

O NU DO BOREL: A POÉTICA DA RESISTÊNCIA NA FOTOGRAFIA DE UMA COMUNIDADE

THE BOREL'S NUDE: THE POETIC RESISTANCE ON THE PHOTOGRAPHY OF ONE COMMUNITY

DOI 10.70860/ufnt.entreletras.e19274

Carla Andreia Schneider¹
Maria Luceli Faria Batistote²

Resumo: Analisamos a construção de sentidos na fotografia *Beleza interior* (FAVELAGRAFIA, 2016), pela perspectiva teórica da semiótica discursiva e seus desdobramentos em semiótica plástica, com o objetivo de depreender quais relações são estabelecidas por meio das inscrições de sentidos. Os resultados mostram que a fotografia em análise é poética: a apreensão estética da *Beleza interior* se mostra como um “querer recíproco de junção”; ao mesmo tempo, contesta o olhar estereotipado presente no imaginário cultural a respeito da favela, assina (grafa) a visão dos seus moradores que a veem como seus potenciais são subjugados e os respondem com resistência.

Palavras-chave: Semiótica discursiva; Semissimbolismo; Favela; Resistência.

Abstract: We analyzed the construction of meaning in *Inner beauty* photography (FAVELAGRAFIA, 2016) by discursive semiotic and its development into plastic semiotic, in order to infer what relations have received the influenced of meaning inscriptions. Results showed that the analyzed photography is poetic: aesthetic apprehension of *Inner beauty* is similar to “reciprocal want of conjunction”; at the same time, it objects the stereotyped view in cultural imaginary about slum, signs (pictures) the view of the residents that see it with their potential are subdued and they answer with resistance.

Keywords: Discourse semiotic; Semissymbolism; Slum; Resistance.

Introdução

Neste artigo, buscamos aprofundar nosso estudo sobre a fotografia *Beleza interior* da primeira edição do projeto *Favelagrafia*, realizada por Anderson Valentim/Moro do Borel-RJ (Figura 1), com o objetivo de verificarmos nossa premissa a respeito das inscrições de sentido realizadas. Para isso, operacionalizamos os conceitos da semiótica discursiva sobre

¹ Doutora em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Técnica Administrativa na Universidade Federal da Grande Dourados e pesquisadora, e-mail: casdds@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2586-4898>.

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Araraquara (2008) e estágio Pós-doutoral em Linguística pela UFSCAR (2015), Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e-mail: marialucelifaria@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0023-1186>.

figuratividade e semissimbolismo, bem como a apreensão dos sentidos produzidos pela figuratividade no plano do conteúdo e, posteriormente, verificamos sua homologação no plano da expressão.

Figura 1. Beleza interior



Fonte: FAVELAGRAFIA (2016)

A fundamentação teórica utilizada para esta aplicação está baseada, portanto, nos estudos desenvolvidos pela semiótica discursiva, seus desdobramentos em semiótica plástica e na teoria dos sistemas semissimbólicos de Floch (1985), Teixeira (2004; 2008 e 2015) e Pietroforte (2017). Como metodologia, utilizamos o percurso gerativo de sentido para apreender a construção da significação no objeto, bem como a figuratividade e a homologação semissimbólica dos elementos relacionados ao plano de expressão (PE) e ao plano do conteúdo (PC). As análises de Floch (1985) foram precursoras quanto à aplicação da semiótica discursiva aos textos plásticos de *marketing* e de outros textos sincréticos e se constituem modelos teórico-metodológicos para análises do plano de expressão das semióticas visuais (planares ou bidimensionais).

Precisamente, considerando nosso objeto de estudo, a fotografia de um nu, a análise *Un nu de Boubat* presente na obra *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit, pour une semiotique plastique* (Floch, 1985) será utilizada como um modelo teórico-metodológico, não de forma a repeti-lo, mas de demonstrar a operacionalidade do conceito de semissimbolismo. Tal noção aliada à figuratividade permitirá depreender os sentidos produzidos no plano do conteúdo e, ainda, verificar sua homologação no plano da expressão. Consequentemente, a análise poderá mostrar se a fotografia em estudo é poética e, ao mesmo tempo, demonstrar se os sentidos homologados socialmente, presentes no imaginário cultural a respeito da favela, dos recursos plásticos da fotografia, se encontram grafados ou combatidos pelos moradores da comunidade. Nesse sentido, poderão ser verificadas, ainda, quais relações de sentido são estabelecidas, por meio das inscrições de sentido, bem como a aplicabilidade e vitalidade das propostas de Floch, que não se limitam ao suporte em análise.

1 A Beleza interior

A fotografia de Anderson Valentim é um recorte do Projeto *Favelagrafia* de 2016, cuja finalidade foi promover um novo olhar sobre as favelas cariocas, ou seja, estabelecer uma nova significação. O projeto foi idealizado pela NBS Rio+Rio, pelo Diretor de Arte André Havt e pela Designer Karina Aicalil com o intuito de “dar visibilidade para o dia a dia das favelas, suas histórias, paisagens e personagens”. As comunidades escolhidas para o projeto visavam alcançar diferentes cantos da cidade do Rio de Janeiro, as quais foram: o Complexo do Alemão, Santa Marta, Morro dos Prazeres, Cantagalo, Babilônia, Morro da Mineira, Borel, Rocinha e Providência. Em 2017 a exposição FAVELAGRAFIA ganhou o prêmio Design Lions – bronze.

Atualmente a exposição *online* da primeira edição da *Favelagrafia* não está mais disponível na página www.favelagrafia.com.br/2016/, porém, a maioria das fotos encontra-se disponível nas páginas do projeto nas redes sociais (*Facebook* e *Instagram*). Em 28 de maio de 2020, as fotografias da primeira edição foram leiloadas novamente com o objetivo de arrecadar fundos para adquirir cestas básicas e ajudar as famílias que estavam sem trabalho e em dificuldades por causa da pandemia de coronavírus.

