

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA DA COMUNICAÇÃO: IMAGEM, MEMÓRIA E PERCEPÇÃO

Data de aceite: 26/08/2024

Geraldo Pieroni

Doutor em História pela Universidade Paris-Sorbonne, professor de História da Comunicação PPGCom/UTP

Claudio Fontan

Doutorando PPGCom/UTP

Ronaldo Adriano Rodrigues

Mestrando PPGCom/UTP

Nicolý Grevetti

Mestranda PPGCom/UTP

Isadora Regina Soares Dantas Braz

Mestranda PPGCom/UTP

Francielle Czarneski

Mestranda PPGCom/UTP

Maurício Lavarda do Nascimento

Doutorando PPGCom/UTP



PPGCom/UTP – História da Comunicação – turma 2024

A fotografia é um jogo social que tem na pose e na encenação sua forma e comunicação:

“... o que funda a natureza da fotografia é a pose...”¹.

APRESENTAÇÃO

A comunicação humana, em suas múltiplas facetas, constitui um pilar fundamental na construção das sociedades ao longo dos séculos. Na intersecção de imagem, memória e percepção a História da Comunicação se desdobra como um campo fértil para o entendimento das representações sejam elas visuais ou construídas por linguagens e símbolos.

Iconografias atuam não só como receptáculos de informações, mas também como criadoras de sentido, capazes de evocar memórias e sensibilidades que interagem com os complexos contextos culturais, históricos, políticos e sociais.

Obras de arte - fotografia, cinema, teatro e até mesmo gestos - podem carregar camadas de significados que são decodificadas pelo observador de múltiplas maneiras que reforçam ou desafiam normas e valores preexistentes.

A percepção frequentemente evoca respostas afetivas que podem ser profundamente pessoais e variar significativamente entre diferentes espectadores. Por sua vez, a memória, esse vasto armazém de imagens e experiências pode ser revisitada com novos valores e ressignificações.

Este artigo coletivo, escrito e discutido na disciplina História da Comunicação do Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado - Universidade Tuiuti do Paraná, tem o objetivo de perscrutar como imagens e memórias interagem na configuração da percepção humana no bojo de diferentes contextos históricos e comunicativos.

Nosso intuito não é somente desvendar a história por trás dessas memórias, mas também explorar o papel que elas desempenham na moldagem da identidade individual e coletiva na preservação das culturas.

¹ BARTHES, Roland. [1980]. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 87.

VUELO DE BRUJAS DE FRANCISCO GOYA: O PASSADO REVISITADO PELO PRESENTE



Óleo sobre tela, 43,5 x 30,5 cm, em exposição temporária no Museu do Prado, Madrid.

A obra “Voo de Bruxas” (também conhecida no Brasil como “Bruxas no Ar”) de Francisco de Goya y Lucientes faz parte de uma série de seis telas, das quais apenas esta está no Museu do Prado em Madrid. Na pintura, três figuras com torsos descobertos, vestidos com saias e capuzes em forma de mitra, decorados com pequenas serpentes, seguram no ar um homem nu. Na parte inferior, dois indivíduos, provavelmente camponeses, chegam ao topo da montanha. Um deles está caído, tapando os ouvidos para não ouvir o barulho dos seres voadores; o outro avança com a cabeça coberta, protegendo-se da luz e fazendo a figa com os dedos contra o mau-olhado. Para o artista, o burro representava a ignorância.

“Bruxas no Ar”, pintura enigmática e provocativa, apresenta elementos alegóricos que são cruciais para entender a cultura de uma época. Os símbolos estão carregados de sinais profundos que refletem e influenciam as crenças e valores de uma sociedade. Ao admirar esta obra somos confrontados com sensações e percepções. A pintura captura o sobrenatural e o macabro, refletindo a complexa interação entre memória, experiência e percepção, elementos que definem nossa interpretação da arte e da realidade. A arte pode transformar a realidade, criar mundos imaginários, questionar normas estabelecidas e instigar mudanças sociais ou pessoais. Goya desafiou normas explorando possibilidades utópicas ou distópicas e oferecendo novas perspectivas sobre questões universais, como o medo do desconhecido.

Jean Delumeau analisa como o medo foi uma força motriz na sociedade ocidental entre os séculos XIV e XVIII. O horror influenciava a vida cotidiana, especialmente nas esferas religiosas, sociais e culturais. A religião usava o medo do inferno e do fim dos tempos para manter o controle social e promover a moralidade, suprimindo dissidências ou comportamentos desviantes. Delumeau dedica atenção especial ao medo de bruxas e feiticeiras, analisando como autoridades seculares e religiosas manipulavam esses temores. A caça às bruxas é vista como uma manifestação de medos amplos, alimentada por ignorância, superstição e dinâmicas de poder. As perseguições atuavam como mecanismo de controle social e refletiam uma sociedade nervosa e amedrontada, que atribuía ao desconhecido manifestação de força maligna (DELUMEAU, 2005 e 2009).

Peter Burke, em seus estudos sobre a “história social do lembrar”, ressalta que a memória é seletiva, sendo necessário identificar os princípios de escolhas e observar como variam conforme o tempo e o lugar. “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p.73).

Goya demonstra que a arte é mais do que apreciação estética; é um poderoso meio de comunicação e reflexão. Suas obras questionam regras, valores e crenças vigentes, deixando um legado relevante. Suas críticas à ignorância, ao medo e ao irracional oferecem percepções cruciais sobre como esses elementos podem ser reconhecidos e questionados em qualquer época.

IMAGEM E MEMÓRIA: DOCUMENTO FOTOGRÁFICO DE UM CORPO QUEER DE “DZI CROQUETES”

A fotografia que apresentamos neste ensaio é um registro do espetáculo teatral *Dzi Croquetes - As Internacionais*². Esta imagem atua como um dispositivo de recordação, evidenciando o valor significativo que a fotografia, de modo geral, possui para a memória, tanto individual quanto coletiva. Através dela, lembramos e relembremos eventos importantes, sejam eles simples e cotidianos ou de grande relevância, que de alguma forma influenciaram, influenciam e continuarão a influenciar nossas vidas.

