



# Mirando montagens e montando miragens em fotorreportagem: campos de concentração na Folha de S.Paulo

*Targeting assemblages and assembling mirages in photo report: concentration camps in Folha de S.Paulo*



Daniel Macêdo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da CAPES e integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: narrativa e experiência.

**Resumo:** O ano de 2019 foi marcado pela circulação de diferentes produções que materializam perspectivas ao narrar os campos de concentração experienciados em 1932. A Folha de S.Paulo participa da trama publicando matéria na edição impressa, articulada com fotorreportagem em versão digital. Com atenção à narrativa visual, este trabalho é resultado de um experimento metodológico, tomando atos de leitura para *mirar montagens* e para *montar miragens* como operadores pelos quais tensionamentos entre leitor, texto e contexto emergem, desestabilizando os contornos simbólicos e temporais que amparam acontecimentos em distintas textualizações.

**Palavras-chave:** campo de concentração; Folha de S.Paulo; montagem; miragem; fotorreportagem.

**Abstract:** The year 2019 was marked by perspectives concerning the concentration camps experienced in 1932 materialized in different circulating productions. Folha de S. Paulo takes part in this plot by printing a report combined with a digital photo report. Attentive to the visual narrative, this work is a methodological experiment that uses acts of reading to *target assemblages* and to *assemble mirages* as operators through which tensions between the reader, text, and context emerge, destabilizing the symbolic and temporal contours that support events in different textualizations.

**Keywords:** concentration camp; Folha de S.Paulo; assemblage; mirage; photoreports.

## Introdução

Com os intensos deslocamentos dos flagelados, pela seca de 1932, aos centros urbanos do Ceará, a presença de corpos sertanejos nas ruas das cidades estabelecia contradições ao integrar a espacialidade erguida no confronto entre as imagens dos degredados pela fome e as urbanidades que se transformavam sob os ideais europeus de progresso. Os clãs ricos da capital entendiam que a presença de corpos negros e sedentos ameaçavam o projeto de “modernização” e de “embelezamento” de uma Fortaleza que sonhava em ser Paris, como destaca Neves (1995, p. 94) ao dimensionar as projeções orientadas à cidade.

Para livrar os ricos das chagas da miséria que os batiam à porta, o Estado concretizou lugares de aprisionamento dos flagelados. Os campos de concentração foram resposta aos pedidos das elites ao governo Vargas que, segundo Neves (1995), foram prontamente atendidos sob regência da Inspetoria Federal de Obras de Combate à Seca. Para salvar o progresso urbano, sertanejos foram condenados a campos de concentração descentralizados ao longo das linhas férreas nos territórios que hoje conhecemos como as cidades do Crato, de Cariús, de Senador Pompeu, de Quixeramobim, de Ipu e de Fortaleza – dois nessa última. Essa não foi uma medida inovadora, dado que o Estado já dominava as tecnologias necessárias para encurralar os pobres a partir das experiências do campo de concentração do Alagadiço, na seca de 1915, no entorno da velha Fortaleza – hoje parte da capital.

Quem entrava, já não podia sair. Assim, sertanejos batizaram aqueles lugares de ‘currais do governo’ acionando o repertório popular para significar o sentimento de prisão adquirido por conta das cercas e do tratamento bestial a que eram submetidos. Poucos meses depois da instauração, os campos já reuniam dezenas de milhares de flagelados. Ao retomar o relatório apresentado à Presidência da República, Neves (1995, p. 110) identifica que o interventor conferiu cerceamento a cerca de 105 mil pessoas e conformou densidades populacionais “maiores que praticamente todas as cidades cearenses” daquele período. Contudo, esse indicador é impreciso em razão da escassez dos mecanismos de registros, gerenciamento dos dados e acolhimento dos penantes, que chegavam de modo desordenado; ao passo em que muitos morriam em amontoados, o que normalizou valas coletivas.

