

**A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS DA GUERRA CIVIL  
ESPAÑHOLA NA CAPA DE LIVROS**

**Maria A. (Dyda) Monteiro Bessana<sup>1</sup>**

**Resumo**

Este trabalho mostra como algumas imagens fotográficas da Guerra Civil Espanhola foram apropriadas como elemento de composição da capa de alguns livros sobre o tema em vários países, inclusive no Brasil, tomando-as apenas como ilustração para um produto destinado a atrair compradores, apropriação pautada na concepção de que fotografia é um registro do real. Apoiamo-nos, para tanto, nos estudos de Martine Joly, Boris Kossoy, André Rouillé e François Soulages.

**Palavras-chave:** Imagem fotográfica. Documento. Ilustração. Capa de livros.

A divulgação de livros nos meios de comunicação de massa – jornais, revistas, TV, sites, blogs –, tanto no Brasil quanto no exterior, caracteriza-se por um texto e a reprodução da capa. Além de jornais e revistas, editoras, escritores, livrarias, além de blogueiros, divulgam livros, multiplicando-se na rede e fixando para os leitores e internautas atuais e futuros imagens que passam a compor seu repertório iconográfico.

**A imagem fotográfica**

Nascida simultaneamente à sociedade industrial, a fotografia carregou, segundo Rouillé, até a segunda metade da década de 1970, um caráter documental, que, mesmo quando trata da fotografia documental propriamente dita, “não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo” (ROUILLÉ, 2009, p. 18). A fotografia em si não é documento, afirma o autor, “(...) mas está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias” (ROUILLÉ, 2009, p. 19). Mas foi a fotografia-documento, segundo ele, que prevaleceu por muito tempo, e de diversas formas, de acordo com as relações que estabeleceu, sobretudo com a imprensa dos anos 1920, e foi também, durante largo período, dotada de um caráter utilitário.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade Cáspers Líbero. E-mail: didabessana@gmail.com.

Kossoy afirma que desde seu aparecimento até hoje a fotografia é usada como prova definitiva, testemunho da verdade, e ao longo do tempo adquiriu *status* de credibilidade. Segundo ele, a foto tem um valor incontestável “por proporcionar (...) a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informa das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e sobre a Natureza (2009, p. 19). Todavia, destaca, dadas as peculiaridades técnicas dessa forma de expressão são frequentes os equívocos pela desinformação conceitual dos fundamentos da expressão fotográfica, o que faz muitas pessoas ficarem *só* no plano iconográfico sem notarem a ambiguidade das informações contidas nessa representação. Tal desconhecimento ou despreparo resulta no uso de imagens do passado como ilustração de textos, acarretando que as informações não são decodificadas pois estão além da imagem. As imagens mostram um “(...) fragmento selecionado da aparências das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram estética/ideologicamente congelados num dado momento (KOSSOY, 2009, p. 21). Para Soulages, o que os estudiosos da fotografia criticam não é seu objeto, “(...) mas sua exploração e sua recepção ingênua” (2010, p. 116).

Ao abordar os elementos que constituem uma fotografia, Kossoy lembra que não se pode pensar a fotografia com um documento que tem valor em si, neutro, isento de manipulação: “não existe documento inocente” (2007, p. 46). A fotografia, como outros documentos históricos, deve ser submetida a um exame crítico, e aponta a necessidade de atentarmos para seus elementos constitutivos – o assunto, o objeto do registro; a tecnologia, que torna tecnicamente possível o registro; e o fotógrafo, o autor que, movido por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, bem como para suas coordenadas de situação (espaço/tempo), isto é, “(...) a reconstituição do processo que originou a representação (...) a pesquisa extensiva a cerca de *quem, que, como, quando e onde*, de forma a individualizar cada documento fotográfico, estabelecer sua identidade e unicidade (KOSSOY, 2007, 46-47)

Como assevera Kossoy,

O espaço e o tempo implícito[s] no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc. A fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que têm seu desenrolas no interior daquele contexto. E registra, por outro lado, um microcosmo do mesmo contexto. (2009, p. 26)