A fotografia estimula a lembrança e por isso quando se observa os detalhes se está propenso a criar narrativas plenas de significados e emoções que remetem ao passado. A vida não para, nem o tempo, o que permanece registrado é o instante que não ocorrerá mais. Assim temos um encontro com o momento congelado, uma imagem que gera uma visão daquele fato conforme o olhar observado no presente.

A imagem teatral além de registro do corpo e interpretação do ator, também é uma análise iconográfica. Robert Erenstein afirmou que “a tarefa do iconógrafo do teatro é ler e interpretar a teatralidade do período particular subjacente e fundamental ao documento

² *Dzi Croquettes*: grupo teatral (1972-1986) que se apresentou em boates e teatros nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e no exterior.

visual” (ERENSTEIN, 1997: 186). A memória não é algo fixo, pois é no presente que encontramos seus significados. As lembranças estão em constante movimento, e cada vez que entramos em contato com as recordações, a memória é atualizada. Essa relação provoca uma reconstrução e renovação da imagem, influenciada pelos afetos e convicções atuais, baseadas nas experiências vividas.

Sobre o passado, Bergson (BERGSON, 2006, p. 47) afirma que é algo que acompanha o ser humano a todo instante, por isso, o autor esclarece que “o que sentimos, pensamos, fizemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente”. Assim é no contato com a rememoração do passado que se adquire novos sentidos para atos presentes e futuros.

“... Eu não sabia exatamente o que eles eram.... Na minha visão de criança, eles eram palhacinhos, eram tudo que eu conhecia, minha referência, meu exemplo, minha família, quando eu tinha medo, aqueles enormes cílios coloridos me diziam feche os olhos Tati, que tudo passa, e tudo passava...” (Tatiana Issa, diretora do documentário em entrevista em 2009, ano do seu lançamento).



A bailarina alemã, personagem de Cláudio Tovar. No teatro Charles de Rochefort, em Paris.

Fonte: Frame de DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus Imovision, 2009. DVD (110 min.).

Nesta afirmação inocente da infância de Tatiana Issa (2009), observamos um aspecto primário do documento analisado, um homem pintado de palhaço, uma forma natural, pura e de fácil entendimento, Este é o primeiro nível de iconologia de Panofsky (1939), considerado o mais básico para o entendimento da obra.

O nível secundário aprofunda um pouco mais, trazendo o contexto cultural e conhecimento iconográfico. Por exemplo, um observador facilmente pode perceber que este homem, tem vestes consideradas femininas e carrega neste traje, a suástica, símbolo Nazista da Segunda Guerra Mundial.

Já o nível terciário ou intrínseco, traz à luz o conteúdo (Iconologia), que leva em conta a história do grupo *Dzi Crocetes*, a época que esta inserido, suas técnicas teatrais e corporais, para ajudar a entender a imagem analisada. Como se trata de um espetáculo teatral, não se encontra isolado, mas é um produto histórico e estético do seu tempo. Com a ajuda destes níveis de Panofsky (1939), observamos cada camada, aprofundando seus entendimentos e questionamos. Assim a última camada é uma síntese, onde podemos tentar entender como podemos ressignificar tal imagem.

A fotografia em questão suscita múltiplos “por quês” que podem alterar este registro teatral de um ator em frente de uma porta cenográfica. Sua maquiagem de *clown* e um bigodinho que claramente imita Hitler. Com a mão esquerda encena a pose de bailarina clássica segurando a saia enquanto ergue a mão direita, espalmada, num gesto icônico de supremacia racial branca. Consta os tempos áureos da ditadura militar brasileira, de forte repressão e suspensão de direitos, gesto esse que busca ironizar criticamente o período vivido.

A imagem expõe a conjuntura opressiva do período e mostra o quanto os *Dzi Croquettes*, com sua irreverência e uso de uma estética andrógina, representaram uma ruptura não apenas nas normas morais e sexuais da época, mas também serviram como um espaço de liberação da mentalidade repressiva e dos corpos.

Cláudio Tovar conta numa entrevista como surgiu o personagem, “Eu tinha um bigodinho e parecia o Hitler! Preparei um traje típico de Hitler e pensei; “Vão me matar quando eu chegar de Hitler”... Cara, mas quando eu entrei, já começou ali. Todo mundo rindo, rindo, rindo... Aí, comecei a falar em alemão, falando fino... As pessoas adoravam. Ele de sapatilha e sainha de bailarina. Era um sucesso...”.

O corpo e gestual da imagem revela uma outra racionalidade expressiva alimentada pelos vários elementos de composição cultural. O prefácio de Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, esclarece: “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 14). Essa relação de imbricamento traz uma necessidade de levar em conta a complexidade das práticas simbólicas que atravessam a constituição das subjetividades da sociedade, da cultura e da sexualidade presentes na imagem.

O papel do documento iconográfico analisado o qual resgatamos do documentário de Tatiana Issa (2009), causa um instrumento que objetiva recuperar uma parte da memória relativa à contracultura dos corpos *queers*. Mesmo de forma idealizada, dialoga com pesquisas historiográficas a respeito da homossexualidade, transexualidade e

androgenia na Ditadura e ampliam as narrativas sobre o período ao demonstrar os setores marginalizados como elementos também atuantes. Carlo Ginzburg (2006) destaca a importância de examinar a história a partir do ponto de vista daqueles que foram tradicionalmente excluídos ou marginalizados no processo histórico.

Em decorrência da forma como essa recuperação se efetiva, não apenas através da narrativa em si, mas também por meio dos próprios procedimentos iconográficos e históricos do corpo e do gesto, é necessário problematizar como essa memória é trabalhada e ressignificada na fotografia e no documentário.