Com o retorno das chuvas em 1933, os campos foram desfeitos e o governo distribuiu passagens e sementes para dispersar os concentrados. Em ruínas, os vestígios dos campos de concentração fundamentam elaborações de sentidos e reinstauram os currais em produções narrativas. Diferentemente de algo impetrado ao passado e

estático na linearidade histórica, os campos de concentração se movimentam com os tempos e integram o presente a partir das angulações de quem os narra e das articulações de quem os lê e/ou os redesenha a partir de repertórios simbólicos deveras particulares.

Múltiplos campos são erguidos como expressão do encontro com as inscrições narrativas que os amparam e que se materializam em atos de leitura. Admitir essa delimitação é um gesto para radicar uma relação com textualidades que se volta contra as generalizações e estabilizações dos signos para, por outra via, valorizar os trânsitos e a fluidez das significações em razão das experiências que fundamentam o devir dos campos. Interessa, pois, confrontar as narrativas que propõem currais sob a complexidade de textualidades midiáticas pela qual Leal (2018, p. 20) orienta ser possível tatear o processo de emergência de mundos viáveis. Afinal, tais obras estão integradas “às condições comunicativas de tal forma que suas propriedades constitutivas as perpassam, a elas se articulam e se inscrevem no ‘resultado final’”, admitindo que diferentes percursos fundamentam distintas composições de sentidos.

É devido à pluralidade no devir das significações cadentes em atos de leitura que interessa, aqui, firmar reflexões em torno das ideias de *montagem* e de *miragem* em diálogo com Didi-Huberman (2017) para tomá-las como operadores metodológicos na leitura de narrativas visuais. Neste trabalho, empreendo atenção às fotorreportagens como textos pelos quais são possíveis explorar as instabilidades dos contornos simbólicos e temporais que são propostos em inscrições com imagens em produções jornalísticas. Para isso, mira-se atenção à fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’ publicada em 2019 pela Folha de S.Paulo, com imagens de Isadora Brant, a fim de tatear as composições do acontecimento montadas pelo jornal e as miragens projetadas em atos de leitura.

### **Atos de leitura com montagens para devir miragens**

Elencar uma fotorreportagem em práticas de leitura das textualidades é um aceno para complexificarmos saberes em torno de uma composição narrativa ao livrá-la de pretensas envergaduras conclusivas atribuídas ao gênero. Desse modo, a mobilização de *montagem* e de *miragem* como operadores de narrativas visuais consiste em um experimento nos modos com que nos relacionamos com textos ao situá-los como processo, como construção em fluxo que dinamiza os percursos ao investigá-los. Abri-los para além das linhas que os esculpem é um gesto para ler as instabilidades e as mediações, como observa Leal (2018, p. 23-24) ao advogar que, desestabilizando “as relações temporais e de sentido que definiriam a princípio

os limites e os contornos dos textos”, outros mundos se edificam desnudando as circunstâncias, as intencionalidades e as temporalidades que os tornam fazíveis.

Na potência dos confrontos com os campos narrados, aprendo com Leal, Manna e Jácome (2019) a convocar reflexões e experiências como via de emergência dos rumos de uma pesquisa ao aproximar historicidades e textualidades. A convocatória para instabilizar significações como processos diz respeito a um percurso de investigação que se abre às experiências e que desordena as bases teóricas lançando-as sob perspectivas críticas em detrimento das totalizações e das explicações aos fenômenos que elas aloca. Instabilizando pré-noções, adoto *narratividade* como uma trama complexa sob mediações distintas e pelas quais configuramos nossa experiência temporal. Logo, a *narrativa* emerge como uma categoria heurística que demanda esforços teórico-metodológicos que valorizem as movediças associações entre temporalidades e textualidades que as compõem.

Este trabalho se soma aos esforços para tecer relações imprecisas com narrativas e, a partir das dinâmicas com *montagens* e com *miragens*, deslocar compreensões do texto como um dado rígido e disposto à análise; para, com ele, fluir em significações possíveis em textualizações que concebem leitores, textos e contextos como agentes tensionadores dos sentidos transitórios que são fazíveis em atos de leitura.