## **A Guerra Civil Espanhola**

Ocorrida de 1936 a 1939, opôs as forças governistas, os republicanos, apoiados por ampla coalizão de todos os partidos de esquerda, mais os integrantes das Brigadas Internacionais, compostas por combatentes originários de diversos países, anônimos e renomados, como George Orwell, além do apoio explícito da URSS, às forças conservadoras, apoiadas pelo Exército nacional, pela Igreja Católica e pela aliança Itália-Alemanha, países responsáveis pelo bombardeio de Guernica, entre outras cidades, e pelo fornecimento de armas e suprimentos para as tropas comandadas pelo general Franco. Findo o conflito, milhares de espanhóis se exilaram, outros milhares foram assassinados, com ou sem julgamento (calcula-se que a cada quatro espanhóis um foi morto durante ou depois do conflito) e feroz censura foi imposta pelo novo governo aos meios de comunicação, instaurando-se uma ditadura militar que durou até 1975. Passados mais de 70 anos da guerra, o tema ainda é uma ferida aberta na sociedade espanhola (que frequentemente acompanha pelos jornais a exumação de corpos encontrados em valas comuns espalhadas por todo o país) e recorrente em livros de ficção e não ficção.

Como em outros conflitos, a máquina fotográfica esteve presente na Guerra Civil com Robert Capa, Gerda Taro, Kati Horna, Dezvo Rebai (Turai), David Seymour (Chim), Hans Namuth, Georg Reinard, Walter Reuter, Tida Modotti, A. Walter, Albert Louis Deschamps, Agustí Centelles, Luis Torres, Juan Guzmán, Santos Yubero, Juan Pando, Hermes Pato, Constantino Suarez, Francisco Boix, entre outros, ao lado de nomes de relevo do jornalismo escrito do período, como Barbro Alving, Geoffrey Cox (*News Chronicle*), Jay Allen (*Chicago Tribune*), George Steer, Norberto Lopes e Félix Correia (ambos do *Diário de Lisboa*), George Orwell, Ernest Hemingway, Martha Graham, para citar apenas alguns.

## **A captação da imagem**

Segundo Kossoy, “toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo, e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível” (KOSSOY 2009, p. 46). Ou, como diz Souyages: “A máquina fotográfica particular só capta potencialmente um dos fenômenos possíveis da coisa em si: diante de uma infinidade de representações fenomenais possíveis, a máquina só conversa uma” (2010, p. 100).

Abaixo o momento congelado: nesta imagem não há nenhum elemento que a identifique historicamente.



Imagem 1

Kossoy também lembra que:

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo, e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível. (...) Uma vez registradas, as imagens fotográficas tornam-se documentos para a história.” (KOSSOY, p. 46)

Momento antes (não se pode precisar quanto) de capturar a imagem anterior, o fotógrafo flagra um grupo em que o homem da imagem acima está inserido (o primeiro à esquerda).



Imagem 2

Toda fotografia tem atrás de si uma história. É um resíduo do passado, contém em si um fragmento da realidade registrada fotograficamente. Esse artefato reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. (KOSSOY, 2009, p. 45)

Ou como afirma Soulages, “Diante de uma infinidade de possibilidades, só uma possibilidade é conservada e se realizada” (2010, p. 100).

A primeira imagem, entretanto, só poderá ter parte de seu significado apreendido (por quem tiver algum conhecimento prévio) se for contextualizada:

“Guerra Civil Espanhola. Momento em que um soldado republicano é atingido.” Esta é uma imagem das mais famosas do conflito, tendo se tornado um de seus símbolos e uma das fotos de guerra mais significativas do século XX. Mais relevância ainda pode ser atribuída à imagem quando a esta se acrescenta o nome do fotógrafo Robert Capa (se o leitor desta imagem souber de quem se trata).

O testemunho que é o registro fotográfico do dado exterior é obtido/elaborado segundo a mediação criativa do fotógrafo. É por isso que o testemunho e a criação são os componentes de um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos das imagens fotográficas. Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é um duplo testemunho: da cena passada que ela nos mostra, irreversível, ali congelada, fragmentariamente, e daquilo que nos informa acerca de seu autor. (KOSSOY, 2009, p. 65)

Outra imagem “clássica” do conflito é esta:



Imagem 3

Nesta imagem pode-se ver um soldado uniformizado, em campo aberto, no momento em que se prepara para lançar uma granada olhando para o alvo que não se sabe qual é. Nenhum elemento indica sua origem ou nacionalidade, em qual conflito está envolvido, ou mesmo quando isso ocorre. Estão ausentes quaisquer informações que permitam a decodificação da imagem e sua associação com um contexto sócio-histórico.