. Desta forma, os *Dzi Croquetes* como grupo artístico que rompeu paradigmas de gênero e sexualidade no período, é importante ressaltar como este processo se efetiva através dos relatos de pessoas que assistiram aos espetáculos e dos próprios membros do grupo, o que gera uma reconstrução da memória pelas fotografias e filmagens como forma de confirmar, reafirmar e atualizar o papel do grupo no processo histórico da sociedade brasileira.

MÃOS QUE AJUDAM SÃO MAIS SAGRADAS QUE LÁBIOS QUE REZAM



Madre Teresa na casa para doentes. Calcutá, Índia, 1980. Publicada em 01/06/ 2015, MARK, Mary. a fotógrafa que retratou os “excluídos da sociedade”

Tornar um momento eterno. É assim que Mario Quintana, (apud MONTEIRO, 2015) afirma ao dizer que “o fotógrafo tem a mesma função do poeta: eternizar o momento que passa”, e de fato, este é responsável pela captura da essência da relação entre imagem e memória. Essa relação ganha espaço e importância quando é explorada pela comunicação, que destaca o seu papel na construção e preservação da memória cultural e individual.

As imagens sejam fotográficas, pictóricas ou cinematográficas, operam como agentes de memória, fixando momentos efêmeros e transformando-os em marcos permanentes que moldam o nosso entendimento histórico e social. Para compreender plenamente essa dinâmica, Panofsky oferece um método robusto, desde 1939, a partir de sua obra *Estudos em Iconologia*, que permitem uma leitura profunda dos significados embutidos nas imagens.

Sua dedicação e seu método permitem compreender o que a imagem comunica em diferentes níveis, Irving Lavin identificou isso ao escrever que

“era esta insistência sobre o significado e sua busca - especialmente nos locais onde ninguém suspeitava que houvesse - que levou Panofsky a entender a arte, não como os historiadores haviam feito até então, mas como um empreendimento intelectual no mesmo nível que as tradicionais artes liberais”. (Apud Veríssimo Serrão, 2016).

Utilizando-se de suas contribuições, olhamos para a imagem aqui apresentada, e primariamente, percebe-se a cena de uma mulher de idade, simples, que está alimentando uma pessoa idosa incapaz de alimentar-se sozinha.

Em um nível mais convencional, como Panofsky sugere, nos deparamos com uma pessoa que marcou o seu tempo e apoiando-se na memória cultural e social, identificamos então, a figura marcante de Madre Teresa de Calcutá, que nasceu em Skopje, em 26 de agosto de 1910, e faleceu no dia 5 de setembro de 1997, na terra onde tanto se dedicou: Calcutá³.

Destacada na imagem, publicada por Mary Ellen Mark, a fotógrafa que retratou os “excluídos da sociedade” em 2015, encontramos madre Teresa, no exercício de sua opção de vida, alimentando um enfermo, na casa para os doentes onde se dava a missão de caridade Madre Teresa, em Calcutá, Índia, 1980.

Devido sua forte influência no campo caritativo, de forma quase que natural somos levados a uma contemplação mais profunda dessa fotografia, e com Panofsky entendemos a imagem num significado mais intrínseco, repleto de conteúdo. Observando a imagem, nos deparamos com madre Teresa, numa fotografia em preto e branco, destacada no centro da imagem, tendo em suas mãos um recipiente, muito provavelmente com alimento, que seria dado para o idoso que foi retratado do seu lado.

Destacamos aqui a existência de um número, do lado esquerdo da foto, possivelmente servia para identificação do leito, remetendo à pessoa. Seria esse idoso, um sem nome? Considerado um indigente? Independente disso, nesse nível de assimilação da imagem, já se confirma o que era próprio da índole de Teresa, estar ao lado dos que a sociedade não queria estar dando dignidade aos que muitas vezes estavam condenados a morrer ao ar livre, fazendo jus a frase que a ela se atribui, “mãos que ajudam são mais sagradas que os lábios que rezam”, provocando uma crítica aos sistemas e a forma de atuação religiosa.

³ Madre Tereza, foi uma personalidade mundialmente conhecida, principalmente por suas ações de combate à fome e as desigualdades sociais de seu tempo, ganhou o prêmio Nobel da Paz, em 17 de outubro de 1979, e apresentada na ONU, em 1985, pelo então secretário Pérez de Cuéllar, como “a mulher mais poderosa do mundo!”

De fato, esse nível de análise proposto por Panofsky, pode desenrolar em várias formas de interpretação de acordo com o meio em que o intérprete se encontra. Ao trazer a imagem da atuação de madre Teresa, nossa memória se concentra em alguém, que devido a suas ações caritativas, repleta de traços heroicos no meio social, favorece um exemplo a ser seguido no combate à pobreza e desigualdade, entrando em sintonia com Burke, em sua obra “História como memória social”. (BURKE 2000, p. 67-89).

Embora já tenha falecido, sua obra continua a influenciar tanto sua congregação religiosa quanto aqueles que, buscando inspiração nos meios de comunicação, são capazes de reviver a memória de suas ações. Burke confirma quando nos sugere que são esses grupos sociais os responsáveis por preservar a memória, pois “lembram muito do que não viveram diretamente. Um artigo de notícia, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Assim, pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado” (BURKE, 2000, p. 70).