Isso demanda evocar o *experienciável*, nos termos de Leal (2018, p. 31), propondo que escritos são frutos dos manejos e dos engajamentos do pesquisador ao considerar que “sujeito e textos fundam-se na textualidade”. Nesses atravessamentos, minhas interrogações em razão dos afetos e dos encontros intencionam nuances e confrontos ao envolver-me com narrativas visuais. Assim, estamos nos “pondo em movimento e tornando-se outro para e pelo outro, num movimento em que conhecer o outro é conhecer-se a si como outro”, segundo Leal (2018, p. 31).

Ao revés de uma lógica objetual e em detrimento de um lugar passivo, interessa assumir as narrativas como agentes que operam na elaboração dos sentidos. O *texto* é, para além de um dispositivo narrativo indiciário, um agente que se relaciona com leitores e que tensiona as significações urgentes em razão das experiências. *Atos de leitura*, desse modo, são momentos de encontro e de agência criativa em significações instáveis. É justo, pois, refletir sobre as posturas que envolvem essa relação, sem intenção de definir um passo-a-passo para, por outra via, valorar as jornadas singulares que são empreendidas com o texto durante a leitura.

Constituir relações com o texto convoca aberturas para afetar-se com o encontro, para devir atravessamentos como modos de mirar as narrativas. Isto é, neste caso, afastar-se de uma visada *defronte* à publicação da Folha de S.Paulo para,

com ela, nos vemos no *confronto* que mobiliza afetos urgentes ao estarmos juntos e em interação. Para refletir com os afetos, Jean-Luc Moriceau (2020) nos convida a tecer relações despretensiosas deixando que as experiências articulem sentidos e nos coloquem em comunicação. Essas são marcas para deixar fluir uma pesquisa em razão dos ensinamentos e das contravenções vividas elencando os cruzos, as sensações e os elos como provocadores de saberes.

Saber com os afetos demanda, assim, despir-se de pretensiosas isenções e neutralidades para vivenciar os conhecimentos. Trata-se, no processo de investigação com textos visuais, de encampar o contato com outros agentes para devir os estranhamentos, as sutilezas, as dúvidas e as proposições para, com elas, tomar decisões e (re)posicionar noções previamente elaboradas. Logo, a expressão desses movimentos é instável e, por essa razão, desmantela a homogeneização das representações, de acordo com Moriceau (2020).

O estranhamento, em especial, é um gesto afetivo pelo qual Moriceau (2020, p. 25) identifica potência para tecer experiências distintas na medida em que “atua desfamiliarizando o já conhecido”. Essa noção também é partilhada por Didi-Huberman (2017), que nos convida a olhar com estranhamento as visualidades que nos envolvem, ao conferir que elas são produções intencionalmente posicionadas. Nisso, *estranhar* é um gesto epistêmico na medida em que desnaturaliza as poéticas e as interroga, as confronta. Ao praticá-lo, outras camadas de significações podem ser atribuídas a uma obra e aos elementos por ela narrados. Podemos, em estranhamentos, colocar nossas pré-noções em interrogação e movimentar nossas certezas, admitindo, inclusive, remodelá-las.

Como expressão da leitura, o *estranhamento* consiste em uma tomada de posição que deixa ver o leitor como um agente localizado em um lugar de impurezas e de parcialidades. Afinal, “toda posição é, fatalmente, relativa”, como dissera Didi-Huberman (2017, p. 15) no esforço de reconhecer as agências praticadas por distintos sujeitos em interações com narrativas visuais. É preciso, pois, ponderar os lugares e os percursos que trilhamos até aqui porque eles “condicionam” nossos movimentos e, logo, nossa posição ao ler e ao narrar, segundo Didi-Huberman (2017, p. 15).