Pertencente ao Hulton Archive Collection/Corbis, identifica como fotógrafo Keystone/Staff, data de 3/06/1938, intitulada “Hand grenade”, é outra imagem da Guerra Civil Espanhola, mas, diferentemente da de Robert Capa, depois de registrada era amplamente apropriada como elemento para a composição de capas de livros com se verá a seguir. (Não foi possível saber se essa é a imagem toda ou um recorte do original.)

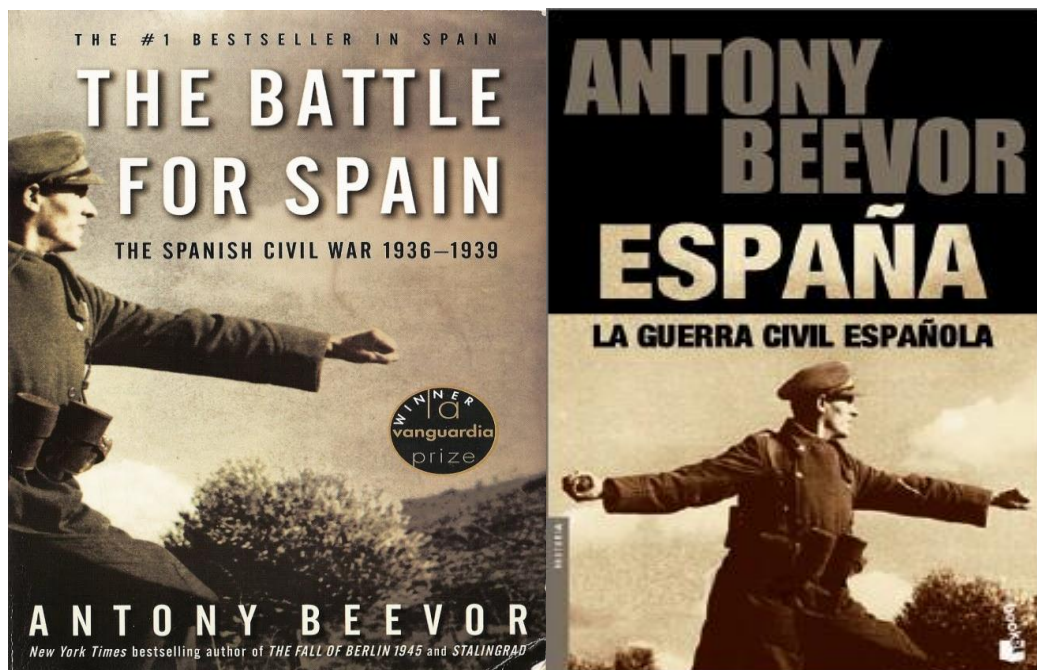


Imagem 4

Aqui temos, respectivamente, a capa das edições norte-americana e espanhola de *A guerra civil espanhola*, escrito pelo historiador Antony Beevor. Em ambas, a imagem foi recortada: na da esquerda, o traço mais significativo em relação ao “original” foi o desaparecimento da granada; na da direita, foram eliminados parte do céu, do solo em que se apoia o soldado e a “dramaticidade” decorrente da granada foi preservada.

Na Espanha, a editora Crítica opta pela mesma imagem. Na página de créditos informa-se: “Soldado republicano a punto de lanzar una granada (3 de junio de 1938), Hulton-Deutsch Collection/Corbis”. Tratando-se do país do conflito, acredita-se que deva fazer parte

do imaginário de parcela considerável da população. Entretanto, também foi recortada. Se a granada foi preservada, indiciando a gravidade do momento, o soldado quase “perdeu” o nariz e olha não se sabe para onde.

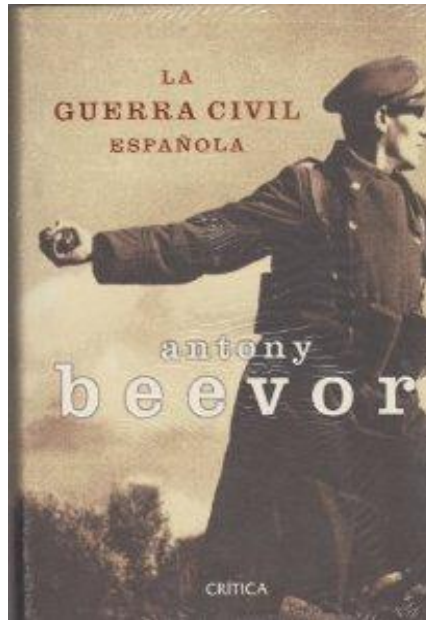


Imagem 5

O livro de Beevor foi publicado no Brasil pela Editora Record.