Sendo assim, a fotografia de Madre Teresa, capturada em um momento de dedicação, exemplifica a capacidade das imagens de transcender o mero registro visual, entrando no reino da memória coletiva e cultural. Através da análise iconológica de Panofsky, podemos desvelar camadas de significado que reforçam a importância de figuras como Madre Teresa na luta contra as desigualdades sociais e na promoção da dignidade humana. Essas imagens não apenas documentam, mas também perpetuam valores e narrativas que continuam a ressoar e a influenciar novas gerações, transformando eventos transitórios em ícones duradouros de nossa memória coletiva.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: AFETO RESSIGNIFICADO



Nicoló e a vó em seu aniversário de três anos. Arquivo Pessoal Nicoló Grevetti

Quando pensamos em memória, cultura e valores, nossa família é a porta de entrada para esses conceitos que são transmitidos de forma geracional. Experiências que foram marcantes para os anciões do grupo podem ser passadas para os mais novos de maneira profunda por meio da externalização das lembranças. Marianne Hirsch (2008) explora o potencial da memória geracional, atribuindo uma carga afetiva tão profunda a certas lembranças ao ponto de senti-las como memórias próprias e verdadeiras por outras pessoas do grupo. Esse conceito, a autora denomina como pós-memória que é associado por ela a traumas vividos em regimes ditatoriais, mas que no enquadramento deste texto é aplicado a uma situação de memória familiar, a partir dos indícios deixados pelas fotografias. Para Hirsch a pós-memória seria uma ligação com o passado, que não é, no entanto, mediada pela recordação, mas sim “pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação”. (HIRSCH, 2008, p. 107, tradução nossa).

Hirsch (2008) aprofunda a cultura traumática e a necessidade de pertencimento a ela, em um sentido de herança e responsabilidade social da geração posterior ao trauma. Porém, a cultura do grupo no qual estamos inseridos, traumática ou não, cria esses signos que levamos como herança e que reconhecemos como parte de nossa memória e história. A fotografia, por sua vez, é tratada por Hirsch como o principal meio pelo qual essas lembranças que afetam as gerações posteriores, serão transmitidas. A pós-memória é facilitada por estruturas de mediação que possam ser apropriadas, que sejam de fácil disposição e assimilação, permitindo uma identificação. A foto então se torna o meio mais indicado para essa construção.

A imagem apresentada no início, uma fotografia capturada em um aniversário de criança, traz significados e sentimentos para a minha família. Era meu aniversário. Uma lembrança expressiva dessa noite foi que ganhei de presente, um conjunto de roupas e imediatamente vesti esta apresentada na foto. Não consigo afastar essa imagem do sentimento que ela me causa e hoje procuro ressignificá-la em um novo contexto pelo qual eu e meus familiares estamos passando: as consequências da perda progressiva da função mental e os impactos que ela tem em nossa relação.

Para dar um novo significado em uma imagem, Panofsky (1939) apresenta diversas etapas de análise, com a razão de desvelar os signos que ela é capaz de evocar. Em um primeiro momento a imagem apresentada traz uma mulher e uma criança em uma festa de aniversário. Elas trazem sorrisos e se abraçam. Suas roupas são comuns. Percebe-se a decoração temática, com recortes do filme Cinderela (Disney Plus, 2024) colados em uma cortina e no bolo uma vela de três anos da Minnie (Disney Plus, 2024). Na mesa, misturam-se comidas, copos, refrigerantes e bebidas alcoólicas. A toalha de mesa é comum e as paredes são de madeira. Todos esses elementos nos remetem a uma família de classe baixa, no contexto de uma típica festa brasileira. As embalagens dos produtos expostos são as comercializadas na época (2002) diferentes das que existem enquanto esse texto é escrito, mais de vinte anos depois.

Para mim, além da iconologia que acabei de apresentar, essa foto é afetiva. Ela me representa, hoje com 25 anos, e minha avó, atualmente com 75 anos, em minha festa de aniversário de três anos, na casa alugada que morávamos no bairro Campo Comprido em Curitiba.

A partir dos passos de *como, quando, onde, quem, quando*, apresentados por Panofsky (1939) para desvendar os níveis necessários para a iconologia podemos ressignificá-la. Este é o meu objetivo com essa reflexão. Como observadora e participante dessa memória, ressignifico essa fotografia trazendo-a para os dias de hoje. Eu e minha avó, Salete, sempre fomos muito próximas. Minha mãe trabalhava fora e eu passava os dias com ela, na época, “dona de casa”. Nós assistíamos a muitas novelas, viajamos visitando parentes distantes, íamos a cenáculos e novenas da fé católica. Ela me ensinou valores de pertencimento. Seu senso de humor e espontaneidade hoje são características minhas também.

Em 2024, minha avó foi diagnosticada com demência por corpos de Lewy, após diversas visitas a neurologistas e psiquiatras, devido a episódios de inconsistência na forma de agir e na noção do que era ou não real. Alguns dos sintomas que ela apresenta se manifestam como confusão espaço-temporal, mania de conspiração, falta de atenção e apatia. Hoje, Salete às vezes acha que a filha - minha mãe - bate nela. Não ri, não faz piadas, não consegue mais prestar atenção na novela. Suas bochechas não são mais rosadas e seu colo não é mais tão cheio de calor, mas sim, frágil. Ela esquece onde está e constantemente recupera pessoas de seu passado, falando delas como se pertencessem ao presente.

O esquecimento é posto por Ricoeur (2007) como uma fraqueza, um dano à confiabilidade da memória. Para o autor, é plenamente possível desenvolver um estudo e análise sobre a memória sem recorrer às neurociências, de um ponto de vista político, cultural e ético, mas que nem por isso deve-se ignorá-la. Apesar do esquecimento representar um risco para o estudo da memória e para a História, Ricoeur afirma que:

A dependência causal em que estamos em relação ao funcionamento cerebral, dependência cujo conhecimento devemos à curiosidade, não deixa de nos ensinar, ainda que na ausência de um sofrimento qualquer causado por uma disfunção. Esse ensinamento contribui para nos alertar contra a pretenciosa hubris que gostaria de nos fazer passar por donos e proprietários da natureza. É todo nosso ser-no-mundo que se abala. Se há um ponto no qual a fenomenologia da memória se encontra em ressonância com esse ensinamento geral das neurociências, é no nível de nossas reflexões sobre a mundanidade da lembrança [...] (RICOEUR, 2007, p. 432).