Nesses marcos, ao praticar leituras com a fotorreportagem, mobilizo experiências transitórias com os mundos que embargam minha vista. Nisso, alio-me com Didi-Huberman (2017), abraçando insuficiências no esforço para ler tempos e ler imagens como expressões conjuntas. Essa articulação é possível na medida em que ambas as dimensões são separáveis apenas analiticamente e, afinal, coexistem em materialidades que posicionam narrativas visuais como uma relação entramada por intencionalidades e temporalidades.

## Mirar montagens

*Montagens* não se fixam em concepções ancoradas aos formatos que as comportam e tampouco se posicionam em dependência da universalidade ou da lógica classificatória dos dispositivos em que circulam. Para Didi-Huberman (2017), a montagem ganha sentido ao afirmar seu lugar. Isso significa, no caso em estudo, que a fotorreportagem nos oferece uma narrativa socialmente intencionada sobre os campos de concentração e, apesar das demarcações institucionais da Folha de S.Paulo e dos preceitos jornalísticos operados na obra visual, os exercícios de poderes conferidos em tais dimensões não são suficientes para estabilizá-la como um dado estático.

Conferir narrativas visuais como uma tomada de posição é demarcar as configurações transitórias que as situam como elaborações permeadas por interesses e das quais são situantes ao desenvolverem relações com os outros que as leem e, nisso, que se abrem a significações transitórias em atos de leitura. Interessa, pois, pensar narrativas visuais – aqui, especialmente, as fotorreportagens – como expressões de *montagem* ao valorar as intencionalidades que as constituem e entendendo que nelas coabitam distintas verdades e que a primeira a ser conferida é “sempre insuficiente”, como alerta Didi-Huberman (2017, p. 35-38).

Ao propor que uma *montagem* engaja um modo filosófico de “remontar a história”, Didi-Huberman (2017) atesta a mobilização de valores e o jogo dialético que materializam a produção e que as posicionam como expressão de uma vocação parcial, imprecisa e posicionada a partir de quem narra. Afinal, para Didi-Huberman (2017, p. 87), toda *montagem* é um intento para tornar visível e, com isso, para promover “deslocamentos” e “recomposições” sobre as pautas manejadas, entendendo que são fabricações “com vistas a dispor a verdade numa ordem que não é precisamente a ordem das razões, mas das afinidades”.

Essa compreensão também se aplica às realizações jornalísticas que, em detrimento das pretensas demarcações de objetividade constantes nos guias de redação, seguem sendo *montagens* operatórias que instituem imagens segundo juízos de valores partilhados pelos agentes que as produzem. Mirar fotorreportagem como uma *montagem* é, portanto, um reconhecimento das tensões que a compõem e das agências instáveis que a tornam uma elaboração manejável sob inclinações. Logo, trata-se de um distanciamento da ideia evocada pela prática de *edição* curada pelo jornalismo que elenca critérios éticos e técnicos para legitimar uma produção como um dado objetivo, crível e expressão de verdade única e indubitável; para, por outro ângulo, dispor uma fotorreportagem como um dado instável e passível de interrogações.

Há, no ato de *montagem*, uma lógica de “fabricação do acontecimento”, de acordo com Didi-Huberman (2017), ao estetizar-se como uma verdade indubitável quando, sob lógicas curatoriais, modula o caso segundo afinidades ao narrá-lo. Encontramos na *montagem* jornalística, portanto, uma “impureza fundamental” que abre margem para as incompletudes, o contraditório, o lacunar concebido ao repovoar elementos históricos sob as tensões do presente, como discute Didi-Huberman (2017). As impurezas do jornal que intentam encurralar os campos de concentração, por sua vez, podem ser contestadas sob as máculas do olhar de quem as lê e, com isso, movimenta os significados em trânsito.

