

AS IMAGENS TRADUZINDO A HISTÓRIA

IMAGES TRANSLATING HISTORY

WALACE RODRIGUES *

RESUMO

Este texto busca trabalhar com imagens que literalmente gritam informações e emoções. Imagens que se colocam como icônicas para a história da arte e da humanidade, mas que detêm uma enorme força discursiva e um enorme poder de provocar ações e emoções. Tais imagens servem-nos de ponto de partida para uma discussão artística e histórica de alguns acontecimentos e conceitos que marcaram (e ainda marcam) a civilização ocidental. Da pintura à fotografia, as imagens aqui trabalhadas nos gritam reações sensoriais, emocionais e cognitivas, levando-nos a agir. Resulta que as imagens servem-nos como combustível para nossos motores humanos, fazendo-nos mover em direção à criticidade e à ação.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens; Linguagem; Arte; História; Pintura; Fotografia.

ABSTRACT

This text seeks to work with images that literally scream information and emotions. Images that are iconic in the history of art and in the history of humanity, but who hold a huge discursive power and enormous power to cause actions and emotions. Such images serve us a starting point for an artistic and historical discussion regarding some events and concepts that marked (and that still mark) Western civilization. From painting to photography, the images here worked scream sensorial, emotional and cognitive reactions, leading us to act. The results show that the images serve us as fuel for our human engines, making us to move toward the criticality and action.

KEYWORDS: Images; Language; Art; History; Painting; Photography.

* Professor da Universidade Federal do Tocantins – UFT, Dr. em Humanidades pela Universiteit Leiden (Países Baixos).

Introdução

Pode-se afirmar que as imagens detêm uma força única. Elas podem expressar sentimentos e acontecimentos de maneira singular, de forma que nenhuma outra linguagem poderia expressar. As imagens invadem nossa imaginação e nos fazem refletir criticamente.

Ainda, analisar imagens é um exercício intelectual complexo. Especialmente, quando nos propomos a fazer uma análise de dois tipos de produção imagética: a pintura e a fotografia. Não somente porque os suportes, as técnicas de produção, os equipamentos, os materiais, e, naturalmente, a perspectiva e o olhar é diferente, mas, sobretudo, porque cada forma e constructo artístico (neste caso a pintura e a fotografia) constroem em torno de si um universo conceitual e teórico próprios.

Desta forma, este artigo se utiliza de imagens que mudaram a maneira de vermos o mundo e, algumas vezes, até influenciaram importantes acontecimentos históricos. Imagens fortes, que nos chocam e nos atordoam, que nos conscientizam e nos humanizam, enfim, imagens que dizem muito mais do que qualquer outra forma de relato poderia informar. Elas realmente nos gritam.

Além disto, as imagens, como fazem parte de alguma forma de linguagem artística, nos despertam sentimentos e pensamentos únicos e pessoais. Como nos diz José Carlos Libânio (2005): “A constituição dos significados pela linguagem e sua manifestação nas culturas particulares leva à busca de uma compreensão intersubjetiva, dialogal, com base na pluralidade de linguagens, nas diferenças” (2005, p. 39).

Ainda, a decodificação necessária à compreensão de imagens historicamente marcantes demonstra sua utilização não somente na área educacional, mas também na formação crítica de cada ser humano e em sua relação com o outro e com a história que ele mesmo faz.

Imagens que gritam

Vale lembrar aqui que todas as imagens são “fabricadas” pelos homens e que elas sempre se utilizam de alguma forma de linguagem artística para serem externadas, seja o desenho, a pintura a óleo, a aquarela, a gravura, a fotografia, o cinema, entre tantas outras formas de linguagens artísticas visuais.