As fotografias, presentes nessa primeira edição, registraram o cotidiano (seus modos de vida), as paisagens emolduradas pelas aberturas em muros e paredes, as brincadeiras de crianças e de jovens (a pipa), moradores, animais, enfim, a beleza que se encontra no interior das comunidades e que pode ser vista, no local e a partir dele. A promoção da construção de novos sentidos sobre as favelas contribui para mudar o olhar estereotipado no imaginário cultural a

respeito da favela como um lugar de carência, tráfico, armas e perigo. De acordo com esse projeto, o olhar do senso comum vem desde o surgimento da primeira favela em 1897, a do Morro da Providência, quando os soldados que voltaram da Guerra de Canudos solicitaram ao Ministério da Guerra autorização para construir casas para suas famílias, uma vez que a promessa de em caso de vitória ganhar residências, não foi cumprida. O Morro da Providência foi chamado de Morro da Favela por sua semelhança ou lembrança ao Morro da Favela próximo a Canudos (Favelagrafia, 2016; Nascentes, 1966), ou seja, como um lugar provisório imbuído de uma esperança por condições melhores do ponto de vista dos soldados.

O imaginário cultural a que nos referimos, de acordo com Nascimento (2004), tem como fundamento um acordo social homologado em recortes culturais e representa uma ideologia, isto é, uma visão de mundo. Imaginário é contrário à imaginação, que é individual, singular e vinculada à criação, à invenção. Para a autora, portanto, “todo texto é a produção de um novo saber a partir de um saber comum: é memória e gênese” (Nascimento, 2004, p. 195), ou seja, ao mesmo tempo em que traz à memória um saber comum, tem a oportunidade de construir um novo sentido.

Na esteira do estudo desenvolvido por Nascimento e da análise definicional de Greimas (1976), que apesar de restringir consideravelmente o Semântica estrutural, é um importante ponto de partida, para entendermos e explicarmos as tensões entre os possíveis sentidos a serem apreendidos no texto. Entendemos que a definição discursiva abarca o saber institucionalizado culturalmente nos dicionários e orienta e permite a legibilidade dos textos. Nesse sentido, o saber institucionalizado de uma linguagem, segundo Fiorin (1988), são depósitos de inscrições sociais, seja por grupos, classes ou frações de classes sociais, que transmitem suas representações ideológicas, isto é, sua visão e seu agir no mundo. As concretizações dos sentidos, a explicação dos fatos do mundo, ocorrem por figuras e temas e se originam de outros usos cristalizados ao longo do tempo, contudo são ressignificados (reforço de sentido ou mudança de sentido) dependendo do engendramento dessas figuras ou temas pelo enunciador.

A construção de um novo olhar sobre a favela implica em deslocar um sentido cristalizado em uso, pela sociedade cotidianamente, e introduzir outro sentido que traduza sua beleza, seu potencial, sua visão de mundo. O suporte utilizado, além das redes sociais, foi uma exposição de fotografias tanto física como virtual, além da edição de um livro, com as imagens captadas por nove artistas, moradores de cada uma das comunidades do Alemão, Santa Marta, Prazeres, Rocinha, Babilônia, Providência e Cantagalo. Para a seleção dos fotógrafos, foi realizada uma seleção prévia veiculada pelas redes sociais pela agência de comunicação NBS Rio+Rio.

Segundo os idealizadores do projeto, Karina Abicalil e Andre Havt (NBS Rio+Rio), a seleção foi realizada por meio das redes sociais (*Facebook e Instagram*). O candidato deveria produzir uma foto da sua comunidade com um texto expondo a motivação para fotografá-la (Revista Usereserva, 2017). Os outros requisitos incluíram ser morador da comunidade e ter “olhar fotográfico apurado” (Unisuam News, 2017).

Para registrar as imagens, os jovens selecionados receberam um *smarphone* (Iphone SE) doado pela Apple (parceira do projeto), um curso de um dia sobre fotografia pelo celular, além de terem liberdade para fotografar pelas suas perspectivas e publicá-las nas redes sociais, como o *Instagram* (@favelagrafia) e *Facebook* (www.facebook.com/favelagrafia). Além das fotografias estarem disponíveis nas redes sociais, uma seleção delas foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de novembro a dezembro de 2016 e nas universidades do Rio de Janeiro. A escolha do celular para capturar as imagens se deve ao fato de que a fotografia como instrumento para ressignificar a favela possui um acesso mais socializado nos dias atuais, pelo compartilhamento pelas redes sociais. Além disso, se comparada às outras artes plásticas, a fotografia possui uma referência maior às coisas do mundo, pela maneira como se originou, isto é, ao reproduzir quimicamente o que era capturado pelas lentes. Isso fazendo referência a um discurso atrelado ao século XX, a uma sociedade industrial capitalista, posto que essa percepção sobre a iconicidade das imagens é diferente ao longo da história. Para o senso comum, a fotografia se define pela capacidade de ser o *analogon* perfeito, conforme Barthes relata (Barthes, 1990), muito utilizada como efeito de sentido de verdade em notícias, documentários, narrativas de não ficção. O referido autor salienta que, mesmo se tratando de um conteúdo analógico, há um sentido segundo que “remete a uma certa ‘cultura’ da sociedade que recebe a imagem” (Barthes, 1990, p. 13).

Inferimos, assim, que a ação de utilizar a fotografia como recurso argumentativo com o objetivo de transformar uma visão de mundo é pela sua condição de ser, a princípio, tautológica, por trazer consigo sempre seu referente (Barthes, 1984). Porém, o autor pontua que as fotografias sempre comportarão uma mensagem conotada também, e, portanto, nessa perspectiva, elas possuem um plano de expressão e um plano de conteúdo com os quais nos ateremos nos próximos tópicos. A tensão entre o tautológico, o senso comum, sentidos cristalizados, a mensagem conotada em um ambiente digital, as redes sociais, e a proposta de uma nova leitura sobre a favela suscita uma problemática cujos efeitos de sentido precisam ser analisados.

2 A construção dos sentidos

A semiótica discursiva foi desenvolvida por Greimas com base nos estudos realizados por L. Hjelmslev (*Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, 1975), em que a linguagem (ou a semiótica) possui dois planos, o do conteúdo e o da expressão, que reunidos possibilitam explicar a existência de enunciados com sentido. O plano de conteúdo é o lugar onde ocorre o exercício da semântica, isto é, onde o sentido é construído. Já o plano de expressão, “é obtido pela transcodificação de um processo em um sistema” (Greimas, 1975, p. 43). Contudo, o plano da manifestação possui uma relação de interdependência na construção do sentido, pois o plano de conteúdo “é o resultado do estabelecimento de uma correlação entre dois sistemas”: plano de expressão e plano de conteúdo (Greimas, 1975, p. 43). A partir dessas constatações, *a priori*, o percurso gerativo de sentido é concebido no plano do conteúdo, entretanto, poderá ser veiculado por um plano da expressão, que pode ser de vários tipos: verbal, gestual, pictórico, verbo-visual etc.

