way of portraying the urban space. It starts with modern ideals, photographic ideals, the relationship between photography, urbanization, machine, and reason. The rationality, superficiality and brevity of relationships, the logic of consumption and the sense of identity of modern man are thought from the relationship between photographer, camera, and the other photographed from the analysis of the practice of French photographers: Eugène Atget and Henri-Cartie Bresson.

KEYWORDS: Photography; City; Modernity; Representation; Expression

1 | INTRODUÇÃO

Na sociedade Ocidental o conceito “realista” parece um lugar comum desde a Grécia, e se refere a obras que tem como objeto a retratação do real. Entretanto, foi através do Renascimento que se acentuou cada vez mais o ideal e a necessidade de retratar a realidade e atingir o perfeccionismo técnico da imagem do mundo. Nesse período surgem várias escolas e

diversas formas de representar o real que perpetuaram alguns métodos como a perspectiva linear. Realismo, nesse sentido acaba se perpetuando como um conceito com referência a variadas obras em muitos contextos históricos (ROSARIO, 20016, p.06).

A pintura realista deu origem a versões tradicionais do real e também a práticas contemporâneas, onde o realismo é um elemento base na construção da imagem. Esta acabou por ser utilizada ao longo de séculos até mesmo por práticas e tendências que se desviam ao modernismo e em muitos destes casos ao realismo acadêmico, como o Cubismo ou o Surrealismo, que apesar de utilizarem a realidade e a figuração como base no seu trabalho opõem-se às suas regras atitudes e expectativas realistas.

O movimento realista já apontava no discurso e na estética dos pintores um desejo por representar mais do que os detalhes de nitidez e de cores da luz que atingia os corpos de pessoas reais, a realidade como ela se apresentava em suas condições e estilos de vida e suas cidades. Nesse sentido, o objeto de apreciação estética e de observação empírica se despia do idealismo dos amores e das personificações românticas e do estilo de vida e do rosto da nobreza para se voltar a reprodução do mundo como ele o é, ao cotidiano e ao rosto do homem comum.

Conceitualmente o objetivo era retirar o gênio criador da representação, diminuindo os filtros entre espectador e mundo retratado; esteticamente caracterizou-se pela exatidão e perfeccionismo de uma “imagem real” e por despir a realidade dos idealismos de quem a vê. Na França o movimento ganhou forças com nomes como Camille Corot, Honoré Daumier, e Gustave Coubert, que retratavam a dura vida dos camponeses e dos trabalhadores. Pelo realismo questionavam-se sobre o estilo de vida urbano, sobre o pensamento funcionalista do trabalho e sobre a postura do homem no mundo representando a realidade em sensível.

Nesse sentido, a produção fotográfica do início da história do média abrangia especialmente os mesmos assuntos: o rosto do homem moderno e as paisagens urbanas e dos campos. O daguerreotipo¹, sua imagem metálica, perfeita e nítida foi eleita para representar o retrato fixo do retratado sobre a qual se espelhava a imagem transitória do observador. O daguerreotipo representava a imagem feita em estúdio por fotógrafos profissionais e comerciais. As paisagens urbanas e da natureza eram, muitas vezes, objetos de predileção dos calotipistas², adeptos do vago e da suavidade de fotografias que mais se pareciam desenhos à traço. O calótipo era usado em especial para imagens feitas ao ar livre, por fotógrafos artistas e representava uma imagem que fugia da lógica da praticidade e do lucro comercial (ROUILLÉ, 2009).

A relação entre fotografia e pintura tem sido um terreno de fértil reflexão sobre a origem da fotografia, sua originalidade e suas continuações. Deavid Hockney, no documentário

1 Câmera fotográfica criada por Daguerre e foi eleito pela Academia de Ciências da França para ser o considerado o inventor da fotografia. O daguerreotipo tratava-se de uma imagem negativo – positiva, feita na própria chapa de cobre revestido de mercúrio que não permitia cópias e era conhecida por ser uma imagem de grande nitidez que permitia inúmeras tonalidades de cinza.

2 O calótipo foi criado por Fox Talbot no mesmo período da invenção de Daguerre. Seu processo permitia a criação de uma imagem negativa que permitia inúmeras cópias negativas.