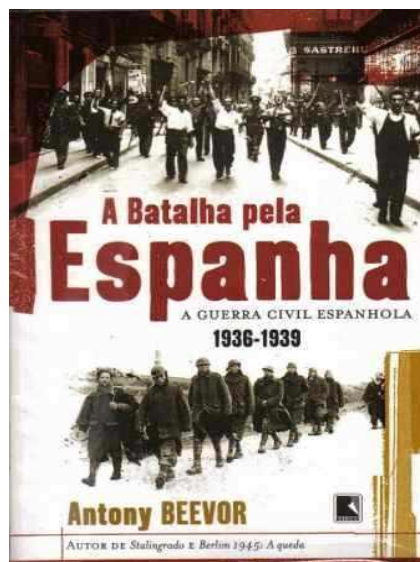


Imagem 6

Sem recorrer à imagem das capas anteriores, optou-se pela composição com duas imagens, entremeadas pelo título. Mais uma vez, estas por si só podem representar, acima, qualquer grupo de homens ou uma manifestação de rua em qualquer lugar. Mas, na realidade, trata-se de uma manifestação de civis espanhóis durante a guerra, cujo fotógrafo não foi

identificado. A imagem debaixo mostra um grupo de soldados, sem nenhum elemento identificador. Na verdade, são prisioneiros italianos conduzidos por soldados republicanos (que não aparecem na imagem) para a prisão, que duraria quase dois anos.

Na edição em japonês e em italiano, a mesma imagem, embora com outros cortes e outras cores.



Imagem 7

Já no caso do livro *La larga guerra civil española*, de Francisco Salvado, a capa da edição espanhola é esta:



Imagem 8

e mostra duas meninas debaixo, provavelmente, de uma ponte, olhando não se sabe para o quê ou para quem. Em se tratando de uma edição espanhola, podemos inferir que, ao selecioná-la, o capista acreditou que esta também faz parte do repertório de, ao menos, parte de seu público, visto que o original é este:





Imagem 9

o cartaz que diz: “A aviação fascista pasa sobre la capital de la República. ¿Haces tú algo para evitar esto? Ayuda a Madrid”, datada de 1<sup>o</sup> de janeiro de 1937. Com a identificação do momento congelado pela fotografia sabe-se, então, que se refugiaram e devem estar olhando para o céu, de onde vem a ameaça.

No Brasil, o mesmo título recebeu este tratamento:

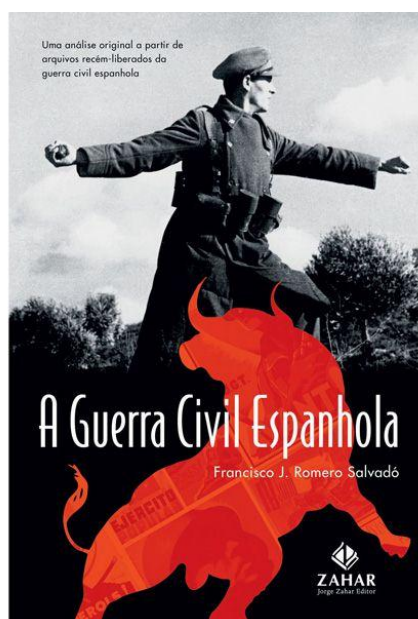


Imagem 10

Repete-se a imagem “Hand grenade”, inteira, mas sobre esta se acrescenta um touro vermelho-vivo, que reproduz um estereótipo da cultura espanhola (as touradas). Neste foram aplicados trechos de cartazes do período da guerra, em que um olhar atento pode ler “EJÉRCITO POPULAR” na “coxa” esquerda do animal, talvez numa tentativa de remeter aos cartazes, aos jornais e aos folhetos que circularam no período. Os demais dizeres e imagens não são tão claros.

Já o livro *Os girassóis cegos*, de Alberto Méndez, foi publicado em 2004. Os “girassóis cegos” do título correspondem à expressão espanhola que significa uma ação infrutífero, estéril, vã. Não sendo de uso corrente em outras culturas, sua manutenção na edição em outros países, como o Brasil, requereria uma nota esclarecendo o leitor.