As imagens, enquanto linguagem artística, participam, portanto, do universo da história da arte e da própria história de seu tempo. O filósofo Paulo Ghiraldelli Júnior (2010) vai nos informar que “A arte é *mimese, forma, expressão ou linguagem*” (2010, p. 85). Vale aqui destacar a arte enquanto forma de linguagem, já que as imagens podem ser “lidas” e nos trazem informações codificadas. Além disto, as imagens que utilizamos neste texto podem ser consideradas como verdadeiras obras de arte. Ghiraldelli Júnior (2010) nos diz que:

A obra de arte é tomada como linguagem, e isso não em um sentido metafórico. É observada e estudada a partir de categorias como *significação, referência, denotação, regras sintáticas e semânticas* etc. A arte é observada como um sistema de símbolos. Nelson Goodman a levou para o campo da “estética analítica”, e os estudos que, em geral, são feitos a respeito da linguagem no século XX, voltaram-se para a obra de arte, da música à literatura (GHIRALDELLI JR., 2010, p. 87).

Assim, tomando as imagens destacadas neste texto, podemos analisá-las enquanto linguagem. Lembramos que uma forma de linguagem transmite-nos informações e, mais que isto, as linguagens artísticas visuais podem nos transmitir sentimentos e sensações. Com certeza as imagens escolhidas para este texto poderão chocar o leitor, mas elas fazem parte de nosso universo de conhecimento artístico e demonstram uma forte ligação com seus períodos históricos.

Ainda, algumas vezes encaramos a imagem como um objeto pronto, mas temos que pensar que há uma história por trás de cada imagem, seja ela uma pintura ou uma fotografia. As imagens são criações humanas, são representações artísticas de uma maneira de encarar o mundo.

A primeira imagem que gostaríamos de apresentar é uma pintura do pintor suíço Gustave Courbet, de 1866. Ela é uma tela a óleo e representa as partes íntimas de uma mulher que está

deitada. Courbet chamou esta obra de *A Origem do mundo* (imagem 1). Gostaria de propor que esta imagem seja analisada enquanto imagem artístico-histórica, sem pudores morais ou religiosos, mas como uma imagem que representa artisticamente um corpo feminino.

Gustave Courbet foi um pintor que revolucionou a arte ocidental pintando temas inusitados, como pessoas do campo trabalhando. Estes temas inusitados se referiam a pintar a classe trabalhadora, pois essa não era vista como “digna” de ser representada através de pinturas. A historiadora da arte Ann Kay (2009) nos mostra um pouco da obra deste pintor suíço:

Courbet chamou mais a atenção no Salão de 1851 com *Os cortadores de pedra* (1849) e *Um funeral em Ornans* (1849). Essas obras refletem a miséria nada idealizada da vida rural, a primeira retratando os ocupados camponeses sujos de terra fazendo um trabalho pesado, e a segunda mostrando um funeral no interior. São grandes pinturas que dão à vida cotidiana um ar monumental tradicionalmente reservado a pinturas históricas. Alguns críticos ficaram chocados; outros, como o influente escritor e crítico francês Jules-François-Félix Husson Champfleury, viram nelas um farol para o realismo (KAY, 2009, p. 209).

Esse realismo retratado por Courbet não se restringia somente às cenas camponesas, mas também aos nus sensuais e interessantes alegorias, mostrando as realidades do mundo de modo socialmente responsável.

O quadro *A Origem do mundo* foi pintado a pedido do diplomata otomano Khalil-Bey (um colecionador de imagens eróticas), que desejava uma pintura artística que retratasse o nu feminino na sua forma mais crua. O plano fechado sobre a vagina, o ventre e um seio de uma mulher deitada, nua sobre uma cama e com as coxas afastadas, revelam-nos as partes femininas mais cobertas historicamente.

Ainda, o quadro nos faz pensar sobre a tentativa de dominação do corpo feminino. O corpo sempre foi uma “entidade” que não nos pertence completamente, já que participa da esfera social de nossas vidas. Os indígenas brasileiros nos dão um exemplo claro do uso do corpo enquanto objeto

social, já que suas pinturas corporais e adereços nos revelam seu status social dentro de seu grupo.