“The Secret Knowledge - Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters” demonstra os métodos óticos que eram comumente usados como base de desenho. Propõe que desde o século XV inúmeras tecnologias e métodos óticos são utilizados na busca do realismo pelos pintores e que a fotografia permitiu uma nova forma de se pensar a pintura em detrimento da pintura feita a partir do modelo de observação real. Configurando, assim, uma busca por inúmeros aparatos (câmeras escuras, câmeras claras, lupas, fisionotracos e espelhos curvos³) que permitissem ver e representar e alterar a percepção do real.

Foucault (1993) ao investigar a emergência de diversos conceitos e mecanismos sociais chega à definição de *aparato* como um instrumento, que em determinado momento histórico foi criado para responder a uma necessidade urgente, um instrumento com uma função estratégica dominante. Os aparatos estariam sempre conectados a determinadas coordenadas do conhecimento que emergiram a partir deles e que os condicionam, consistindo em estratégias de relações de força, dando suporte e sendo suportados por determinados tipos de conhecimento.

A fotografia não foi pioneira no uso da câmera escura para a produção de suas imagens, mas nunca a mão havia sido retirada do processo de produção. A fotografia nasce da junção de dois conhecimentos e de dispositivos seculares: um ótico, a câmera escura; e outro químico, a sensibilidade à luz por certos compostos. Nesse sentido, a fotografia inicia um novo limiar de imagens técnicas a partir das quais se distingue das imagens anteriores e anuncia uma nova série na qual se incluem o cinema, o vídeo e a televisão.

Ao colocar uma máquina óptica e química no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redistribuiu a relação que, havia vários séculos, existia entre imagem, o real e o corpo do artista. Os lápis, os buris ou pinceis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre corpo-ferramenta e imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. (ROUILLÉ, 2009, p.34).

Assim, colocamos a fotografia como uma urgência histórica; aparato constituído a partir de um conceito multilinear (combinando campos do saber das artes, da química e da física; relações de poder e subjetivação; contingências sociais, culturais e econômicas); e que está apoiado e apoia outros dispositivos que lhe são contemporâneos. Uma imagem que nos associa ao real, ao mundo circundante e longe para longe do artista, evidenciando o mundo de uma forma diferente da qual havia sido evidenciado até então ao fazer surgir outras evidências e propor novos instrumentos de investigação.

Essa nova forma de visualizar o sujeito e as cidades fez com que artistas e poetas tivessem que conceber um ‘um vidro de visualização autoconsciente’. Ou seja, a câmera

³ Para Cray (1992), o desenvolvimento e o evento fotográfico anteriores a 1850 se deram meio a uma profunda transformação da natureza da visualidade. Período marcado por intensas mudanças na forma de se viver em sociedade.

escura por si só não seria mais suficiente para representar uma determinada visão de mundo, o que levaria ao surgimento da necessidade da invenção de um *aparato* o qual permitisse tanto a reflexão quanto a projeção, que fosse simultaneamente ativo e passivo na forma de representar as coisas, incorporando tanto o modo de o sujeito ver, quanto da essência do objeto visto.

O dispositivo fotográfico é proporcionado e proporciona uma experiência (e sua necessidade) de representar aquilo que o homem moderno vê. É a partir desse momento, também, que se caracteriza o conceito de sujeito moderno. A fotografia, desta forma, faz parte de uma série de mecanismos que marcam uma forma específica de ver e experimentar o real, materializando um exercício de poder que penetra nas estruturas dos corpos.

O ideal moderno parece permeado pela concepção de que o conhecimento é impossível fora da experiência, despertando um desejo específico e datado por imagens que representam um sujeito, o qual se coloca ao mesmo tempo como possuidor do conhecimento e objeto deste, observando e sendo observado pelo ato fotográfico. Surge, assim, a necessidade de uma reflexão sobre o próprio processo de experiência subjetiva na fotografia.

A tese de Giambattista Vico (1988) de que a origem da humanidade está necessariamente ligada ao nascimento da poética, parece interessante ao permitir pensarmos a fotografia dentro de um contexto seriado de criações que se associam a um estado primordial do homem, o qual se estende por todos os tempos da nossa história, em uma teoria de que o conhecimento humano se dá privilegiadamente a partir daquilo que criamos. Assim, a possibilidade de conhecimento depende da relação de proximidade que existe entre o nosso espírito e aquilo que investigamos, o encontro entre sujeito e objeto, daquele que vê e de quem é visto. Representações que, em parte, também são auto representativas, projeções entre agente e narrador que se identificam, se coincidem, se encontram ou se projetam.