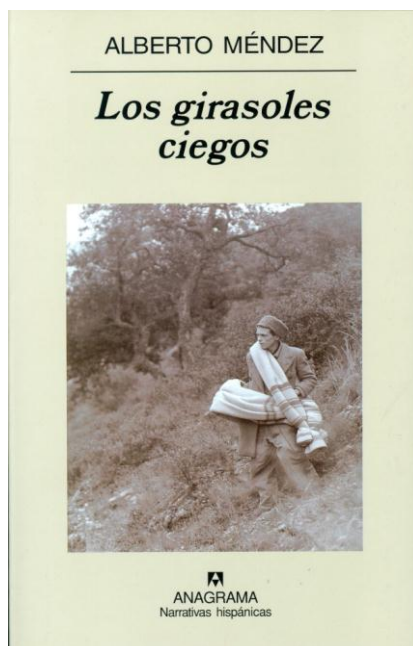


Imagem 11

A capa da editora Anagrama opta pela fotografia de um jovem, no campo, sozinho, com parte do corpo enrolada por um tecido. (Se o receptor da foto tiver um amplo repertório iconográfico do período, poderá associá-lo aos combatentes republicanos que carregavam seu cobertor a tiracolo, o qual também servia para guardar provisões. Pode-se ver um exemplo no homem atrás do cachorro na Imagem 19.) Nenhum traço identifica sua nacionalidade ou o contexto histórico.

O original data de 1937, sem identificação do fotógrafo e pertence à Hulton-Deutsch Collection/Corbis.



Imagem 12

Publicado no Brasil pela Mundo Editorial, em 2008, a capa do livro criada por SGuerra Design reproduz a mesma foto da edição original, recortada sob o mapa da Espanha, cujas bordas imitam queimado, indicando fogo, algo que arde, ambos sob as cores da bandeira espanhola, amarelo e vermelho. Com as cores e o mapa, crê-se que o capista e/ou o editor pretendem indiciar a procedência do livro, ou o assunto deste. Um *splash* destaca que foram vendidos mais de 100 mil exemplares na Espanha. Além disso, nada relaciona diretamente capa-título-assunto.

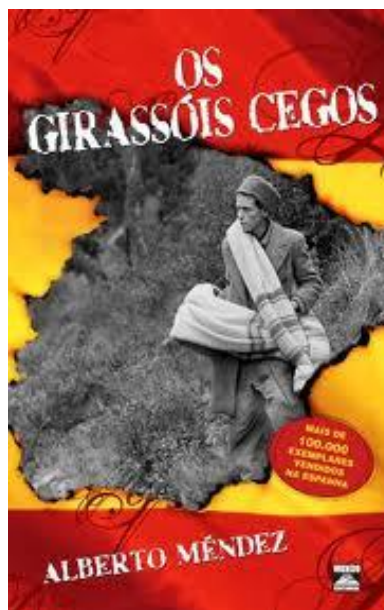


Imagem 13

Em Portugal, o mesmo livro recebeu tratamento diverso.



Imagem 14

Mais uma vez a referência é “Hand grenade”, agora estilizada, com traços e cores característicos dos cartazes de propaganda no período da guerra, de forte influência soviética, como se pode ver abaixo, que enaltecem a força do povo, sua iniciativa e participação na luta revolucionária. O ângulo da imagem, debaixo para cima, engrandece o personagem, sua força. Estão aí os traços do realismo socialista. Informa-se em pequenas letras brancas sobre fundo preto no pé da página que o livro recebeu o Prêmio Nacional de Literatura na Espanha.

A capa da edição do livro na Inglaterra, pela Arcada Books, em 2008, recebe outro tratamento. No alto destaca comentário feito pelo *Times Literary Supplement*, identificado pelas iniciais TLS, que afirma que os leitores “ficarão satisfeitos em ter este livro e que os leitores ingleses serão duplamente gratos pela impecável tradução de Nick Caistor”. Abaixo do nome do autor, a menção ao Prêmio Nacional de Literatura, mas sem mencionar em que país este foi concedido. Abre-se a porta para que o leitor “distráido” ache que foi o país onde o livro está sendo editado. Opta-se pelo desenho num laranja esmaecido de dois girassóis. Sem nenhuma menção ao período ou aos acontecimentos de que trata o livro, com esta capa ele pode ser sobre qualquer assunto e pertencer a qualquer gênero.