A precisão metodológica da semiótica discursiva possibilita não só apreender os sentidos produzidos pelo objeto analisado, mas também demonstrar de que forma foram construídos os sentidos. As relações mais complexas de significação podem ser descritas sem que sejam rompidas as apreensões nos seus diferentes níveis, que vão do mais abstrato e profundo ao mais superficial, ou da manifestação discursiva, e que compõem o percurso gerativo de sentido. Os patamares do percurso gerativo de sentido compreendem: um nível fundamental ou das estruturas fundamentais (nível mais profundo, abstrato); um nível intermediário, narrativo ou das estruturas narrativas; e o nível da superfície, discursivo ou das estruturas discursivas. Todos os patamares possuem um componente sintático e um componente semântico.

No primeiro nível das estruturas fundamentais determina-se o mínimo de sentido, a partir do qual o texto se constrói. Trata-se de uma seleção de oposição ou diferença entre dois termos dentro de um universo semântico. Em outras palavras, refere-se ao que o texto “fala”. Afirmação essa que poderia abarcar todo o percurso. A sintaxe fundamental abrange a negação e a asserção, enquanto a semântica fundamental abriga as categorias semânticas que se fundamentam numa diferença, numa oposição, a partir de um traço comum: beleza vs. fealdade; natureza vs. cultura; morte vs. vida; liberdade vs. opressão, etc..

No segundo nível, nas estruturas narrativas, ocorre a organização e o desenvolvimento semântico dos elementos lógicos que estruturam a narrativa. Essas estruturas se desdobram em sintaxe narrativa e semântica narrativa. Na semântica narrativa os sujeitos da narrativa

assumem, como valores, os elementos das oposições semânticas, atualizando-os pela conjunção ou disjunção com os sujeitos da sintaxe narrativa. O princípio fundamental da narratividade é, portanto, a transformação e o encadeamento desses valores que produz a sucessividade do texto. Os valores podem ser positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos), e determinam a linha argumentativa do texto.

Na sintaxe narrativa os sujeitos fazem circular entre os demais sujeitos os valores assumidos; os sujeitos são transformados, isto é, passam de um estado para outro estado (narratividade) pelos enunciados do fazer, pela sequência canônica composta de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

No terceiro nível e último, nas estruturas discursivas, são instauradas as relações entre a instância de enunciação, que é responsável pela produção e pela comunicação do discurso, o texto-enunciado, na qual ocorre a ancoragem, isto é, vincula-se o discurso a pessoas, espaços e marcos temporais. A sintaxe do discurso explica as relações do sujeito na enunciação e sua relação com o enunciatário. As oposições assumidas como valores narrativos, no segundo nível, são desenvolvidas sob a forma de temas e se concretizam por meio de figuras (semântica discursiva).

O plano da expressão configura-se como uma pressuposição recíproca com o do plano do conteúdo. Ambos os planos são designações realizadas por Hjelmslev (1975), em *Prolegômeros a uma teoria da linguagem*, a partir de sua leitura de Saussure a respeito do significante e do significado, respectivamente. Nessa obra, o autor considera o plano da expressão não apenas a manifestação sonora e imagem acústica, mas a exteriorização do conteúdo de forma concreta das linguagens naturais e artificiais, bem como da manifestação dos estímulos sensoriais apreendidos pelo corpo. Para Floch (2001, p. 9) o plano de expressão “é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais”, enquanto o plano do conteúdo “é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso”. Essa é a razão pela qual há a pressuposição recíproca, uma vez que só pode haver conteúdo se houver expressão e vice-versa, cada um deles analisável em dois níveis: forma (significação) e substância (suporte variável articulável pela forma).

No plano do conteúdo a forma se refere aos conceitos, a organização inteligível da substância, que se constitui em sentido, da apreensão do universo significativo. Quanto ao plano da expressão, Hjelmslev (1975) distingue a forma como as distinções paradigmáticas e a

organização sintagmática e ao plano da substância como sons e as imagens. Na introdução da obra *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*, Floch (1985) considera que as qualidades visíveis e as relações inteligíveis mereceram ser tratadas como objetos semióticos e devem ser estudados pela teoria semiótica. O autor, ao apresentar sete estudos de diversos objetos verbo-visuais, além de demonstrar o caminho metodológico seguido, mostra a possibilidade de identificarmos a arte, a pintura e a fotografia como fenômenos apreensíveis como conjuntos significantes. O objetivo do autor foi apresentar a semiótica plástica para compreendermos as condições de produção, de intencionalidade nas relações entre um significante visual e um significado.

Dentro dos sistemas semióticos, que incluem as línguas naturais, encontramos sistemas não linguísticos, como os visuais e os sonoros. Entretanto, há aqueles que Floch (2001) considera sistemas semissimbólicos, cuja conformidade ocorre pela relação entre as categorias da expressão e categorias do conteúdo e resultam do uso de um elemento de motivação dos signos, diferente dos sistemas simbólicos em que há conformidade entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. De acordo com o mesmo autor (1986), as relações entre a forma de expressão e a forma de conteúdo podem ocorrer de diversas maneiras e podem se basear em uma única categoria de expressão ou em uma hierarquia de categorias; outros, por uma organização contrastiva; já outras, apenas serão reconhecidas ao se analisar o conjunto como um todo de comunicação. Ainda alguns podem ser realizados em uma substância sonora, visual, tátil, gustativa ou olfativa e produzem sinestesia. Da mesma forma, é possível reconhecer sistemas semissimbólicos nos textos poéticos, ao se considerar a relação entre o plano do conteúdo e o plano de expressão, pelo arranjo lexical e sua sonoridade: uso de rimas, paronomásia, aliteração, assonância, recorrências rítmicas, etc.