A fotografia, assim, surge como a primeira imagem Moderna e a imagem matriz a partir da qual consumiríamos e criaríamos inúmeras outras imagens. A fotografia representa em parte os anseios por uma representação desenvolvida a partir do progresso da máquina e das ciências (anseios relacionados a Revolução Industrial) e de uma nova representação do homem a partir das transformações culturais, sociais e econômica do início da Era Moderna.

No intuito de compreender esse momento da origem da fotografia e sua motivação original, vários historiadores tentaram fornecer uma explicação satisfatória ao relacionarem o seu surgimento com os desenvolvimentos da cultura europeia da época, como a perspectiva, o realismo e o modernismo da arte; a física, a química e a mecanização na ciência; a revolução industrial, a dominância da ideologia burguesa e sua demanda pelo retrato.

Apesar de todos esses fatores terem contribuído para esse momento de desejo

e consolidação fotográfica, já que a máquina fotográfica parece personificar os anseios funcionalistas e de uma visão de mundo técnica em que a ciência, a objetividade e a máquina poderiam sugerir uma vida melhor para o futuro da humanidade, Batchen (2002), entretanto, nos alerta para o fato que tais explicações proporcionam apenas parte do entendimento, já que, sem o pensar e o desejar fotográfico de pouco adiantaria o conhecimento científico necessário para se alcançar, com sucesso, o objetivo da invenção fotográfica. Além disso, contesta-se que não há episódios que evidenciem que a ideia de fotografia surgiu diretamente a partir da experiência científica⁴.

Vale ressaltar que a fotografia não é absolutamente ou intrinsecamente moderna, mas sempre plural. A heterogeneidade da prática fotográfica marca seu surgimento por meio dos diferentes polos de interesses, usos, discursos: como pela dualidade de Daguerre e Hippolyte Bayard; pelo antagonismo do uso da academia de Ciências e de Belas Artes; pelo contraste das imagens espelhadas e nítidas do daguerrótipo e as imagens vagas do calótipo; da fotografia comercial e da fotografia artística; prática e artesã. Rouillé (2009) ressalta a coexistência e a oposição de práticas por todo o período da história da fotografia.

O autor conclui que a fotografia configura-se como uma representação que desde quando era só desejo, já reconhecia suas falhas, incertezas, espaços em aberto e a subjetividade e individualidade do autor, assim como do espectador. Imagens heterogêneas e repletas de performances, as quais, mais que interpretadas como conexões e representações de uma realidade indexada, interpelam e agem sobre essa realidade, e devem ser aceitas como “idéias loucas”⁵.

A fotografia não se configuraria como uma simples janela que permite a visualização do real, mas representa um complexo palimpsesto de expressão artística e de registro realista que leva em consideração a constante presença da natureza, fotógrafo, câmera e a imagem do outro representado, mesmo quando estes estão ausentes o autor, a máquina⁶.

Rouillé (2009) propõe que mais do que o real ter criado a urgência fotográfica, que a fotografia cria o real. Nesse sentido, além de documentar, a fotografia expressa e constrói imaginários e discursos sobre o real.

A fotografia que apareceu com a sociedade industrial relacionada com a industrialização, a expansão da metrópole, da economia monetária, durante as modificações na forma de perceber o tempo, o espaço e as comunicações; imagem que representava um

4 Da mesma forma, o retrato, defendido por tantos historiadores como a motivação primeira para a invenção fotográfica, só teria sido incorporado mais tarde ao discurso da prática como um possível uso do fazer fotográfico, tendo se dado mais por um acaso do que de forma premeditada.

5 Batchen dá nome a seu livro em referência ao termo “*each wild Idea*” usado em 1794 no texto do pintor Thomas Watling, *Letters form na Exile at Botany-Bay*, para descrever aos espectadores de seus quadros o que deveriam esperar de suas imagens, reconhecendo e declarando a dificuldade de representar, por palavras ou imagens, as características das desconhecidas paisagens onde havia sido exilado.

6 Como resultado, temos uma radical transformação de todos esses conceitos, os quais colocam em discussão algumas certezas baseadas em reflexões sobre o Iluminismo (BATCHEN, 2002), ou seja, do dilema e da pressão de duas formas de pensar a representação, como um instrumento positivista e de objetividade científica e, ao mesmo tempo, como um sistema de representação de subjetividade expressionista, nascendo do desejo de um tipo de representação que viria a ser chamada “fotografia”.

olhar mecânico transformou a fotografia na imagem ideal documentar, servir e atualizar os valores dessa sociedade.