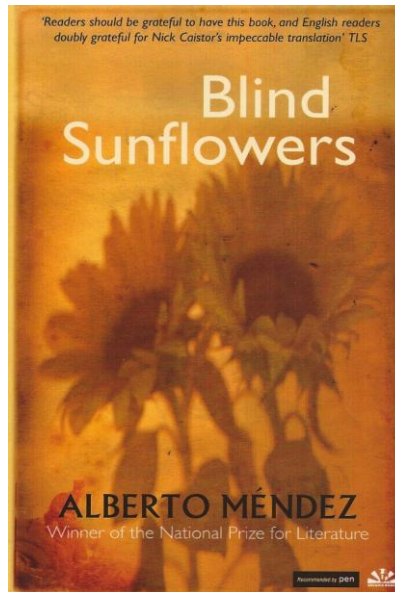


Imagem 15

A edição italiana de 2006, da editora Guanda, desenha quatro soldados, sobre um fundo amarelo-claro, cujos rostos não têm fisionomia, mas imitam o miolo do girassol, como na capa inglesa. Também aqui nenhum elemento indica procedência, espaço, tempo.

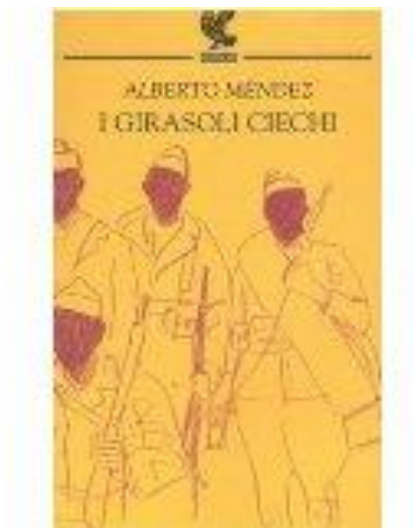


Imagem 16

No caso do livro *Lutando na Espanha*, Homenagem à Catalunha, Recordando a Guerra Civil Espanhola e outros escritos, do jornalista britânico George Orwell, a imagem

também não contém nenhum elemento identificador. O traço curioso é que o homem de costas atrás dos soldados é o escritor Ernest Hemingway, que no momento em que a imagem foi captada, 1937, servia de intérprete a jornalistas que entrevistavam combatentes republicanos.

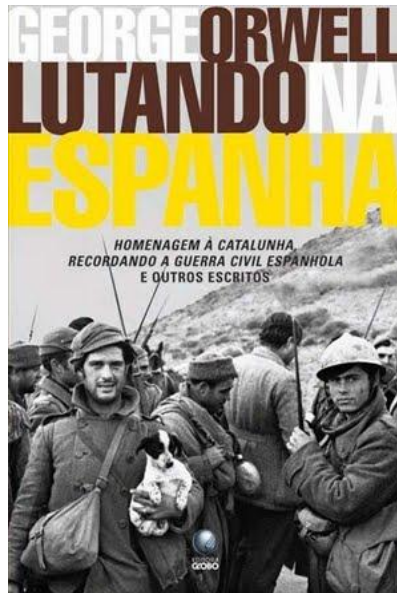


Imagem 17

Original da Hulton, a imagem também foi cortada.



Imagem 18

No caso da edição irlandesa do mesmo título, a mesma foto recebeu tratamento distinto e o autor de *Por quem os sinos dobram* foi expurgado. Destaca-se que em todas as outras edições o destaque é para o texto “Homenagem à Catalunha”, a análise da Guerra, feita no calor da hora por Orwell, um crítico e opositor da participação ou ingerência da URSS no

conflito e o qual avaliou corretamente que os franquistas venceriam. Reside justamente aí a relevância do texto, fato que parece ser “diminuído” na edição nacional.

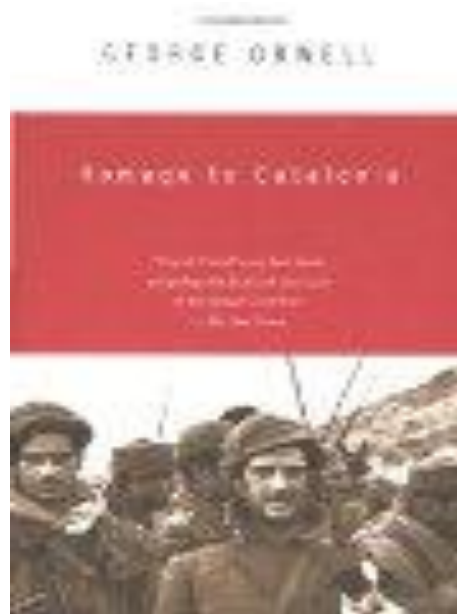


Imagem 19

A edição portuguesa optou por outra imagem, que também pode ser de qualquer conflito.