Já a semióticas são consideradas sincréticas quando há superposição entre termos ou categorias heterogêneas com a ajuda de uma grandeza semiótica ou linguística, como, por exemplo, em um programa narrativo no qual o sujeito do fazer é o mesmo sujeito de estado, assim, o papel actancial que os une é sincrético (Greimas; Courtés, 2016). Porém, os autores ampliam o sentido e apontam como sincréticas as semióticas que mobilizam outras linguagens de manifestação, como a ópera e o cinema, e não quer dizer que estão limitadas a estas apenas. Fiorin (2009) propõe referir-se a textos sincréticos ao invés de semióticas sincréticas, considerando que no texto, um todo de sentido, diversas substâncias para manifestar a forma e o conteúdo do plano de expressão podem ser usadas.

Aplicando esses conceitos ao objeto, consideramos a exposição FAVELAGRAFIA (2016) como um todo de sentido, no qual estão expressões artísticas de vários morros e, dentro de cada morro, um percurso do olhar desta comunidade de si mesma. Inserida nesse objeto, a imagem “Beleza interior” faz parte de uma exposição de fotografias escolhidas para representar o Morro do Borel pelo projeto *Favelagrafia*, primeira edição (2016). Trata-se de uma fotografia na qual a imagem está ancorada por um título, como também possui uma função em etapa, isto é, os sentidos envolvem um percurso do olhar sobre as demais fotografias da exposição, especificamente, do Morro do Borel. Conforme Barthes (1990, p. 32, 33) afirma “toda imagem é polissêmica”, por isso a mensagem linguística é uma técnica para fixar uma rede de sentidos, isto é, “conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros”.

Quanto ao nosso objeto de estudo, a fotografia *Beleza interior, a priori*, não pode ser classificada como um texto sincrético, conforme aponta Teixeira (2004, p. 231), ainda que se referisse à pintura, pois a fotografia com uma legenda apresenta apenas uma relação entre as linguagens. Contudo, considerando que a fotografia está inserida em uma exposição do projeto Favelagrafia (2016), como um todo de sentido, o enunciatário organizará as informações de tal forma que a fotografia significará não apenas pelo que lhe é específico, mas por tudo que a cerca, configurando-a como um texto sincrético e dando-lhe um sentido a mais por essa inserção. Contudo, apesar da fotografia ter sido disponibilizada em uma página da internet, especificamente a página destinada ao Morro do Borel, fazendo parte de uma exposição digital que é um texto sincrético, optamos por analisá-la separadamente, não se atendo à exposição ou ao fato de que, para visualizá-la, o usuário deveria usar a barra de rolagem até o final, o que poderia levar o enunciatário a ser conduzido por um processo de significação.

Teixeira (2015, p. 37), ao analisar três *sites* de acervos de objetos de arte na internet, parte do princípio de que “*sites* são manifestações multimodais submetidas a uma práxis enunciativa que lhes confere unidade de sentido por meio de parâmetro de organização e *design*, recorrências temáticas e figurativas e um ritmo próprio”. A organização sincrética realizada por meio da expressão visual da página, da mobilização dos recursos materiais proporcionados pelas linguagens, assim como das formas de interação oferecidas determinará um ritmo de leitura dos usuários da rede. De acordo com a autora, as temáticas para acervo de obras são várias e podem envolver períodos da história da arte, técnicas e estilos específicos, arte de rua, artistas específicos, etc.

Conforme mencionamos, o tema do projeto FAVELAGRAFIA foi a perspectiva da comunidade sobre sua motivação para fotografá-la e, para a seleção das fotografias a serem expostas, cada participante poderia escolher em torno de 20 fotografias e, para a exposição física, as fotografias foram dispostas em vielas, como nas favelas, em painéis com fundo branco. Esse viés de marcar a produção na exposição, como de favela, estaria inserida nesse discurso cristalizado. Como uma concessão no espaço do museu, que costuma organizar exposições no cubo branco. Fotos do espaço da exposição, referências ao espaço expositivo (museu, galeria, etc) auxiliaria na compreensão. Na exposição virtual, as fotografias foram dispostas em um fundo preto, com seus respectivos títulos e informações em letras brancas, com *links* sobre o projeto e para cada um dos morros, alcançados pelo projeto. Para cada morro, uma página foi criada com uma apresentação desse local, do morador enunciador e das fotografias selecionadas.

O percurso figurativo construído pelas imagens selecionadas para representar o Morro do Borel inicia-se com uma imagem desconstruindo a violência, substituindo as armas de fogo por instrumentos musicais. A primeira imagem realiza uma intertextualidade com as imagens difundidas nas redes sociais e na mídia em geral de grupos armados nas favelas. Nas fotografias seguintes são apresentadas outras figuras, todas com títulos: a mulher (beleza), a criança (sorriso), a bola, a laje, o beco, as construções, a quadra de esportes, uma jovem realizando um salto para sacar a bola de vôlei, a rua, o grafite na parede, a mulher idosa, o homem idoso (experiência e imaginação), um homem de terno (trabalhador), as ferragens de construção (trabalho), uma mulher grávida (amanhã), uma mulher com o busto desnudo coberto com uma placa com o logotipo do projeto Favelagrafia (resistência), uma mulher com as costas nuas e com inscrição das palavras “resistência”, “Borel” e o símbolo “Espelho de Vênus”, um homem com criança (futuro), uma bailarina e a mulher com o busto nu. Algumas figuras são recorrentes para representar o dia a dia das demais favelas contempladas no projeto, como: pessoas, becos, escadarias e aberturas (janelas, buracos) com e sem esquadrias, com e sem grades, vistas panorâmicas dos cartões postais do Rio de Janeiro, mulheres, crianças, céu, pipas, varais, lixo, animais (cães, gatos, galos e galinhas), caixas d’água, telhados. A fotografia selecionada para nosso estudo está colocada em último lugar para o Morro do Borel, ou seja, há um percurso do olhar até chegar a essa imagem.

A imagem fotografada (Figura 1) é uma pose de modelagem no interior de uma construção: uma mulher com o busto nu, de perfil com rosto posicionado olhando para a câmera, com a mão esquerda na janela aberta. Pela janela de correr, com vidro canelado, é

possível ver o exterior: em primeiro plano, cabos de energia e de telefonia, com um emaranhado de cabos de telefone, depois a rua e as fachadas das construções do outro lado da rua. Abaixo da janela, no interior, ainda é possível ver as grades (parte superior) de um aparelho de ar condicionado. A mulher negra, cujos cabelos crespos na altura do ombro estão soltos, possui um *piercing* em uma das narinas, uma tatuagem parcialmente oculta pela sombra no braço direito e veste uma calcinha, tipo caleçon (cintura alta e lateral larga) de renda em tom escuro forte. Dentro do contexto, a fotografia foi tirada, possivelmente, no interior de algum imóvel da favela do Morro do Borel, conforme proposto no projeto FAVELAGRAFIA.