Esta pintura passou por várias mãos antes de chegar à casa de campo do psicanalista francês Jacques Lacan. A pintura era escondida sob uma outra de madeira de André Masson, ou seja, ela não estava à vista, mas tinha sido escondida. Há que se compreender que tal imagem poderia causar constrangimento, principalmente às mulheres da época. A viúva de Lacan doou a pintura ao governo francês e esta foi para o Musée d'Orsay, em 1995.

A nudez explicitamente crua da imagem, com a qual até Lacan tinha “problemas”, nos revela nossa obsessão em cercear a nudez, talvez pelo fato das religiões cristãs sacralizarem o corpo humano enquanto morada do espírito. Assim, esconder o corpo parece-nos mais natural que mostrá-lo, isso em alguns momentos, como nos comenta o historiador da arte Harry Philbrick (1999):

É simples truísmo, por vezes repetidas somos bombardeados com imagens sugestivas de modelos e celebridades da mídia em vários graus de nudez. Parece que estamos, enquanto cultura, aceitando essas imagens, e elas parecem ajudar na venda de uma variedade de diferentes produtos e fornecer muito entretenimento em filmes, em revistas, na televisão e na internet. No entanto, quando o corpo humano é o tema de uma obra de arte, nós nos tornamos muito menos certos de nossas ações e com medo de que talvez possa ser algo inadequado para os nossos filhos verem (PHILBRICK, 1999, p. 14, tradução nossa).



Imagem 1 - *A Origem do mundo (L'Origine du Monde)*, de Gustave Courbet, de 1866, com dimensões de 46x55cm.

É esta força de nos fazer pensar que as obras de arte detêm sobre nós. Esta obra de Courbet não é somente uma simples representação do corpo humano, ela não nos afeta, pois buscamos compreendê-la, analisá-la. Estamos acostumados com a nudez colocada na mídia, mas não paramos para pensar sobre ela. A imagem de Courbet nos faz refletir sobre a nudez, sobre o corpo humano, sobre o lugar por onde nascemos, entre outros pontos.

Algo importante de ser mencionado é que à época da realização desta pintura, a fotografia ainda não havia se popularizado, o que só acontecerá nos fins do século XIX, na Europa. A fotografia nasce no século XIX como um experimento científico de seu tempo de descobertas, revelando o fascínio dos homens pelas máquinas.

Ainda, a pintura é uma das manifestações estético-culturais mais antigas na história da

cultura ocidental. Basta dizer: a pintura é forma de expressão e posicionamento do homem em sociedade – embora as técnicas, os suportes, os materiais e, mesmo, as concepções teóricas e conceituais tenham sofrido metamorfoses ao longo dos séculos – a pintura nos auxilia na manifestação de nossa concepção de mundo. No entanto, antes do século XX a pintura guardava certa preciosidade, singularidade e unicidade que, a contemporaneidade ira dissolver.

Walter Benjamin (1955) comenta com propriedade, em seu conhecido artigo *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1936 e reescrito em 1955, que a obra de arte, especialmente, a partir do século XX irá perder certa “aura” de pureza e singularidade porque passará a ser passível de reprodutibilidade. Isto é, para Benjamin, na era da fotografia (século XIX), as antigas obras de arte, particularmente, a pintura, que é o que nos ocupa agora, acabaram por perder suas "unicidades", "autenticidades" e "singularidades". Benjamin (1955) nos diz que:

Com os diversos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de exposição aumentou de forma tão poderosa que o desvio quantitativo entre ambos os seus pólos, tal como originalmente existiam, se traduz numa alteração qualitativa da sua natureza. Nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor culto, transformou-se, principalmente, num instrumento de magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte. Da mesma forma, actualmente, a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental. É certo que actualmente a fotografia e, mais ainda, o filme, nos proporcionam um útil acesso a este tipo de questões (BENJAMIN, 1955, V).