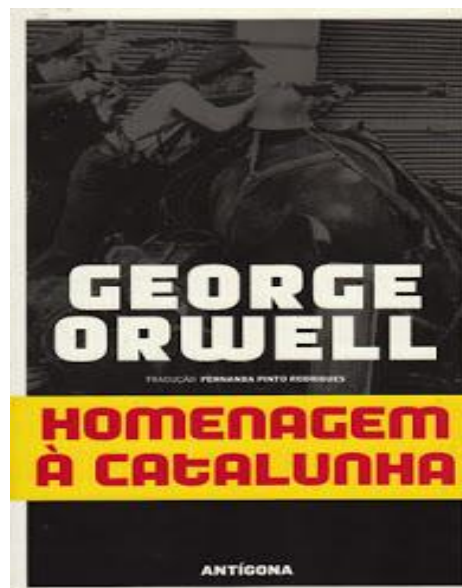


Imagem 20

Neste caso, a fotografia é do espanhol Agustí Centelles, um dos mais celebrados fotógrafos espanhóis do período, e também foi cortada. O original é:



Imagem 21

Nesta imagem sobressai o contraste entre os soldados, uniformizados e armados com rifles ou fuzis, escudados no cavalo morto, e o civil, de traje social, com seu pequeno revólver e o corpo totalmente exposto. Ele pode ser o personagem essencial, um misto de fragilidade e coragem, ousadia.

Na elaboração da capa, optou-se pela eliminação do indivíduo e pela manutenção dos soldados, provavelmente por estarem claramente identificados como combatentes, ou por se considerar que talvez aí estivesse o drama da cena. Mais uma vez também não se sabe onde nem quando isso se passa. Em todos os casos as imagens precisam que o título faça a correlação com o assunto do livro.

Para Rouillé, quando se trata de fotografia, que por sua natureza não é um documento, apenas um fragmento do que o fotógrafo vê, esta não pode ser tomada como uma representação automática do real, que pode ocupar o lugar de algo externo. Mesmo quando imbuída de valor documental, como as imagens apresentadas, todas registro de microcosmos da Guerra Civil Espanhola, a imagem fotográfica varia conforme as circunstâncias, pois entre esta e o real há a interposição de uma infinidade de outras imagens.

Segundo Kossoy, a codificação cultural está direta e indiretamente ligada ao tema que a imagem representa, pois seus elementos icônicos estão registrados de acordo com coordenadas de situação precisas: “(...) espaço e tempo no interior de um dado momento histórico” (2007, p. 50), e nesta se encontra um inventário de informações sobre seu tema principal, seu motivo principal, e de seu entorno: as informações explícitas e implícitas. Aquelas referem-se ao visível, aparente; estas, à história e ao contexto que envolve o tema registrado.



O autor argumenta que o significado de uma imagem fotográfica só passa a ter sentido quando se percebem as várias teias que a prendem a seu contexto histórico e à vida social em que está inserida e documenta. Isto porque, para ele, a fotografia tem um caráter de representação que lhe é inerente, uma vez que tanto a criação quanto a interpretação das imagens “(...) a partir do real ou das fantasias individuais e coletivas que povoam nosso imaginário) inserem-se em processos de criação de realidades” (2007, p. 53), de construção de realidades, feita quer como expressão do autor, quer como registro fotojornalístico, quer como meio de criação publicitária. Para Kossoy, apenas a desmontagem da imagem permite que “se perceba em que medida esta incorpora – tanto em sua produção como em sua recepção –, um complexo processo de construção de realidades e, portanto, de ficções” (Kossoy, 2007, 53). Desse modo, pode ser usado como ferramenta de propaganda, geradora ou confirmadora de preconceitos, bem como de estereótipos.

Para ele, independentemente das categorias analisadas da informação, Kossoy afirma que “(...) essas só podem adquirir sentido diante de um somatório de outras informações de diferentes naturezas (orais, escritas, iconográficas)” (Kossoy, 2007, p. 51), que nos permitam a aproximação precisa do conteúdo do tema, bem como recuperar seu significado.