A figuratividade, de acordo com Greimas (2002, p. 74), é a “tela do parecer” que possibilita visualizar, ou melhor, sentir, ainda que de modo parcial ou imperfeito, o além-sentido, de reencontrar a imanência do sensível. Em outras palavras, por meio das figuras, que são representações do mundo natural, podemos sentir de forma imperfeita, isto é, incompleta ou com defeito, a apreensão do mundo natural pelos sentidos e traduzi-los por meio de uma língua natural ou por qualquer sistema de representação. As figuras compreendem, portanto, o conteúdo de qualquer língua ou sistema de representação e possuem um correspondente no mundo natural (Fiorin, 2014, p. 91).

Por intermédio do projeto *Favelagrafia* (2016), os moradores tiveram a oportunidade de expressar (*de peito aberto*, inclusive na forma denotada) seu cotidiano, seus talentos e potenciais. Como no nível fundamental, temos uma oposição de valores, no nível discursivo surgem, então, reiterações semânticas. Assim como *Un nu de Boubat* (Floch, 1985), a fotografia “Beleza interior” representa essa oposição *natureza* (incluindo os temas /interioridade/ e /beleza/) vs. *cultura* (incluindo os temas /exterioridade/ e /fealdade/), e chamando a atenção para o cotidiano dessas comunidades. Nota-se a demonstração do feio por meio de valores culturais estereotipados. Na sintaxe no nível fundamental temos a operação da negação da cultura/exterioridade/fealdade (não-cultura/não-exterioridade/não-fealdade), por ser disfórica, e a afirmação da natureza/essência/beleza (eufórica). O Programa Narrativo da enunciação se estabelece por um sujeito S_1 (morador da comunidade/fotógrafo e fotografados) que deseja transformar a visão do sujeito S_2 (moradores da cidade) pela conjunção com a beleza da sua comunidade (Objeto-valor): $S_1 \rightarrow S_2 \cap O_v$.

2.1 O plano do conteúdo

No plano de conteúdo, as projeções actorial, espacial e temporal no enunciado são realizadas pela debragem enunciativa: moradores (*eu/nós*), o Morro (*aqui*) e 2016 (*agora*). O

enunciador/fotógrafo, morador do Morro do Borel, projeta-se na enunciação representado pela mulher, sob a perspectiva de escolha dos ângulos e enquadramento para registro das imagens: o enquadramento realizado pelo enunciador se deu no mesmo espaço, no interior do Morro do Borel e do mesmo lado do objeto fotografado. Ao mesmo tempo, convoca o enunciatário a se colocar do mesmo lado, no interior da favela e contemplar a beleza que pode ser encontrada ali. Para desconstruir o imaginário cultural, que parece estar associado aos valores da branquitude, e, assim, estabelecer o novo olhar, o enunciador utiliza um *fazer-saber* e um *fazer-criar*, por meio de um percurso do olhar.

Para inscrever toda a beleza do morro, podemos inferir que a fotografia *Beleza interior* foi selecionada para fechar a representação para o Morro do Borel como o ápice de um percurso, ao mesmo tempo em que apresenta a inscrição do imaginário cultural do olhar estereotipado, da favela enquanto conjunto de habitação construída de forma precária, feio, pobre e com altos índices de criminalidade, confrontando-o e o ressignificando como um lugar de talentos (potencialidade), de beleza, de criatividade, de resistência e esperança. O estudo de Floch (1985) sobre a fotografia de Edouard Boubat serviu-nos de base para nossa análise, pois também apresenta um nu e nos leva à categoria semântica mínima *natureza vs. cultura* para sua semântica fundamental, uma vez que o nu é mediador para o termo */natureza/*. Conforme Floch (1985) descreve, o */nu/* no texto em análise não figurativiza simplesmente o despido, a natureza em si, mas passa a ser uma construção que não se define apenas pela oposição ao */vestido/*. A modelo, presente na fotografia, encontra-se com o busto nu, vestida com uma *lingerie* de renda cobrindo o quadril e o púbis, que também figurativiza a */cultura/*.

Outro ponto considerado na categoria semântica mínima *natureza vs. cultura* que a complexifica encontra-se na oposição *beleza vs. fealdade*, ancorada pelo título *Beleza interior* e figurativizada (ou mediatizada) pela mulher (beleza) em relação às construções/edificações/fiação elétrica e telefônica/janelas (fealdade e não-fealdade). Na fotografia a imagem da mulher se opõe a uma janela (abertura) com vista para as construções do outro lado da rua, que nos remetem novamente ao título da fotografia e na inferência das oposições: *interioridade vs. exterioridade*. A janela figurativiza a abertura, o acesso e a fronteira pela qual se torna possível revelar a beleza interior da favela – seus moradores -, como o projeto FAVELAGRAFIA e outras ações que são realizadas na favela. É possível, aqui, fazer uma leitura da fotografia como um *parecer-afirmar* valores estereotipados da branquitude e um *parecer-não romper* com as percepções sobre as moradoras de favela. Além disso, o corpo da

mulher negra sexualizado é um lugar comum no discurso hegemônico, assim como o corpo nu feminino na história da arte europeia.

Cabe retomar aqui os conceitos que Fontanille (2011, p. 283) semiotizou de I. Lotman sobre a semiosfera ser centrada sobre o nós (a cultura, a harmonia, o interior), que exclui o eles (a barbárie, a estranheza, o caos, o exterior) e é limitada por fronteiras. Assim, entre os limites entre a heterogeneidade categorial e a heterogeneidade existencial estabelece-se um conflito suscitado pela primeira ao comprometer a unidade, a harmonia, que é restaurada pela segunda ao atribuir a cada grandeza um modo de existência diferente, mas adequado de alguma forma para um determinado propósito, o que torna possível a copresença. Ao aplicarmos essa reflexão sobre o objeto de análise, identificamos que a fotografia representa um espaço em que as superposições e as transposições culturais ocorrem entre a cidade e a favela, entre a beleza que pode ser encontrada no interior de um cômodo da favela em comparação com seu exterior, na aparência do conjunto habitacional.