Ao desaterrar fotorreportagens do lugar rígido da edição jornalística, *mirar a montagem* torna-se uma prática de leitura que desnaturaliza o urgente à primeira vista ao nos incitar a perceber as intimidades, os confrontos e as perspectivas que fundamentam narrativas visuais tanto como produções intencionadas, quanto como agentes nas dinâmicas instáveis de significação sobre os acontecimentos em trânsito. Não há, aqui, um passo a passo ou um guia esquemático para *mirar montagens*. O que temos, nesses escritos, são experimentações metodológicas a partir de experiências com o texto e com o contexto para devir as dúvidas, as pistas e os modos outros de *mirar a montagem* e com ela *montar miragens* como expressões de movências imprecisas e de (des)orientações partilhadas.

### Montar miragens

Ao (re)montar acontecimentos mobilizando lembranças e esquecimentos, expectativas e experiências para além das inclinações propostas por uma publicação jornalística, elaboramos *miragens* como figuras imprecisas que urgem no processo de leitura ao acionarmos repertórios e ao nos relacionarmos com narrativas visuais, com fotorreportagens. *Miragem*, neste texto, é uma metáfora para pensarmos a instabilidade das configurações narrativas e temporais que se instauram em atos de leitura. Admite, portanto, mobilidades em razão de ser uma tessitura permeada pelo contexto e pelas dinâmicas do presente que enredam o jogo de (des)*montagem* da obra para (re)compô-la em significados variantes sob os valores próprios de quem lê, como antevisto por Didi-Huberman (2017).

Pensar as significações que afloram em termos de *miragens* é demarcar a impossibilidade de homogeneizar os acontecimentos ante às dimensões narrativas e temporais conjugadas no ato de leitura. Afetos praticados com textos instauram distintas conformações simbólicas aos acontecimentos e, com eles, impressões deveras



particulares se expressam em razão das marcas trazidas por quem as lê, pautadas nas relações contextuais vividas e encampadas no presente.

Jornalistas, ao realizarem curadorias de arquivos e efetivarem *montagens*, não engessam os significados das fotorreportagens. Tomadas como uma narrativa visual, elas direcionam-se a outros agentes que, ao realizarem atos de leitura, mobilizam saberes e memórias diversas que instabilizam as pré-noções constantes na obra. É nessa trama instável, em meio à impureza dos olhares e dos repertórios convocados, que tomo o ato de recompor a *montagem* segundo valores que nos são encarnados como *miragens* para, com isso, realçar os atravessamentos que as instauram e o caráter parcial dos agentes que as propõem. Nesse sentido, *miragens* são incapazes de firmar uma explicação única (capaz de concluir discussões) e de delimitar um imaginário estável sobre as imagens, visto que as instabiliza ao nos convidar a tecer miradas outras, a conferir nuances desaperecebidas e, com elas, remontar a história à luz do confronto com nossas contradições, com nossos modos peculiares de ver e de ler – sendo essa sua grande potência.

Devir *miragens* desmonta as orientações de leituras monoculares das fotorreportagens em que apenas uma perspectiva deve ser tomada como justa; reconhecendo que distintos sujeitos podem estabelecer composições peculiares em razão dos trânsitos e das experiências que os concebe e se manifestam nos atos de leitura. Desse modo, a leitura de uma fotorreportagem nos posiciona com a obra, por um lado; mas também nos posiciona diante de nós mesmos ao deixar fluir à tona nossas sensibilidades, contradições e as codificações simbólicas que emergem à superfície quando nos envolvemos com narrativas visuais.

Por essa razão, as *miragens* são modos de saber com as imagens que expressam a relação nutrida entre as agências dos textos, do contexto e do leitor que modulam dimensões de familiaridades e de estranhamentos nos atos de leitura. Trata-se de ponderarmos as significações atribuídas às imagens como uma elaboração sob tensões particulares ao encontro e que nos permitem elaborar processos memoráveis. A leitura instável das imagens é um poder comum aos espectadores e não decorre de especializações, como nos relembra Rancière (2012) ao reconhecer que cada um traduz as percepções sobre uma obra e se relaciona com o mundo em “aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”.