Ou seja, o esquecimento, seja ele resultado de uma disfunção ou apenas decorrente da passagem do tempo, nos traz de volta à percepção de que a memória é também passageira. A imagem entra como uma forma de evocar e recuperar lembranças. Doenças que afetam a memória fazem com que a pessoa com quem você convive não seja mais

reconhecível além de uma efêmera aparência. No caso da minha avó, tão presente durante toda a minha vida, muitas vezes parece que uma parte de mim também vai embora a cada dia, pois ela ainda guarda memórias sobre mim, que eu mesma não me recordo.

Hoje, as diversas fotos que tenho dela, assim como outras em que ela interage, ri e posa com outros parentes, são utilizadas para manter essa imagem dela, não mais atual e presente, mas viva em minha memória. As fotografias ressoam em mim como um reforço da minha relação com uma pessoa que foi e é a base do meu caráter. Elas me permitem compreender as diversas fases pelas quais a vida pode passar, servindo como um auxílio para a memória e permite que passemos adiante através de lembranças, não necessariamente nossas, mas que vivem em nós pelo afeto.

A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA NA CONSTRUÇÃO DA PÓS-MEMÓRIA



Acervo pessoal: Isadora Regina Soares Dantas Braz

Esta foto captura um instante de felicidade. Escolhi esta imagem porque, em poucas ocasiões vi meus pais, especialmente meu pai, sorrindo e verdadeiramente feliz, de uma forma que pudesse contagiar outras pessoas. Esta foto é um desses momentos. Foi tirada na formatura da faculdade da minha cunhada, uma das ocasiões em que meu pai parecia mais feliz, já que ele se alegrava especialmente com eventos relacionados à educação. Formaturas, festas, refeições de grau e qualquer celebração em torno da educação eram os momentos em que ele se mostrava mais alegre. Capturei esta foto quando eu tinha 15 anos e acredito que ele nem percebeu na hora, pois estava dançando com minha mãe e ambos estavam radiantes.

Trata-se de uma pós-memória, onde a história do meu pai, já falecido, é narrada a partir das minhas experiências com ele e, sobretudo, do que ouvi dele. Resgatamos o conceito de pós-memória elaborado por Marianne Hirsch, que se refere à memória da segunda geração que não vivenciou diretamente os fatos, mas que, por meio de imagens

e narrativas transmitidas, herda uma memória compartilhada pelos antepassados. Para Hirsch (1997), fotografias também atuam como testemunhos silenciosos de eventos traumáticos. Elas carregam uma carga emocional e simbólica capaz de evocar lembranças e sentimentos em quem as vê, mesmo que esses espectadores não tenham presenciado diretamente os eventos retratados.

Pós-memória aponta para a relação da segunda geração com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que não obstante, lhes foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em si mesmas (Hirsch, 2008, p. 103, trad. De António Sousa Ribeiro, in Ribeiro, 2010, p. 14).

A autora também descreve que é possível a essa segunda geração resgatar criativamente essa memória, através da imaginação e recriação por meio de artefatos culturais, possibilitando ressignificar o passado que não viveu. De acordo com Hirsch (1997), a fotografia pode evocar emoções e memórias profundas tanto para os indivíduos retratados quanto para quem conhece a história por trás do retrato.

Peter Burke, por sua vez, nos apresenta a história social do ato de lembrar, que faz emergir tanto a memória social quanto a individual. A memória é seletiva e, conseqüentemente, é necessário identificar os princípios de seleção, observando que eles variam de lugar para lugar, de um grupo para outro, e se transformam com o tempo. As memórias são maleáveis (Burke, 2000, p. 73), pois não são gravações perfeitas dos eventos. Em vez disso, é um processo de reconstrução que pode ser influenciado por novas informações, contextos e emoções. A maleabilidade da memória significa que nossas lembranças não são fixas, mas sim dinâmicas e suscetíveis a mudanças contínuas. Burke também discute como as fotografias contribuem para a construção da memória coletiva. Elas atuam como ferramentas que ajudam a sociedade a recordar e/ou esquecer, dependendo de como são utilizadas em narrativas históricas e culturais (Burke, 2001).

Neste caso, a minha memória individual deste dia, marcada pela fotografia de meus pais, trará interpretações diferentes. Por exemplo, se eu perguntar a minha mãe, ela dará novos detalhes daquilo que mais a afetou no momento da captura da fotografia. Cada vez que uma memória é recontada, ela pode ser alterada, seja pela omissão ou acréscimo de detalhes, pela adição de novos elementos ou pela reinterpretação dos fatos. As narrativas pessoais e coletivas moldam a maneira como os eventos são lembrados.

Esta foto também pode ser vista como um documento histórico, capturando um momento específico em um contexto social e cultural. O vestuário, a expressão dos protagonistas e o ambiente fornecem dados sobre a época e a cultura daquela ocasião (Burke, 2001). Peter Burke e Marianne Hirsch oferecem, além da minha percepção afetiva, perspectivas complementares sobre a memória que uma fotografia carrega. Enquanto Burke enfatiza o papel das fotografias na construção da memória coletiva e na documentação histórica, Hirsch destaca a importância das fotografias na transmissão de memórias traumáticas entre gerações.

A imagem apresentada é uma preservação de memória pessoal. Ela conserva momentos importantes da vida de uma pessoa, como aniversários, formaturas e viagens. Essa fotografia, assim como outras, auxilia a relembrar experiências passadas, mantendo vivas as lembranças de pessoas, lugares e eventos. Imagens têm o poder de evocar emoções e sentimentos, mesmo muitos anos depois de terem sido tiradas. Elas podem trazer à tona lembranças felizes, nostálgicas ou até mesmo dolorosas, mantendo a memória emocional dos eventos.

IMAGENS EM DISPUTA: O CASO DO GRAFITE DE MARIELLE FRANCO EM CURITIBA

Era uma manhã de agosto em Curitiba quando Cleverson Café, cercado por 45 estudantes entusiasmados, deu os primeiros traços do grafite que homenagearia Marielle Franco. O projeto resultado de uma colaboração entre o Instituto Aurora e o Colégio Estadual Tiradentes, tinha como objetivo não apenas honrar a memória da vereadora assassinada em março de 2018, no Rio de Janeiro, mas também provocar reflexões profundas sobre direitos humanos e a construção de uma masculinidade não violenta.