A isotopia que podemos apreender da exposição como um todo de sentido, bem como das fotografias que fazem parte do recorte selecionado para o Morro do Borel, direciona-nos para o encontro de talentos, do potencial que reside na favela. A janela e a mão mediam e regulam o espaço na fotografia em um eixo vertical, entre o que está dentro do cômodo e o que é possível ver pelo vão da janela. A janela e a mão mediam e regulam por ser um espaço em que o interior do cômodo e seu exterior podem se ver e se tocar simultaneamente, um vão e uma mão que podem regular o acesso, de fora para dentro (do interior do cômodo), e, enquanto a mão da mulher que toca a janela torna possível a copresença do outro (heterogeneidade categorial) enquadrado pelo espaço aberto da janela, que compromete a unidade e a coerência do campo, ao mesmo tempo em que regula o conflito.

A mulher não é uma modelo profissional, é uma mulher da comunidade cuja beleza foi fotografada para representar as belezas no interior da casa/favela, pressupondo mostrar o potencial de talentos que ali residem, os valores como a esperança, a resistência, a luta pela sobrevivência e por oportunidades. Seu busto nu busca evidenciar a beleza, pois, conforme Greimas (2002, p. 31) estabelece ao analisar a obra *Palomar*, de Italo Calvino, “é uma coisa agradável de olhar, um objeto estético e ao mesmo tempo ‘aquilo que na pessoa é específico do sexo feminino’, e que, por isso, coloca problemas de moral social”. Os seios nus figurativizam a natureza, a beleza, a feminilidade, a intimidade, o alimento, o amor, o erotismo. De acordo com Yalom (1998), os seios politizados também representam a própria ideia de nação, como

por exemplo, na França para simbolizar a nova República no século XVIII. Os seios nus parecem apontar a vulnerabilidade feminina, ao mesmo tempo em que denotam sua força, sua coragem e sua resistência. Na fotografia, os seios estão descobertos deliberadamente e propõem uma maneira de atrair o olhar sobre si, sobre os sentidos que podem ser apreendidos por esta visão, seja por sua beleza, pela sensualidade, pelos desejos, de forma irônica ou não.

2.2 O plano de expressão e a homologação dos sentidos

Para analisarmos o plano de expressão, a análise *Un nu de Boubat* presente na obra *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit, pour une semiotique plastique* (Floch, 1985), assim como *A nudez e o olhar* (Pietroforte, 2017) são úteis como ponto de partida em relação à fotografia *Beleza interior* (FAVELAGRAFIA, 2016), pois, conforme já mencionado, trata-se de uma fotografia de um nu. Floch (1985) propõe pensarmos nas qualidades plásticas das obras visuais, precisamente nas oposições encontradas. Apoiando-se na história da arte e nas análises de Wölflin (1984), o autor sugere os contrastes plásticos entre pictórico e linear, luz e sombra, claro e escuro, modelagem e plano, etc.

Para a leitura de uma imagem, seguimos, também, os princípios metodológicos descritos por Teixeira (2008), para a qual a relação topológica direita-esquerda normalmente marca uma orientação de percepção. Entretanto, os sistemas de expressão planar (bidimensional) que transcrevem outros sistemas de organização espacial, também visuais, mas digamos cênicos ou cenográficos devem ser estudados pelas suas relações no objeto de estudo, primando pela observação, conforme apontado por Floch (2002) e como Greimas (1981, p. 117, grifos do autor) orienta:

Mesmo mantendo o princípio de que pelo menos uma articulação binária do espaço é necessária para que um mínimo de sentido “falado” através dele, deve-se, contudo, reconhecer a existência do fenômeno de focalização: quando se distingue, por exemplo, um espaço de *aqui* e um espaço *alhures*, é do ponto de vista do aqui que se estabelece essa primeira articulação (o aqui do cidadão não é o aqui do nômade que olha a cidade). Qualquer estudo topológico, por conseguinte, está obrigado a escolher previamente seu ponto de observação, distinguindo *o lugar de enunciação* do *lugar enunciado* e precisando as modalidades de seu sincretismo. O lugar tópico é ao mesmo tempo o lugar de que se fala e dentro do qual se fala.

De acordo com Greimas (1984), o significante planar possui formantes figurativos dotados de significados que transformam figuras visuais em signos-objetos. Além do formante figurativo (topológico), temos as categorias plásticas que envolvem as cores (formante cromático) e as formas (formante eidético). Juntos compreendem as figuras do plano de

expressão. O formante cromático permite a leitura quanto à ocupação das cores e seu preenchimento cromático na tela, nas categorias: luz vs. sombra; policromáticas vs. monocromáticas; essas últimas podem ser usadas em contrastes, como por exemplo, cores frias vs. cores quentes, claro vs. escuro, puro vs. mesclado, brilhante vs. opaco, saturado vs. não saturado. Os efeitos que as cores produzem podem promover movimento e ritmo à imagem (Teixeira, 2008), aliadas ou não aos demais formantes.

Já o formante eidético permite a leitura que se relaciona com a forma e combina linhas e volumes superpostos estabelecendo contrastes como côncavo vs. convexo; curvilíneo vs. retilíneo; verticalidade vs. diagonalidade; arredondado vs. pontiagudo. Além disso, Pietroforte (2017) inclui a questão do ritmo pela tonicidade das formas: ponto vs. linha (quanto mais marcações na tela, mais ritmo, quanto menos ritmo, mais melodia).

O formante topológico permite o deciframento da superfície enquadrada, na qual será realizada a leitura, como, por exemplo: traçar os eixos, delimitar as relações lineares (alto/baixo, direito/esquerdo, intercalado/intercalante), as planares (bidimensional, perspectiva) totais concêntricas (periférico/central ou marginal/central), as planares totais não concêntricas (englobado/englobante), e a relação planar parcial (cercado/cercante).