De acordo com Kossoy, a recepção da imagem subentende os mecanismos internos do *processo de construção da interpretação*, processo que se funda na evidência fotográfica e é elaborado no imaginário dos receptores, conforme seu repertório pessoal, cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos. Segundo o autor,

(...) muito do que rege o comportamento de cada um diante das imagens – em termos de percepção, emoção, rejeição etc., quanto a um ou a outro tema (povo, raça, país...) está definitivamente vinculado ao seu repertório cultural particular. Dependendo, porém, dos estímulos que determinadas imagens fotográficas causam em nosso espírito nos veremos, quase sem perceber, interagindo com elas num processo de recriação de situações conhecidas ou jamais vivenciadas. (KOSSOY, 2009, p. 44)

Deve-se também ter em mente que os receptores já trazem suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos, lembra o autor.

### **Considerações finais**

Percebemos que as imagens selecionadas para compor as capas, em que pese o fato de capistas/editoras dependerem cada vez mais de bancos de imagens (dadas a economia e a praticidade), o foram numa concepção que toma a fotografia como mera ilustração de um fato. Se substituirmos uma imagem por outra em qualquer um dos livros, não haverá nenhuma diferença do ponto de vista da relação com o tema, com o momento em que a imagem foi captada, com o estágio em que o conflito se encontrava, com quem dela participava, com a abordagem do texto e com seu gênero – estudo histórico (Beevor); testemunho e análise (Orwell); ou ficção (Mendéz). Uma vez que o título do livro (à exceção de *Os girassóis cegos*) esclarece o leitor do que se trata, a imagem fotográfica pode ser qualquer uma. O que se viu foi a apropriação de determinadas imagens adaptadas para um fim exclusivo: ilustrar uma capa, para tornar o produto atrativo, provavelmente com pouco ou nenhum conhecimento sobre o tema. De todo modo, está se lidando sempre com a aparência do real e não com a verdade histórica nas imagens, fonte de ambiguidades.

Não se identifica no material exposto nenhum traço da compreensão das condições de recepção de uma fotografia, de quem são os receptores que se distinguem entre si por sua história pessoal e coletiva. Tais condições não podem ser objeto de afirmações universalizáveis, como lembra Soulages, por exemplo, como se fez com “Hand grenade”, que percorre o mundo, da Espanha ao Japão, dialogando com culturas tão diversas, e se perpetuando nas redes, onde muitas vezes o texto é diminuto ou pouco claro e a imagem sobressai como o “essencial” que se diz sobre a obra. Não se pode esquecer que cada recepção é uma interpretação, uma recriação e uma cocriação, em que cada receptor, sendo já portador de um imaginário, lhe atribui seus próprios sentidos e pode criar sua própria ficção sobre a imagem. A foto que cada indivíduo, um sujeito histórico particular, segundo sua história, sua cultura e seu conhecimento, recebe é diferente da coisa em si, uma mescla de rupturas, metamorfoses e seleções oriundas do que Soulages chama “contingência radical” (2010, p. 101). Kossoy, ao se referir às informações implícitas das imagens, lembra que estas se referem à história e ao contexto do tema registrado, pertencem à ordem dos fatos passados e das mentalidades, das heranças culturais e ideológicas que deixam marcas no indivíduo. Portanto, a opção por qualquer imagem não pode deixar de levar em conta o invisível, como o autor o chama, o oculto da representação para a cultura à qual é apresentada e, no caso

analisada, reforça determinadas visões do que foi a Guerra Civil. Para algumas pessoas, certas imagens fazem-nas rememorar fatos, como talvez se pretendesse em imagens como a 9 ou 23, que remetem a um momento determinado da guerra, em que se pede ajuda à capital. Ao mesmo tempo, pode-se considerar que recorrer a essa imagem talvez elimine de imediato os do outro “bando”. Outras, entretanto, podem moldar o comportamento, formar conceitos ou realinhar pré-conceitos em relação a certos temas, e, ainda, despertar fantasias e desejos.

As imagens fotográficas apresentadas, como tantas outras que cada receptor já tem, se transformam em nossa memória, como afirma Kossoy, um arquivo visual que se torna referência insubstituível para nosso conhecimento do mundo. Mas, uma vez assimiladas, tornam-se dinâmicas e fluidas, misturando-se ao que somos, pensamos e fazemos. É sobre esse imaginário que reage diante de tais imagens segundo nossas concepções de vida, situação socioeconômica, ideológica, conceitos e pré-conceitos que agem tais, reconfigurando o sentido tanto desta quanto do momento histórico.

### **Referências**

- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4ª ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Fotografia & história**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**. O efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ROUILLE, André. **A fotografia. Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.