Criado como uma expressão artística que utiliza tinta spray para produzir representações visuais em espaços urbanos, o grafite foi concebido com uma intenção clara: prestar homenagem a Marielle Franco e fomentar debates sobre direitos humanos e a construção de uma masculinidade não violenta.



Figura1-Grafite no Colégio Tiradentes

Fonte: Brasil 247 (2020)



Figura 2 – Grafite vandalizado⁴

Fonte: DCM (2020).

⁴ O símbolo de Marte, representado pelo círculo com uma seta apontada para cima, é associado ao masculino no senso comum devido à sua conexão histórica com o deus romano da guerra, também chamado de Marte. Na mitologia romana, Marte era considerado o protetor dos soldados e uma figura de masculinidade, coragem e força. Essas características foram transferidas simbolicamente para o planeta Marte e seu símbolo, contribuindo para sua associação com atributos tradicionalmente atribuídos ao masculino

A imagem original, de acordo com a Figura 1, retrata Marielle Franco sorrindo, cabelo afro, e um fundo composto pelas cores do arco-íris, simbolizando o orgulho LGBTQIA+. O grafite, assinado por “Dr. Graffiti”, contém a menção ao Instituto Aurora, reforçando assim a natureza colaborativa e educativa do projeto. Em essência, a obra promove ideais vinculados à igualdade, justiça social e direitos humanos, refletindo os valores personificados por Marielle Franco. A inclusão do arco-íris intensifica a mensagem de acolhimento e apoio à comunidade LGBTQIA+.

O vandalismo do grafite ocorreu na Rua Presidente Faria, em Curitiba, e implicou na adição de símbolos masculinos, como a representação de um órgão genital e o símbolo de Marte⁵, bem como na inscrição da palavra “lixo”, de acordo com a Figura 2. Os traços faciais de Marielle foram previamente danificados com tinta prateada dois meses antes deste ato, e o ataque mais recente foi documentado pela jornalista Andrea Torrente. Este ato de vandalismo não constitui apenas um dano físico, mas representa também um ataque simbólico direcionado à memória e ao legado de Marielle Franco. Tais ações visam silenciar a mensagem de igualdade e resistência que a obra representa.

De acordo com Baitello Jr. (2014), os símbolos desempenham uma função crucial como sínteses sociais, originadas da complexa elaboração de amplos conjuntos de imagens e experiências variadas. As imagens têm a capacidade de convocar símbolos, submetendo-os a rituais que renovam e atualizam sua significância, conferindo-lhes uma nova vitalidade e prolongando sua relevância ao oferecer uma sobrevida simbólica. Esta perspectiva sobre a ritualização, além de oferecer uma compreensão dinâmica da evolução da linguagem simbólica, realça a importância das imagens na transmissão contínua de significados culturais ao longo do tempo. Belting (2014) complementa essa visão ao afirmar que a essência intrínseca da imagem transcende suas limitações midiáticas, com o corpo servindo como o meio natural de sua expressão.

No contexto da análise do gesto iconoclasta, essa abordagem sugere implicações significativas. O objetivo do gesto iconoclasta é retirar as imagens de circulação, focando-se na eliminação de sua medialidade física. Essa ação, caracterizada como um ato iconoclasta é uma manifestação violenta voltada para a destruição das imagens, porém restrita à sua presença física. No entanto, Klein (2021) ressalta que a iconoclastia não se limita à destruição física. As imagens endógenas têm a capacidade de se fortalecer simbolicamente mesmo na ausência de suportes materiais, revelando uma dinâmica complexa. A violência iconoclasta, ao buscar eliminar a presença física das imagens, não necessariamente extingue sua relevância simbólica. Essa dualidade na natureza do gesto iconoclasta proporciona uma compreensão mais aprofundada das complexidades envolvidas na relação entre o físico e o simbólico.

Burke (2004) argumenta que as imagens devem ser analisadas criticamente e contextualizadas cultural, política e materialmente para compreender plenamente seu

5

testemunho. A análise das imagens do grafite de Marielle Franco se alinha com essa abordagem, pois revela uma batalha simbólica contemporânea. Burke enfatiza que as imagens, como testemunhas oculares, oferecem uma visão única do passado e das tensões sociais. No caso do grafite, a obra original transmitia uma mensagem positiva e educativa sobre direitos humanos e igualdade. O vandalismo, por outro lado, introduziu elementos de ódio e desrespeito, transformando um símbolo de resistência em um alvo de intolerância. A obra de Marielle Franco foi concebida para homenagear e educar, mas foi transformada em um campo de disputa simbólica, refletindo as tensões sociais e políticas atuais. Como Burke indica, é crucial proteger e valorizar a arte pública que promove mensagens de inclusão e justiça social, reconhecendo que essas imagens são testemunhas valiosas das dinâmicas culturais e políticas de nossa época.

Integrando as perspectivas de Baitello Jr., Belting, Klein e Burke, podemos compreender a dinâmica simbólica presente na análise das imagens do grafite de Marielle Franco. O vandalismo realizado na obra não se limita a danos físicos; ele também representa um ato iconoclasta, uma tentativa de retirar a obra de circulação e eliminar sua presença física como símbolo de resistência. No entanto, mesmo diante da violação, a imagem de Marielle e os símbolos presentes no grafite continuam a ter significado, provocando discussões sobre direitos humanos, igualdade e resistência. Essa dualidade entre a materialidade e a persistência simbólica das imagens destaca a complexidade da relação entre o físico e o simbólico na sociedade contemporânea.

Segundo Burke, as imagens atuam como testemunhas oculares de eventos sociais e políticos, transmitindo tanto a mensagem original quanto as mudanças provocadas pela violência iconoclasta. Essa interação entre a preservação simbólica e os danos físicos destaca a importância de uma análise crítica e contextualizada das imagens, que considere não apenas sua materialidade, mas também sua capacidade de influenciar e refletir os valores e tensões de uma sociedade em constante mudança.