Para além das válidas observações filosóficas de Walter Benjamin, acreditamos que tenha sido o artista norte-americano Andy Warhol quem definitivamente fez da fotografia não somente uma obra de arte, mas um suporte para outras formas de arte contemporânea. O escritor e crítico de fotografia Phil Braham (2000), escrevendo sobre uma obra específica de Warhol da série *Torsos* chamada *Walking Torso* (algo como *Torso Caminhante* em Português), de 1977, nos deixa ver o uso original da fotografia para se fazer pinturas e gravuras:

A essência do movimento de pop arte que Warhol fundou foi mostrar o vácuo espiritual do materialismo americano. O envolvimento emocional do artista foi colocado em níveis mínimos pelo uso de processos mecânicos, tal como as serigrafias das fotografias. Warhol geralmente usava suas próprias fotos de Polaroid para fazer as impressões, mas ele também comissionava retratos de fotógrafos profissionais e pegava emprestado imagens da mídia e de domínio público. As impressões feitas a partir das fotografias que não foram tiradas por ele são, sem dúvida, seus melhores trabalhos; como pinturas, elas conseguem desumanizar os ícones populares da época. Em contraste, suas próprias fotos de Polaroid parecem incômodas e forçadas. Esse mesmo criticismo não pode ser aplicado a seus nus masculinos, que são permeados por um senso de espontaneidade sexual. A foto em Polaroid da qual esta impressão foi feita é pouco notável. Warhol aumentou o sentido dinâmico adicionando cor, e há algo evidente de manipulação manual, algo que embora comum em suas impressões, conflita com seu ideal de que todos os seus trabalhos podiam ser conseguidos somente através de processos mecânicos. A definição de boa fotografia para Warhol era de “uma que está em foco e de uma pessoa famosa fazendo algo infame”. (BRAHAM, 2000, s/p, tradução nossa).

O professor Wallace Rodrigues (2013) destaca a diferença de pensamento dos componentes da Escola de Frankfurt (Walter Benjamin está entre estes pesquisadores) em relação aos bens de consumo e as visões mais atuais de Andy Warhol:

É importante deixar claro que Andy Warhol, talvez o mais conhecido artista do movimento *Pop Art*, tinha uma visão mais abrangente sobre a sociedade de consumo que os teóricos da Escola de Frankfurt. Esses teóricos acreditavam que os itens de consumo propagavam uma perda de identidade e corroíam nosso senso de história, fazendo com que nossas vidas se tornassem sem significado. Warhol, por outro lado, se apropria dos bens de consumo capitalista, também de suas imagens, para criar uma nova forma de arte, uma arte que se baseia no consumo em massa para questioná-lo, criando algo como uma metalinguagem visual da sociedade de consumo (RODRIGUES, 2013, p. 134).

Ainda, de acordo com o fotógrafo, historiador e professor Boris Kossoy (s/d), toda fotografia, para além de bem de consumo, é uma representação segundo um determinado olhar, assim como uma pintura, ou seja, detentora de um discurso iconográfico próprio e escolhido do fotógrafo:

Toda fotografia é documental, pela sua própria natureza. A foto documenta, inclusive, a atitude do fotógrafo diante do tema, uma visão de mundo, uma emoção diante dele. É, neste sentido, um duplo testemunho. É por isso que registros objetivos da realidade não existem. A imagem fotográfica é sempre uma representação segundo um determinado olhar, portanto a subjetividade é, talvez, o seu dado constitutivo mais marcante (KOSSOY, s/d).

Também, historicamente, podemos dizer que a fotografia toma a função que a pintura deteve por séculos: representar o mundo a nosso redor. Porém, devemos lembrar que tanto a pintura quanto a fotografia são representações do mundo pela ótica do artista (pintor ou fotógrafo). Como nos instiga a pensar Stuart Hall (1997), representação é a maneira na qual significado é dado para coisas descritas (via diferentes linguagens: como na mímica, na linguagem verbal, na visual, etc). Para ele, a versão antiga de representação é RE-apresentar uma determinada informação. Isto mostrava que havia um significado fixo para o que era representado.