Ora, a fotografia, mesmo documental, não representa automaticamente o real; e não toma lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de 'ser rastro' mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro. (ROUILLÉ, 2009, p18).

Nesse sentido, o autor ressalta que pensar a fotografia como expressão e como construtora do real significa atentar-se justamente a alguns elementos rejeitados pela abordagem documental: a imagem, com suas formas e escritas; o autor e sua subjetividade; e o outro retratado pelo objeto fotográfico.

2 | A FOTOGRAFIA E A CIDADE LUZ

O ideal moderno e a fotografia dividem um fenômeno inseparável deles: a urbanização e a ideia de expansionismo. A cidade como visto anteriormente já era a preocupação e objeto de representação no período pré-fotográfico, mas com a fotografia a cidade era fotografada de maneira moderna. A fotografia desde seus primeiros clichês já se mostrava essencialmente urbana, seja pela sua origem; pelo cenário urbano; pelo conteúdo de descrição de paisagens e materiais e pelo mapeamento do espaço e da vida urbana feitos pela sua precisão imagética; e também porque as lógicas da cidade motivaram suas escolhas técnicas⁷.

As fotografias de Eugène Atget⁸ da moderna Paris causam um estranhamento sobre o esvaziamento das pessoas, das massas, tão características dos centros urbanos. Imagens associadas por Benjamin (1994) a uma cena de um crime, esvaziada de sua vida que usa a ausência como elemento de suspense. Andanças fotográfica em na busca desesperada de se registrar tudo aquilo que vai desaparecer. "Se há algum assassinato, é o do velho pelo novo" (Rouillé, 2009, p.46). Fotografias da rua e da cidade sem nenhuma pessoa desafiam o gênero ainda hoje faziam com que o próprio autor se considerasse mais 'coletor de documentos' do que um fotógrafo artista.

Em suas imagens de vitrines, habitadas pelos corpos artificiais dos manequins de sorrisos cadavéricos, rodeados por mercadorias e seus valores, vê-se o reflexo da rua com signo das contradições modernas de forma que o espaço público e a mercadoria privada se encontram e que consumidor e objeto de consumo se confundem. Nas imagens urbanas de

7 Aqui faz-se referência à oposição entre a técnica do negativo –vidro (colódio) r o negativo-papel (calótipo) que unem duas posturas fotográficas que se distinguem pela preferência por uma imagem nítida versus uma imagem desfocada; da temática do retrato à da paisagem; do espaço de um estúdio ou de exterior ou espacial (cidade ou interior).

8 Foi descoberto por Man Ray, que o publicou na revista *La Revolution Surréaliste*, teve seu valor também reconhecido pela fotógrafa norte-americana Berenice Abbot. Assistente de Man Ray à época, se aproximou de Atget, recolhendo e divulgando sua obra de mais de quatro mil imagens e dez mil negativos.

Atget, o homem moderno nessas imagens parece desprovido de seu corpo, seus sentidos, suas vísceras. “A urbanização e a modernidade provocou mudanças antropológicas essenciais: o desenvolvimento do intelecto em detrimento da sensibilidade”(ROUILLÉ, 2009, p.44). Só resta uma casca, um corpo que sofreu taxidermia, oco de essência. Suas imagens destacam, portanto, o contraste entre a cidade como permanente, ou algo que se deva lutar para que permaneça e o transitório (o homem). A sua vasta obra “documental” de mais de oito mil imagens em grande formato um trabalho de feito em mais de vinte anos procurou eternizar a beleza da arquitetura histórica da cidade e dos seus pequenos detalhes comuns e corriqueiros como portas, maçanetas, padrões de pedras.



Para Benjamin (1985), as fotografias de Atget representam a revitalização da fotografia ao reconectá-la com a realidade na documentação de um mundo esvaziado da presença humana. Imagens precursoras das fotografias surrealistas, pelos espaços solitários e alienados do indivíduo moderno. A fotografia se apresenta como um devir, uma possibilidade, dissolução da forma e instauração de novas possibilidades e novas relações de produção do real.