O PAPA É POP? A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NÃO POUPA NINGUÉM



Pope Drip. Créditos: Guerrero Art. Disponível em: facebook.com/groups/officialmidjourney/posts/540709221553980

O título inspirado na música da banda de *rock* gaúcha *Engenheiros do Hawaii* não é por acaso. O papa retratado na música já não é o mesmo, porém, a provocação que a música suscitava na época remete a ideia proposta neste trabalho, que é de pensar de maneira crítica as reapropriações e a circulação midiática em nosso tempo. Nos anos 80/90 o *pop* é o que hoje denominamos de viral, *trend*, aquilo que *todo mundo está falando*. Se na música *quem e o que era pop* e estava estampado nas *capas de revista*, hoje está nas mídias sociais, angariando *likes*, compartilhamentos e engajamento. E este foi o caso da imagem gerada com inteligência artificial generativa (IAG), a qual é analisada neste trabalho.

Nesse sentido, em um contexto midiaticizado e mediado por algoritmos de inteligência artificial surge o questionamento: o que a imagem do papa Francisco gerada com *software* de IAG pode nos dizer sobre o nosso tempo? Quais são os indícios que as gerações futuras poderão ter ao visualizar imagens geradas por IAG? Considera-se que a imagem citada é um marco histórico na forma de produzir mídia generativa imagética, pois repercutiu em veículos hegemônicos e alternativos ao redor do mundo e fomentou discussões sobre a emergência de regulamentação sobre conteúdos gerados por IAG. Ou seja, com a análise proposta busca-se entender a imagem como evidência histórica, independente de sua qualidade estética (Burke, 2004).

Apesar de ter ganhado visibilidade midiática mais recentemente com a disponibilização de ferramentas de Inteligência Artificial Generativa (IAG) na *web*, tais como *ChatGPT* e *Midjourney* e por conta da viralização de conteúdos falsos criados com IAG, como a imagem analisada neste trabalho, a pesquisa e desenvolvimento em inteligência artificial tem historicidade. Conforme Canavilhas (2023) começou-se a discutir sobre a possibilidade de computadores desempenharem atividades humanas em meados dos anos 1940, tendo como marco desta proposição inicial o artigo intitulado *Computing machinery and intelligence* publicado na *Revista Mind* por Alan Turing, em 1950.

No que se refere à inteligência artificial generativa (IAG), foco deste trabalho, o primeiro artigo acadêmico a propor que a grande quantidade de textos, imagens e outros artefatos culturais disponíveis no ciberespaço pudessem ser utilizados para treinar computadores a realizar diferentes tarefas surgiu em meados dos anos 2000. Em 2015, experimentos realizados pela *Google*, com o uso de redes neurais, tais como o *software* de visão computacional *Google DeepDream* e técnicas de *style transfer* (em que o computador é capaz de compor uma imagem a partir da estética visual de outra), foi possível identificar que essas redes aprendem e poderiam criar novas imagens mimetizando o estilo de artistas famosos. (Manovich, 2023).

Em janeiro de 2021, o lançamento da ferramenta *Dall-e*, da empresa *OpenAI*, representou um marco na produção de imagem generativa, pois demonstrou que os computadores também são capazes de sintetizar imagens a partir de texto (*text-to-image*). Em 2022, ferramentas como *Midjourney*, *Stable Diffusion* e *Dall-E 2* ganharam notoriedade, pois essas ferramentas aprenderam a criar imagens com diferentes estéticas, da simulação de desenho manual à imagens hiper-realistas (Manovich, 2023).

A partir deste horizonte histórico sobre IAG, busca-se situar a imagem em seu tempo-espaço a partir de seu contexto concreto. Dessa forma, salienta-se que a imagem analisada foi gerada no *Midjourney*, um *software* inteligência artificial generativa especializado em geração de imagens e inicialmente publicada pelo usuário *u/trippy_art_special*⁶ na plataforma *Reddit* em 24 de março de 2023 e no *facebook* em 25 de março do mesmo ano pelo usuário *Guerrero Art*, o qual compartilhou também o *prompt*⁷ utilizado.

Diferente de muitas imagens disponíveis apenas nas galerias virtuais de imagens generativas, restritas ao nicho dos entusiastas da produção de imagem generativa, o artefato pictórico em questão circulou nas mídias sociais digitais de maneira massiva, viralizando e ganhando visibilidade midiática e nos alertando sobre as implicações da circulação deste tipo de mídia a partir do momento em que são remediadas.

6 Conta suspensa pela plataforma.

7 *Prompt* é o texto que possibilita a geração da imagem por meio de descrição e palavras-chaves (*text-to-image*). No caso analisado, a imagem foi gerada por meio do *prompt*: "Catholic Pope Francis wearing Balenciaga puffy jacket in drill rap music video, throwing up gang signs with hands, taken using a Canon EOS R camera with a 50mm f/1.8 lens, f/2.2 aperture, shutter speed 1/200s, ISO 100 and natural light, Full Body, Hyper Realistic Photography, Cinematic, Cinema, Hyperdetail, UHD, Color Correction, hdr, color grading, hyper realistic CG animation --ar 4:5 --upbeta --q 2 --v 5"

Seguindo esta esteira, é importante ressaltar que a imagem generativa tem suas especificidades, como a característica estocástica, ou seja, há uma certa aleatoriedade em sua construção. Podemos observar esta característica mais evidentemente a partir da criação de diferentes imagens com um mesmo *prompt*. Essa característica estocástica, no entanto, nem sempre é visível no artefato pictórico resultante do processo de geração de imagem, especialmente quando esta circula em plataformas diferentes daquela em que foi gerada (Wilde, 2023).