Na fotografia *Beleza interior*, o formante cromático é apresentado em forma monocromática em tons de preto, branco e cinza. Tanto a monocromia, pelo contraste *claro vs. escuro*, quanto o contraste *luz vs. sombra* evidenciam as formas, a expressão da modelo. A luz acentua as imperfeições no exterior homologando o plano do conteúdo, *beleza/interioridade/natureza vs. fealdade/exterioridade/cultura*. Essa figurativização no plano de expressão homologa o plano do conteúdo para *beleza/interioridade/natureza vs. fealdade/exterioridade/cultura* destacando os detalhes (defeitos) da unidade da cultura (rigor da forma), ao mesmo tempo em que, não mostrando tudo, põe em evidência a beleza interior, libertando a forma (Zilberberg, 1992).

O espaço aberto da janela permite que a luz do exterior, a mesma que mostra a fealdade no plano de expressão, evidenciando, no plano do conteúdo a falta de infraestrutura adequada, como saneamento básico, planejamento urbano, descaso do poder público, ilumine a beleza do seu interior, ainda que de forma indireta, parcial e limitada pela janela. No plano de expressão, o efeito do monocromático, do claro versus o escuro, homologa o plano do conteúdo no que diz respeito à oposição *beleza vs. fealdade* e *interior vs. exterior*, ao deixar mostrar que o foco da luz encontra-se em como se incide o foco sobre o interior do cômodo (enquanto representação metafórica da favela), evidenciando, desnudando sua beleza, total ou em partes específicas.

Para observar a beleza da favela, é preciso adentrar nela e deixar no exterior a fealdade. A abertura que existe (no plano do conteúdo figurativizada pela janela perpassada pelos fios emaranhados) é limitada, porém, o foco proporcionado pelo ponto de fuga direciona para o ponto de referência estabelecido pelo enunciador: os seios nus e a mão tocando a janela, que figurativizam o belo, a resistência, o enfrentamento e a oportunidade (que pode ser metaforizada pela denotação fotográfica da mão que toca: “dar uma mão”) de exteriorizar o belo.

O formante eidético, assim como na análise de Floch (1985, p. 23) sobre o “*Un nu de Boubat*”, caracteriza-se pelo contraste *pictórico/linear* (Figura 2). De acordo com Wolfflin (1984) e Zilberberg (1992) o pictórico (barroco) produz um efeito de aproximação por se constituir o primeiro elemento da impressão, enquanto o linear (clássico) promove o afastamento e a objetividade. A figura da mulher com o busto nu se funde com a sombra, não é possível distinguir seus cabelos, suas costas, parte do rosto, pois estão imersas na sombra. Essa figurativização no plano de expressão produz o efeito de concentração (ZILBELBERG, 1992), ratificando o plano do conteúdo para negar/rejeitar a cultura (despir-se), porém não totalmente, retendo o que considera pertinente. Da mesma forma, os efeitos do pictórico sobre a figura da mulher são concebidos para uma apreciação multissensorial, a contemplação, homologando o plano do conteúdo para abrir espaço e atrair/cativar o “olhar” do enunciatário para a “beleza interior”.

Figura 2. Pictórico vs. Linear



Fonte: Elaboração própria a partir da fotografia “Beleza Interior” (FAVELAGRAFIA, 2016)

Quanto ao formante topológico, a foto foi tirada em um ângulo que estabelece uma imagem em perspectiva, caracterizando-se planar, bidimensional (Figura 4), porém parcial. Isto é, apresenta uma profundidade proporcionada pela esquadria metálica da janela, suas linhas convergem em direção ao centro e à lateral esquerda, definindo um ponto de fuga: a mão que toca a janela e o busto nu. A extremidade do polegar esquerdo da modelo está localizado exatamente no ponto central da fotografia, embora os seios nus chamem atenção pois, como citamos anteriormente, é um objeto estético e evoca questões de ordem social. Há um movimento causado pelas linhas da janela que conduzem ao ponto de fuga e também pelo emaranhado de fios no exterior, determinando um ponto focal: o conflito regulado e mediado pela fronteira (janela), tocado por uma das extremidades do corpo que sente (mão), o categorial versus o existencial, respectivamente.

Figura 4. Imagem planar



Fonte: Elaboração própria a partir da fotografia “Beleza Interior” (FAVELAGRAFIA, 2016)

Conforme demonstrado no tópico anterior, a fotografia “Beleza interior” possui um programa narrativo da enunciação no qual o enunciador propõe ao enunciatário entrar em conjunção com a beleza do interior do Moro do Borel. O recurso utilizado no plano de expressão foi utilizar a fotografia por produzir o efeito de sentido de veracidade pela verossimilhança com

o real. A fotografia permite apresentar uma imagem em perspectiva (bidimensional), ou seja, direciona o olhar para um ponto de referência (ponto de fuga) produzindo o efeito de profundidade. O ponto de fuga praticamente obriga o enunciatário a penetrar até o fundo da fotografia, onde se depara com o busto nu que representa a natureza, o interior e a beleza, lateralizada suavemente para a esquerda, uma fronteira mediada pela janela e regulada pela mão que toca a janela.

Ao dividirmos a fotografia em dois planos (direita e esquerda) temos a oposição entre o pictórico e o linear, o escuro e o claro, a sombra e a luz, a obscuridade e a clareza figurativizando a natureza e a cultura, respectivamente no plano de expressão, enquanto o busto nu e a janela, os fios emaranhados e as construções no exterior, figurativizam-nas no plano do conteúdo. O programa narrativo da enunciação propõe um contrato fiduciário: mostrar o contraditório, o conflito e a tensão traçados nas linhas da cultura, as quais estão emaranhadas em estereótipos e atravessadas por imaginários culturais cristalizados de fealdade; enfatizar, pela iluminação, o seio da mulher, que captura o olhar do leitor para privilegiar a beleza e ironizar o sintagma “beleza interior”, dando-lhe caráter denotativo, demonstrativo; fazer sobressair, pela iluminação difusa, o seio da mulher ante a claridade exterior, aproximando e contrastando-o com o exterior: há uma luta, um conflito que precisa ser regulado pelas próprias mãos.

No formante topológico, portanto, observamos a relação planar parcial *cercado* vs. *cercante* (Figura 5), no qual a figura da mulher encontra-se rodeada parcialmente (*cercado*), à direita, pela parede da janela, a abertura que mostra um emaranhado de fios, a rua e a fachada das residências no lado oposto da rua (*cercante*). No plano da expressão, *cercado* vs. *cercante* figurativizam *natureza/interioridade/beleza* vs. *cultura/exterioridade/fealdade* do plano do conteúdo, representando que, mesmo envolto em um imaginário cultural que qualifica disforicamente a favela, é possível perceber a beleza e colocá-la em evidência, ou seja, euforicamente.