Vale lembrar que, uma representação pode mostrar uma visão acertada ou equivocada de um evento depois de re-apresentada, tal como noticiários de TV, jornais, revistas, fotos, etc. Segundo Hall. Há uma nova visão acerca da representação. Nesta nova visão temos que nos perguntar: Qual é o significado do que vemos? Essa pergunta envolve múltiplas interpretações e nunca terá um significado fixo para a representação. Ainda, para começar qualquer análise sobre representação, devemos lembrar que o significado depende da interpretação individual de quem tenta decifrar, neste caso, as imagens e como a informação é representada através desta linguagem específica. Isso torna o exercício de compreender a representação como um contínuo e ativo mecanismo de (re)criação.

A segunda imagem (imagem 2) com a qual trabalhamos neste artigo é uma fotografia de Nick Ut, da AP Photo, de 8 de junho de 1972, no Vietnã, tirada após um ataque aéreo dos Viet Congues contra a 25ª Divisão norte-americana. As crianças e soldados correm desesperadamente por uma estrada, perto de Trang Bang. As crianças choram muito e deixam ver seu desespero. Tal foto chocou o

Ocidente e ajudou na campanha para o fim da guerra do Vietnã.

A menina nua no centro da foto é Kim Phuc, com 9 anos de idade. À esquerda estão os irmãos de Kim Phuc: Phan Thanh Tam (que perdeu um olho) e Phan Thanh Phouc (o pequeno atrás dele). Há direita estão os primos de Kim Phuc: Ho Van Bon e Ho Thi Ting.

Devemos lembrar que as imagens fotográficas passaram a funcionar, em relação às pinturas, desde os fins do século XIX, como um recurso mais rápido e “realístico” para os que necessitavam trabalhar com imagens. A fotografia passou a servir, então, como um depoimento de um determinado momento e cena. Como comentam Marli Brito M. Albuquerque e Lisabel Espellet Klein (1987), o uso da fotografia como documento histórico é algo “recente”:

Vale reforçar que a preocupação com a utilização da fotografia como fonte histórica é recente, uma vez que, até há pouco tempo, a fotografia servia mais para ilustração (prova), ou seja, como forma de referendar uma afirmação textual. Sua função estava restrita ao papel de cristalizar a imagem de uma "verdade", já confirmada e subsidiada pelos textos escritos. (ALBUQUERQUE; KLEIN, 1987, p. 299).



Imagem 2 – Fotografia de crianças e soldados durante a guerra do Vietnã, de 1972. AP Photo/Nick Ut.

Historicamente a guerra do Vietnã marcou uma época de protestos e direitos humanos para mulheres, negros e homossexuais nos EUA. Tal guerra foi um conflito armado que começou em 1959 e terminou em 1975, levando à derrota dos EUA. As batalhas ocorreram nos territórios do Vietnã do Norte e do Sul, Laos e Camboja. Este conflito pode ser enquadrado no contexto histórico da Guerra Fria e entendido a partir da dicotomização capitalismo versus socialismo do mundo de então.

As armas químicas utilizadas pelos norte-americanos (napalm e o agente laranja) deixaram sequelas profundas na população local e nos próprios soldados dos EUA. Eram substâncias tóxicas que aumentavam a eficácia dos líquidos inflamáveis e tinham alto teor de subprodutos cancerígenos. De acordo com Rodrigo Pedroso (2012) a guerra do Vietnã somente trouxe mazelas,

mortes e sofrimentos tanto aos asiáticos envolvidos na guerra como aos norte-americanos que lá lutaram, além da derrota impetrada ao EUA:

[...] o desenrolar da Guerra do Vietnã provocou [choque] na sociedade e na opinião pública norte-americana. Esta passou a questionar a real necessidade de mandar soldados fortemente armados para um pequeno e pobre país asiático. Muitos passaram a se posicionar contra uma guerra que a cada dia se mostrava mais insuportável, tanto no campo moral quanto financeiro, pois muito dinheiro estava sendo gasto e vidas de jovens americanos estavam sendo perdidas. Com fim e a “derrota” na guerra, o Vietnã tornou-se uma mancha na história dos Estados Unidos como autoproclamados defensores da liberdade e da democracia (PEDROSO, 2012, p. 9).