O surgimento das cidades como centros urbanos marcam a transição de uma vida nas pequenas cidades que eram marcadas pelos laços afetivos e pela sensibilidade. A lógica do racionalismo, do utilitarismo e do individualismo marcam a epistemologia moderna. O corpo moderno adapta-se a uma nova experiência com uma compreensão do tempo como um fenômeno mais intenso e nervoso e passa a ser regido pelo relógio da produção e do obturador e pelos encontros instantâneos das vidas urbanas. A fotografia quando surge depende de longas exposições para a formação da imagem, ainda assim, representava um processo de produção mecânica, objetivo, quantitativo e rápido em relação às produções imagéticas pré-moderna. Essa produção é exemplificada pelas fotografias de Atget.

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo

conseguiu por em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (BENJAMIN, 1994, p.100- 101).

Com o tempo, viu-se aquilo que Benjamin (1994) chamou de declínio da fotografia, com o desenvolvimento da indústria fotográfica, as exposições foram diminuindo de tempo, as lentes se tornaram mais claras, a fotografia se tornou instantânea. O material fotográfico, agora leve barato, incentivava a mobilidade do corpo do fotógrafo pelo espaço massificado do urbano. O ritmo alucinado das vidas e dos centros urbanos passou a exigir uma imagem pontual, precisa, exata que poderia guardar a brevidade dos encontros mais efêmeros. Presencia-se a crise dos valores auráticos da obra de arte, nada mais é original ou único.

O fotógrafo que, talvez, melhor incorporou o valor do instante urgente do mundo moderno foi Cartie-Bresson, o pai do “instante decisivo”. “Viver o instante presente, somente isso é válido. A vida é imediata e lancinante. A notícia pertence ao passado. Esse é o ensinamento de sua Leica”. (AUSSOLINE, 1953, p.12).

Para o autor, Cartie-Bresson adquiriu o vírus e a obsessão da geometria. Somente por meio da estrutura elegante dos princípios da harmonia, o gosto pelas regras de composição (dos ritmos, das escalas, do poder da linha, das regras dos terços e da proporção áurea) poderia estruturar e encontrar ordem no caos urbano e universal. A disciplina do olhar, o cálculo perfeito da entrada de luz, a máquina pequena e portátil portava o negativo fotográfico. Sem disciplina não há liberdade.

Ao mesmo tempo, tenta se esquecer de tudo que aprendeu com os metros da pintura e se desvencilhar de suas amarras lógicas. O estudo da paisagem, sempre representou um desafio instigante e central em todo o desenvolvimento do conhecimento imagético. Só assim, pode-se fotografar com a alma. No esquecimento de todo o conhecimento racional encontra a espontaneidade, a consciência de se viver um momento excepcional. A câmera se torna a extensão do seu olhar, uma forma de acesso ao real.

“[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar. (BENJAMIN, 1994, p.94).

Na obra de Bresson encontra-se fortemente a presença o caráter mágico em

contraste com a racionalidade técnica da fotografia ressaltados por Benjamin (1994) como um elemento vivo nas fotografias. Esse caráter mágico na obra de Bresson talvez seja visível pela própria mágica da matemática, a mágica da confluência e do encontro de determinados elementos em único instante, em um único recorte traduzidos na expressão: o instante decisivo.



Ao se olhar uma fotografia de Bresson, como as imagens anteriores é impossível não se maravilhar com a mágica do instante em que determinados elementos se encontram no enquadramento fotográfico. Na primeira imagem, o encontro da beleza das linhas e formas arquitetônicas com a suavidade do corpo feminino e a leveza do voo das pombas. Na segunda imagem somos impressionados pela mágica do encontro de dois elementos improváveis: o pulo da bailarina no pôster, que se apresenta com uma janela de luz na paisagem escura, e o pulo de um senhor, atrasado para o trabalho, com seu possível terno pesado e sapatos desconfortáveis. Encontramos em ambas as imagens a leveza e a poética do cotidiano na estruturada prosa urbana.



Stuart Hall (1997) ao estudar a representação da fotografia humanista francesa e seu papel na reconstrução do pós-guerra, 1944 à 1950, ressalta o poder de construção de um conceito de “francesidade” por essas imagens. Nesse sentido, ressalta que a representação desse espaço urbano, nesse período, de determinados eventos, de seus habitantes e estilos de vida foi uma decisão consciente de alguns fotógrafos e da própria imprensa. Ou seja, a representação é uma construção.