Figura 5. Cercado vs. cercante



Fonte: Elaboração própria a partir da fotografia *Beleza Interior* (FAVELAGRAFIA, 2016)

A figuratividade, presente na fotografia *Beleza interior* (FAVELAGRAFIA, 2016), tanto no plano do conteúdo, como no plano de expressão, constrói uma isotopia para a negação da cultura estereotipada presente no imaginário cultural sobre a favela. Da mesma forma, afirma a natureza como mediadora da beleza que existe no interior da favela: os personagens, suas histórias, seus talentos. O nu, portanto, concebido na fotografia *Beleza interior* é um exemplo de mediação entre o natural e o cultural, conforme exposto por Floch (1985) apoiando-se nos estudos de Joseph Courtés (“*Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*”, de 1973).

Considerações em trânsito

Concluimos que a fotografia em análise é poética e apresenta, ao mesmo tempo, o olhar estereotipado presente no imaginário cultural a respeito da favela e a visão dos seus moradores que a veem com suas qualidades e com a esperança de um futuro melhor. A figura da mulher não está completamente nua, seus adornos (piercing, tatuagem e calcinha de renda) demonstram uma relação com a cultura, de forma que o enunciador procura expor e questionar especificamente o olhar estereotipado, generalizado, focado no caos, na violência, na assimetria, na fealdade. Assim, como Floch (1985, p. 36), o reconhecimento da forma nu como termo mediador (definindo o conteúdo da fotografia como mítico) possibilita colocar a

/natureza/ na relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo em articulações paralelas e correlativas, envolvendo os dois planos, e determina a linguagem poética da obra.

A fotografia *Beleza interior* apresenta característica barroca por seu enquadramento em determinados pontos, evitando a clareza em todas as partes. O efeito de sugestão de movimento e concentração, uma tensão, promovidos pela luz vs. sombra e pelo ponto vs. linha na fotografia que, ao mesmo tempo em que atrai o olhar para uma conjunção com a beleza (concentração), nos coloca em movimento para o exterior, em direção à luz, manejar (mão que toca a janela) a tensão com o exterior (a luz sobre o olhar estereotipado sobre a favela que a ofusca e a coloca sob o filtro da branquitude). Tal como Greimas (2002, p. 33) descreve o que ocorre com a visão de Palomar ao perceber os seios nus, “o objeto estético se transforma em ator sintático que, manifestando de tal modo sua ‘pregnância’, avança sobre o sujeito-observador” e convoca-o para agir/interagir com o exterior. Assim, a apreensão estética da *Beleza interior* se mostra como um “querer recíproco de conjunção” e, como um *guizzo* (relâmpago) “representa figurativamente e consagra a superação de fronteira” (Greimas, 2002, p. 34) entre a favela e a cidade, convocando o enunciatário para se unir aos moradores da favela e apreciar que sua beleza e potencial vão além da visão proporcionada especialmente pela iluminação difusa da figura da mulher. O efeito de sentido produzido acentua em claridade o rosto e o seio que estão voltados para o expectador, atraindo-o sensorialmente para expor, confrontar, manejar, resistir e regular a fronteira e agir e interagir com o exterior.

Para um efeito de fim, julgamos possível concluir que a fotografia apresenta uma poeticidade e, ao mesmo tempo, uma visão estereotipada do imaginário cultural, encontrada no verbete favela nos dicionários e a inscrição (grafia) de uma nova significação: expor, confrontar e resistir ao olhar estereotipado e propor uma reflexão sobre suas qualidades com a esperança de um futuro melhor.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11-25.
- BARTHES, Roland. A retórica da Imagem. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. 1.ed. São Paulo: Atual, 1988.

- FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.15-40.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FAVELAGRAFIA, 2016. *Morro do Borel*. Disponível em: <http://www.favelagrafia.com.br/2016/home> Acesso em: 03 jun. 2010.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Trad. De Jean Cristus Portela. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit, pour une semiotique plastique*. 1. ed. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001. V. 1. p. 9-29.
- FLOCH, Jean-Marie. *Une lecture de Tintim au Tibet*. Paris: PUF, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julius. Por uma teoria do discurso poético. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 10-32.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica estrutural*. Trad. de Haquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Semiótica e Ciências Sociais*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1981.
- GREIMAS, Algirdas Julius. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, n. 4, p. 18-46, jun. 1984. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477> Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/90477> Acesso em: 29 jul. 2020.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Da imperfeição*. (trad. de Ana Claudia de Oliveira). São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico Resumido*. Rio de Janeiro: INL, 1966.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. (Série Trilhas Linguísticas, 6) p. 191-202.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. 3. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.
- REVISTA USERESERVA, 2017. *Favelagrafia + Reserva: conheça a parceria*. Disponível em: <http://revista.usereserva.com/2017/02/08/favelagrafia-reserva-conheca-a-parceria/> Acesso em: 29 jul. 2020
- TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. *Gragoatá*, Niterói, n. 16, p. 229-242, 1. Sem. 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33349> Acesso em: 29 jul. 2023.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma leitura de textos visuais. In: BASTOS, Neusa Barbosa (Org.). *Língua portuguesa: lusofonia-memória e diversidade cultural*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 299-306.

TEIXEIRA, Lucia. Percursos de visita em *sites* da internet. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 13, n. 2, 2015. p. 33-55. DOI: <https://doi.org/10.21709/casa.v13i2.8494>
Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8494> Acesso em: 05 set. 2022.

UNISUAM NEWS, 2017. *CCULT recebe alguns dos fotógrafos da exposição Favelagrafia*. Disponível em: <http://www.unisuamnews.com.br/ccult-recebe-alguns-dos-fotografos-da-exposicao-favelagrafia/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

VALENTIM, Anderson. *Beleza interior*. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.favelagrafia.com.br/2016/borel>. Acesso em: 03 jun. 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

YALOM, Marilyn. *História do seio*. (Trad. de Maria Augusta Júdice). Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

ZILBERBERG, Claude. Présence de Wölfflin. *Nouveaux actes semiotiques*. Limoges: Pulim, 1992.

*Recebido em 26 de julho de 2024
Aceito em 01 de dezembro de 2024*