É neste contexto de protestos norte-americanos que a fotografia de Nick Ut leva choque à sociedade dos EUA. Esta fotografia, feita em pleno conflito mostrava a ação dos agentes químicos nas crianças. A força desta imagem ajudou, de diferentes formas, a que o conflito fosse visto como desnecessário, cruel e desumano.

A imagem 3 talvez seja a mais chocante, porque nos é contemporânea e toca nas feridas históricas de nosso tempo: o corpo do menino sírio Aylan Kuri, de 3 anos, encontrado morto por afogamento na praia de Bodrum, na Turquia. O menino fazia parte de uma família de refugiados sírios que tentavam fazer a travessia pelo mar Mediterrâneo até a ilha grega de Kos. Morreram Aylan, seu irmão Galip, de 5 anos, e sua mãe. O pai foi o único que sobreviveu. Outros corpos foram encontrados na mesma praia.

Essa fuga em massa de refugiados das zonas de conflito africanas e do meio oriente nos mostram a face escura do momento contemporâneo. Deixamos aqui uma passagem do filósofo italiano Giorgio Agambem (2009) sobre o que ele entende enquanto contemporâneo, pois sua definição retrata bem claramente o momento atual:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta

contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

A marcha de milhares de refugiados, vindos principalmente da Síria, Iraque e Afeganistão, em direção à Alemanha mostra a crueldade do Estado Islâmico, com o qual estas pessoas foram confrontadas. A fuga era inevitável. Mas para onde ir? A Europa se coloca, então, nesse contexto, como a alternativa mais viável e próxima.

É neste momento de desespero, de fuga, de sobrevivência, que se destaca a imagem fotográfica do menino Aylan Kuri, morto aos 3 anos de idade. Essa imagem força os líderes europeus a aceitarem os refugiados. Esta imagem toca as populações europeias a cederem à entrada dos que fogem do Estado Islâmico.

A imagem de um pobre inocente, morto longe de casa, tentando atravessar, com o irmão, o pai e a mãe, o mar Mediterrâneo para buscar uma vida sem guerras no continente europeu nos desola. A força desta imagem teve o poder de mudar opiniões e acelerar decisões políticas. Por mais que hajam discursos políticos, relatos de pessoas ou escritos sobre o tema, nenhuma representação foi mais contundente e mais direta em relação ao problema dos refugiados do que a fotografia de Aylan morto.

Fronteiras foram abertas entre os vários países europeus que ligam a Grécia (onde chega a maioria dos refugiados) a outros países da Europa. Essa imagem do menino Aylan morto fez com que as pessoas pensassem duas vezes antes de fechar as fronteiras de seus corações. O grito dado por esta imagem é evidentemente forte e contundente: há que ser humano e ajudar a outro ser humano.

Neste sentido, compreender os gritos das imagens, reflexos das belezas e escuridões que nos assombram na contemporaneidade, é ser presente em sua história, é buscar um fazer crítico que tenha utilidade para o ser humano, para o seu vizinho, para o seu parente.

As três imagens apresentadas aqui, como forma de demonstrar a força das imagens sobre nós, deixam claro que elas participam de uma forma de linguagem que não pode ser comparada, por exemplo, à linguagem escrita. A linguagem visual detém códigos próprios e que nos instigam

reações diversas. E é exatamente utilizando-se destas imagens de força que o homem tem construído sua história, despertado desejos e instigado ações.



Imagem 3 - Menino Aylan Kuri morto, de 3 anos, na praia de Bodrum (Turquia). Foto de Nilufer Demir, de 2015.