A fotografia é um corpo de prática e valores estéticos e ao encontrar uma estrutura de paradigma torna-se mais fácil compreender suas regras de representação características do paradigma humanístico. Categorizou assim a abordagem do corpo imagético da prática em seis elementos centrais: universalidade das emoções humanas; um enquadramento histórico; o foco na cotidianidade da classe popular; a empatia e o sentimento de cumplicidade com os sujeitos retratados; o comum que unem estilos de vida entre espectadores e fotografados e, por último, o fator monocromático das imagens retratadas.

Os principais assuntos foram: a rua; as crianças; a família; o amor e os amantes; Paris e seus pontos belos; personagens marginais; festas e celebrações; bistrôs; casas e condições de moradia e trabalhos. Por meio desses da observação e da exploração desses elementos Bresson ajudou a ressaltar a beleza e a força do povo francês cuja moral e autoestima haviam sido massacrados pela Segunda Guerra e seus ideais.

Parece óbvio que Bresson, parte desse corpo de fotógrafos, não poderia fotografar tudo. Na seleção dos objetos e dos temas encontramos os motivos pessoais e os valores do fotógrafo. Esse princípio e o resultado da análise de Stuart (1997) entram em contraste com a crença de Bresson de ser um observador invisível. Bresson não acreditava no tratamento de pós-edição das imagens, nem mesmo no uso do flash que invade e artificializa o instante, descarta até mesmo a possibilidade de pose. Para Bresson a magia da imagem era possível no alinhamento, na presença íntegra do coração, da cabeça e do olho no

momento presente.

3 | CONCLUSÃO

A fotografia não foi a primeira forma de representação ao tentar abarcar com o olhar o espaço urbano, ou a representar o rosto do homem comum e seu estilo de vida. Mas certamente a fotografia criou uma realidade a partir das suas representações do espaço urbano, dos eventos vivenciados por seus habitantes, da arquitetura, do amor, da lógica de consumo e do senso de pertencimento a um lugar. A fotografia também transformou a nossa forma de pensar a arte, o real, o sagrado e tempo na modernidade.

A fotografia mesmo quando sem intuito da criação artística como a fotografia de Atget em que o objetivo parecia ser uma análise sistemática de documentação do espaço urbano por meio do olhar guarda também em si uma característica cultural e por isso representacional. Atget esvazia Paris, o documentarista que recusou o título de artista transcreveu um conceito para imagem, o de esvaziamento humano, de forma que a construção e a expressão imagética está implícita e não a reprodução da realidade.

Assim, a imagem fotográfica além de documentar apresenta um recorte do real, uma seleção consciente de temas e abordagens que permitem a possibilidade de uma acesso a esse real único. Assim a subjetividade apresenta-se como uma característica da experiência que integra corpo do fotógrafo, espaço urbano e imagem.

A representação fotográfica da cidade evidencia ao mesmo tempo os condicionamentos sociais, o espaço geográfico e o contexto do cotidiano das representações e dos seus significados. A fotografia introduz em suas imagens valores análogos aos valores sociais e urbanos que transformam a vida, a sensibilidade dos habitantes das cidades modernas e os gostos artísticos. Evidenciados nas fotografias de Bresson pela beleza da harmonia em meio ao caos, a instantaneidade e brevidade dos encontros e o desejo único pelo presente. A concepção de uma fotografia como documento do real permitiu o seu domínio pelos ideais

A representação do urbano é uma marca, porque exprime uma civilização, mas é também percepção, concepção e ação – isto é, da cultura – que canalizam certo sentido a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza. Essa imagem é resultado material de ideias e concepções de mundo, de relação com o tempo caótico do urbano.

REFERÊNCIAS

AUSSOLINE, Piere. **Henri Cartie-Bresson: o olhar do século**. Tradução: Julia da Rosa Simões. Editions Plon: Porto Alegre, 1953.

BATCHEN, **Each Wild Idea**: wrting photography history. Massachusetts: MIT Press, 2002

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 1987.

CRARY, Jonathen. **Techniques of the Observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts, London, 2005.

FOUCAULT, Michell. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. Ed. 9ª. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1993.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. SAGE Publications: London, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**: entre documento e a arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROSÁRIO, Lúcio. **A pintura, o realismo e a sua relação com a fotografia**, 2016. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1669/1/Lúcio_Francisco_Virahadas_do_Rosário_Parte_1.pdf

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum Volume II**. Editora Globo, SA. Rio de Janeiro, 1972.