De certa forma, a IAG de imagens trabalha em uma lógica de “metamemória”, pois tudo aquilo que o ser humano criou ou registrou em termos de imagem digital serve para treinar as máquinas para que possam criar novas imagens, são os símbolos e signos ressignificados e rearranjados por meio de *prompts (inputs)* que geram outros resultados (*outputs*).

Ao analisar os elementos que compõem a imagem (figura 1), pode-se inferir que a jaqueta branca acolchoada (*puffy jacket*) com um estilo estético que circulou nas mídias sociais como sendo da grife Balenciaga, representa um contraponto com as vestes tradicionais da igreja católica. O anel papal na mão errada, algumas distorções de perspectiva e iluminação nos dão indícios de que a imagem foi gerada por meio de computador e evidenciam sua natureza estocástica. Esta é a leitura nas entrelinhas proposta por (Burke, 2004), pois, são detalhes, mas significativos para compreender a natureza da imagem analisada.

O estudo de mídias generativas a partir de uma epistemologia comunicacional ainda é novo, apresentando-se como um campo emergente de estudo. Entender a imagem generativa não como uma tecnologia isolada, mas como parte de uma (parcialmente) nova forma de mediação é a principal contribuição dos estudos de mídia (Wilde, 2023). A contribuição deste trabalho vem para colaborar no preenchimento desta lacuna e alertar sobre a necessidade de “olhar” para este tipo de imagem. Se o nem o papa é “poupado”, precisamos urgentemente entender suas implicações na contemporaneidade e realizar um uso responsável e consciente de IAG, para que possamos em um futuro (nem tão distante) ter orgulho desta página da história da comunicação.

REFERÊNCIAS

Livros:

BARTHES, Roland. [1980]. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERGSON, Henri. Memória e vida. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELTING, Hans. Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem. KKYM+ EAUM-Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, 2014.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BURKE, Peter. Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

BURKE, Peter. "História como memória social". In: Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DELUMEAU, Jean. História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). São Paulo: EDUSC, 2005.

FAUSTO, Viana; GIL, Maria Celina; MACÊDO VASCONCELOS, Tainá (org.). Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais. Volume III, São Paulo: ECA - USP, 2018.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

HIRSCH, Marianne. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

JUNIOR, Norval Baitello. A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Pia Sociedade de São Paulo-Editora Paulus, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PANOFSKY, Erwin. Estudos em iconologia: temas humanistas na arte do Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1986.

PANOFSKY, Erwin. Significado das artes visuais. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PRECIADO, Beatriz. Manifiesto contra-sexual. Madrid: Opera Prima, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas, afinal... O que é mesmo, documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Artigos em periódicos:

CANAVILHAS, J. Produção automática de texto jornalístico com IA: contributo para uma história. *Textual & Visual Media*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 22–40, 2023.

HIRSCH, Marianne. Past Lives: Postmemories in Exile. *Poetics Today*, v. 17, n. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II, p. 659-686, Winter 1996. Published by Duke University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1773218>. Acesso em: 05 jul. 2024.

KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. *Revista Concinnitas*, v. 22, n. 42, p. 103-119, 2021.

RIBEIRO, António Sousa et outros (organizadores). Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais. Violência, memória e representação*, 88-2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/76>.

VERÍSSIMO SERRÃO, Vítor Manuel Guimarães. Erwin Panofsky e o método iconológico. *Teoria da História da Arte* (31 Março 2016) Disponível em <https://fenix.letras.ulisboa.pt/courses/thart-3-283923108072052/ver-post/erwin-panofsky-e-o-metodo-iconologico>. Acesso 10/07/2024

WILDE, L. R. A. Generative Imagery as Media Form and Research Field: Introduction to a New Paradigm. *IMAGE*, [s. l.], v. 37, n. 1, p. 6–33, 2023.

Documentos eletrônicos:

MANOVICH, L. AI image ARIELLI and Generative Media: Notes on Ongoing Revolution. In: MANOVICH, L.; E. (org.). *Artificial Aesthetics: Generative AI, art and visual media*. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/168-artificial-aesthetics/lev-manovich-ai-aesthetics-chapter-5.pdf>. Acesso em: 20 abril 2024.

MARK, Mary. Madre Teresa na casa para doentes (Missões de Caridade Madre Teresa, Calcutá, Índia, 1980). Publicada em 1 de junho de 2015, a fotógrafa que retratou os "excluídos da sociedade". Disponível em: <https://photoandjournalism.wordpress.com/2015/06/01/mary-ellen-mark-excluidos-sociedade/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

MONTEIRO, Andressa. Como a poesia e a fotografia podem capturar a apreensão de um instante? [2015]. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/como-a-poesia-e-a-fotografia-podemcapturar-a-apreensao-de-um-instante>. Acesso em: abr. 2024.

RODRIGUES, Inês Nascimento. Pós-memória: Cartografia afro-lusa. Estórias: Portugal_Áfricas. Disponível em: https://estoriasportugalafrica.fcsh.unl.pt/cartografia_pos_memoria.html. Acesso em: 05 jul. 2024.

Documentos audiovisuais:

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Imovision, 2009. 1 DVD (110 min.), color.

Sites:

GRAFITE DE MARIELLE FRANCO É ALVO DE VANDALISMO SEXISTA EM CURITIBA. *Diário do Centro do Mundo*, 2020. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/grafite-de-marielle-franco-e-alvo-de-vandalismo-sexista-em-curitiba/>. Acesso em: 29 maio 2024.

GRAFITE DE MARIELLE FRANCO É VANDALIZADO EM CURITIBA. *Brasil 247*, 2020. Disponível em: <https://www.brasil247.com/regionais/sul/grafite-de-marielle-franco-e-vandalizado-em-curitiba>. Acesso em: 29 maio 2024.

Outros:

DISNEY Plus. The Walt Disney Company, Estados Unidos da América, 2024.

ERENSTEIN, Robert L. Theatre Iconography: An Introduction. Theatre Research International. Copyright © International Federation for Theatre Research, 1997