Considerações finais

Este artigo nos mostra que as imagens detêm uma enorme força discursiva, levando-nos a compreender o mundo de acordo com nosso repertório e conhecimento visual. Elas são objetos não somente de discursos de linguagem (visual ou não), mas de potência, de mecanismos que geram

movimentos críticos e ações humanas. Elas devem, como nas imagens aqui trabalhadas, ajudar a despertar pensamentos que nos instruem e nos engrandecem ética e moralmente.

Também, compreender as imagens enquanto construção humana (tanto a pintura quanto a fotografia, no caso específico deste escrito) pode nos ajudar a entender melhor nossa contemporaneidade e o mundo que nos cerca. As imagens são reflexos artísticos e históricos de quem somos, de como pensamos e como vivemos, deixando-nos perceber as belezas e as camadas escuras de nossa frágil humanidade.

Também, historicamente, deve-se considerar que cada forma e conteúdo, expressos implícita e explicitamente nestas linguagens artísticas, encontram-se ancorados num determinado tempo e espaço. Ou seja, não é possível pensar as três imagens (a pintura das entranhas humanas de Coubert, a fotografia que cristalizou aquela cena da guerra do Vietnã e a imagem do pequeno refugiado morto) sem considerar que são a tradução e a representação de etapas diversas do desenvolvimento da imagética contemporânea.

Por fim, podemos concordar que uma força específica emana das imagens e nos gritam belezas, nos gritam o absurdo das guerras e a destruição causada a todos que, direta ou indiretamente, são afetados por ela. Essa mesma força mostra que nossos olhares (representados através de imagens) são objetos sociais que podem servir a diversas funções. Eles nos localizam dentro da sociedade em que vivemos, mas também podem deixar ver o retrato de um momento trágico de nossa história.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Marli Brito M. ; KLEIN, Lisabel Espellet. Pensando a fotografia como fonte histórica. IN: **Cadernos de Saúde Pública**. Rio de Janeiro, 3 (3), jul/set 1987, pág. 297-305.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Segunda versão do texto, iniciada por Walter Benjamin em 1936 e publicada em 1955. Disponível em < http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf >. Acesso em 04/12/2015.

BRAHAM, Phil. **Exposed**: a celebration of the male nude from 90 of the world's greatest photographers. New York: Thunder's Mouth Press, 2000.

GHIRALDELLI JR., Paulo. **História essencial da filosofia**. São Paulo: Universo dos livros, 2010.

HALL, Stuart. Old and new identities, old and new ethnicities. IN: **Culture, globalization and the world-system**. University of Minnesota Press, 1997, pág. 41 a 68.

KAY, Ann. Gustave Courbet. IN: **501 grandes artistas**. FARTHING, Stephen (ed.). Rio de Janeiro: Sextante, pág. 208 a 209, 2009.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como teoria, ficção e história**. Entrevista de Boris Kossoy à Globo Universidade, s/d. Acesso em 15/08/2013. Disponível no seguinte link: < www.boriskossoy.com/imprensa/globo_universidade_entrevista.pdf >

LIBÂNEO, José Carlos. IN: **As Teorias Pedagógicas Modernas Revisitadas pelo Debate Contemporâneo na Educação**. Capítulo 1, pág. 15 a 58, 2005.

PEDROSO, Rodrigo Aparecido Araújo. Representações da guerra do Vietnã nas histórias em quadrinhos do capitão América. IN: **Anais do XXI Encontro Estadual de História –ANPUH-SP -**

Campinas, setembro, 2012, pág. 1 a 15.

PHILBRICK, Harry. The nude in our time. A brief rumination on the nude in contemporary art. IN: **The nude in contemporary art**. Ridgefield, Connecticut: The Aldrich Museum of Contemporary Art, pág. 9 a 29, 1999.

RODRIGUES, Wallace. Lados opostos da mesma moeda: a obra de Clarice Lispector e Andy Warhol em 1977. IN: **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação. ISSN 1981-9943. Blumenau, v. 7,