Temos, aqui, uma trama dialética na leitura de fotorreportagens que considera os signos sensíveis dispostos pelas intenções de um autor ao realizar *montagem*; e que ampara as instabilidades de leitores que mobilizam os direcionamentos narrativos

de modos ímpares ao praticar dimensões afetivas singulares e ao conjugar convenções simbólicas que lhes são encarnadas para devir *miragens* como manifestações de significações possíveis. As *montagens miradas* e as *miragens montadas* são, portanto, ficções na medida em que são concepções atravessadas, em que o “real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível”, como expõe Rancière (2012, p. 74).

Localizar que as *montagens* e as *miragens* correspondem a ficções, em diálogo com Rancière (2012), não se direciona a oposições com a realidade, mas denota atenção aos contornos que viabilizam as duas expressões de posicionamento como operações de dissensos que manejam modos narrativos e propostas sensíveis em um labor próprio que firma relações entre “a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”. As ficções conjuram a parcialidade de nossos modos de narrar e, com eles, de flexionar modulações para lembrar e para esquecer, para atribuir sentidos aos acontecimentos segundo intencionalidades.

### **Percursos de leitura com a fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’ (2019) da Folha de S.Paulo**

O tombamento municipal do Sítio Histórico do Campo de Concentração do Patu, em Senador Pompeu, conferiu convocatória pública a narrativas sobre o acontecimento sob as contradições do presente em distintas textualizações. As demarcações patrimoniais, para além de ancorar a narrativa oficial legalizada pelo Estado, fomentam o ano de 2019 como um terreno incerto em que narrativas articuladas por distintos agentes (des)montam e (re)fazem currais a luz das contradições contextuais do período.

A Folha de S.Paulo é um dos agentes que se posicionam sobre o tema ao elaborar proposições narrativas que se articulam e se friccionam ao confluírem sentidos, ao indiciarem deslocamentos que erguem campos de concentração possíveis em vias simbólicas. Publicada em 03 de julho de 2019, a fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’ é uma produção de circulação digital que está articulada com a matéria “Campo de concentração no Ceará, anterior aos de Hitler, será tombado” componente na versão impressa de 04 de julho de 2019. O texto assinado por Anna Virginia Balloussier integra o caderno ‘Cotidiano’ e dispõe de uma única imagem para, desse modo, delegar à fotorreportagem a dimensão visual que delinea o acontecimento.

Esse não é o primeiro contato de uma equipe de reportagem da empresa jornalística com o caso, dado que menciona o tema na matéria ‘Na seca de 98,

fome mostra a cara do saque' circulada em 14 de junho daquele ano; e que publicou em 09 de novembro de 2014 uma produção multimídia que incluía cobertura audiovisual, reportagem especial e a capa do Caderno Ilustríssima de 30 de novembro do corrente ano sob o título 'Segue o Seco: viagem pelas memórias dos campos de concentração do Ceará'. O marco patrimonial convoca o jornal a, mais uma vez, posicionar-se montando narrativas.

A matéria componente da versão impressa propõe uma angulação pelo qual os campos de concentração são retomados nesta produção do periódico ao elencar o tombamento como elemento relevante que fundamenta a proposição narrativa. As palavras mobilizadas nos convocam imaginários sobre os campos que, por sua vez, extrapolam a imagem da fotografia disposta na página do caderno. A fotografia que expressa uma "romaria em memória das pessoas que morreram" não deixa ver quais eram as ruínas e quem eram os rostos flagelados pela seca.



Figura 1: Matéria da Folha de S.Paulo de 4 de julho de 2019

Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

A publicação impressa aberta é, na articulação com imagens da fotorreportagem, indiciada sob um modo de ler e de mirar os elementos que são erguidos narrativamente. Há, para além de uma *montagem* conjunta entre produções impressas e digitais, uma configuração narrativa que dispõe a fotorreportagem como expressão de intencionalidades imagéticas e como gesto de contenção dos imaginários admitidos pelas palavras, ao aterrar com dispositivos visuais os rumos interpretativos e

de compreensão dos campos. Cabe, ao ler a fotorreportagem, tensionar as inclinações propostas com a *montagem* proferida pela Folha e as *miragens* urgentes com a leitura.