ÍNDICE REMISSIVO

SÍMBOLOS

@covidphotobrazil 37, 38, 39, 41, 42, 43

@everydaybrasil 37, 38, 43, 44

A

Adolescência 215, 216, 217, 219

Argumentação 18, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 153

Arte engajada 181

B

Brasil 2, 3, 5, 10, 11, 12, 16, 24, 25, 26, 27, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 58, 59, 69, 96, 104, 105, 106, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 134, 198, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 216, 219, 227

C

Cidade 24, 27, 40, 42, 43, 46, 51, 52, 56, 92, 93, 99, 106, 107, 170, 187, 192

Cinema expandido 154, 158, 159

Comunicação 1, 2, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 37, 44, 46, 58, 59, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 89, 94, 97, 101, 103, 106, 116, 118, 119, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 141, 142, 143, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 163, 166, 167, 181, 182, 183, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 211, 213, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 234

Comunicação científica 13, 15, 22, 23, 24

Concessionária 26, 29, 30

Convergências midiáticas 131

Covid-19 1, 27, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 117, 154, 155, 163, 164, 166, 217, 218, 219, 225, 227

D

Desigualdade social 37, 38, 39, 42

Diário de um confinado 154, 155, 163, 164, 165

E

Educação sexual 215, 216, 217, 218, 219

Ensino 17, 21, 93, 101, 145, 200, 215, 216, 217, 218, 219

Epistemologia 52, 168, 169, 180

Equipe 163, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227

Espectatorialidade 168

Estética 12, 46, 47, 106, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 135, 140, 150, 155, 157, 159, 161, 171, 175, 178, 181, 191, 192, 195, 196

Expressão 15, 46, 50, 51, 54, 56, 75, 102, 121, 126, 142, 145, 155, 159, 183, 194, 201

F

Fotografia digital 37

G

Gerações 104, 106, 116, 129

H

Horror 168, 169

I

Indústria criativa 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25

Interação 13, 18, 19, 21, 39, 109, 134, 154, 155, 157, 158, 160, 162, 164, 165, 167, 168, 172, 176, 177, 178, 219, 224

Interdiscursividades 131

Intertextualidades 131

J

Jornalismo 2, 14, 20, 23, 37, 46, 58, 59, 64, 65, 69, 71, 142, 146, 152, 153

L

Liderança 209, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227

Liderança Feminina 220, 221, 222, 226, 227

Linguagem audiovisual 104, 154, 155, 164, 165, 166

M

Mecânica 26, 28, 29

Media 13, 36, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 87, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 132, 141

Mídias sociais 13, 14, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 202

Modernidade 46, 52, 56, 94, 107, 112, 115, 116, 132, 182, 196, 233

Mojica 168, 169, 171, 174, 178, 179

MTV 104, 105, 106, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130

N

Narrativa 139, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 177, 178, 182, 196, 205, 229, 231, 233

P

Pandemia 1, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 113, 154, 155, 163, 164, 166, 215, 217, 218, 219, 225, 227

Peirce 121, 124, 130, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153

Política 13, 15, 20, 24, 57, 62, 64, 67, 73, 103, 106, 115, 118, 145, 155, 181, 182, 188, 191, 192, 195, 196, 201, 213

R

Representação 38, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 99, 121, 124, 158, 159, 160, 176, 185

Retórica 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153

Retórica especulativa 142, 150, 151, 152

S

Semiótica 118, 119, 121, 129, 130, 140, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 166, 167

Serra da Estrela 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103

Serviços 13, 15, 16, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 110, 155, 156

Sociosemiótica 154, 160, 162, 167

T

Tecnologias 32, 36, 48, 73, 154, 155, 156, 159, 160, 219, 220, 223, 224, 225, 226

Televisão 16, 48, 62, 74, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 154, 155, 157, 159, 163, 164, 208

Temporalidade 139, 181, 182, 183, 195

Teorias da comunicação 25, 71, 72, 73, 101, 130


Transmidialidades 131


U

Unipampa 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25

V

Veículo 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 65

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 @atenaeditora

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br



DIMENSÕES
ESTÉTICAS,
COGNITIVAS E
TECNOLÓGICAS
DE COMUNICAÇÃO

 www.atenaeditora.com.br
 contato@atenaeditora.com.br
 @atenaeditora
 www.facebook.com/atenaeditora.com.br



DIMENSÕES
ESTÉTICAS,
COGNITIVAS E
TECNOLÓGICAS
DE COMUNICAÇÃO