Ao constituir atos de leitura da fotorreportagem, sobressai – para além do título – a chamada que diz: “cidade cearense tomba locais que serviram como currais de trabalhos forçados a quem fugia da seca” (Folha de S.Paulo, 2019), ao firmar uma textualização que aloca a disposição das imagens e as indicia a partir desse enunciado. Como um norteador, título e chamada permanecem fixos no topo da tela apesar do trânsito das peças visuais e, assim, orientam a perspectiva conferida pela fotorreportagem sobre o caso. A produção em discussão reúne cinco imagens que constituem *montagem por peça* ao se articularem com legendas e, assim, firmarem composições fragmentadas; que, ao serem sequenciadas e dispostas em conjunto, apresentam-se como uma *montagem enredada* que tomamos como fotorreportagem.

A textualização para constituir a fotorreportagem como um enredamento de sentidos convoca uma dinâmica de leitura que valorize a interdependência das montagens fragmentadas e, com isso, somos intimados a ler a publicação como um dado integrado, em detrimento de análises individualizadas das peças e dos elementos que a constituem. Diferente de uma dissecação linear dos pormenores que modulam a obra, *mirar a montagem* permite-me realizar entramações próprias com o texto a fim de *montar miragens* em significações particulares e de tecer notas sobre as relações constituídas com o tempo.

\*\*\*

É início de noite e a luz artificial do poste já encandeia a parede da casa de Dona Carmélia na primeira imagem apresentada pela fotorreportagem. Miro uma senhora e uma mulher adulta que, posicionadas em pé na frente da moradia, remontam a composição de fotos familiares em que todos os habitantes da casa se dispõem reunidos com matriarcas ao centro e sem interações diretas.



Figura 2: Peça 1 da fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’

Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

A legenda, ao destacar a alcunha de ‘última sobrevivente’ – informação imprecisa, dado que outros concentrados ainda seguiam vivos – materializa no corpo da mulher idosa um imaginário possível sobre os que padeceram e já não podem narrar a experiência dos campos. Ao figurar a última pessoa viva a ter visto e vivido os campos de concentração a partir de um corpo idoso, a Folha posiciona os currais como uma experiência que nos é temporalmente distante e que já não pertence ao tempo em que vivemos.

O corpo que encarna a vivência de ser “sobrevivente” se sobressai na experiência de leitura. Carmélia resistiu à morte ao ter passado pelos campos e ao habitar uma casa que remonta signos da pobreza e, nisso, faz da sobrevivência um modo de resiliência diante da convivência com a miséria em distintos momentos narrados pela pele da idosa. Essa *miragem* é retomada com o close no rosto de Carmélia que surge novamente na terceira peça.



Figura 3: Peça 3 da fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’

Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

A fotografia aproximada destaca as feições da mulher idosa e a mão da filha, que a ampara apoiando-se nos ombros da matriarca. O olhar fundo e expressivo, confrontado pela legenda que destaca o ritmo incontrolável de óbitos, propõe com a *montagem* que a mulher viu a morte avizinhar-se constantemente. Ela, que já tinha sido apresentada como a ‘última sobrevivente’, encarna, na *montagem*, uma outra dimensão de sentidos ao ser também testemunha das vidas arruinadas, dos arrebatamentos pela fome e do luto pelos finados.

Ao fazer de Carmélia a “última sobrevivente”, a montagem a posiciona no lugar de não pertença aos tempos em que vivemos. Fazendo-se presente, Carmélia estabelece contradições ao embalar um mundo que existiu e padeceu, ao dizer-nos testemunhos sobre o que foi – mas já não é. Com isso, ainda que sobrevivente, Carmélia

é *montada* como corpo-memória que acirra com o presente ao fazer-se encarnação de um passado distante, ao impetrar com a existência uma experiência anacrônica.

O corpo de Carmélia com marcas do tempo não é, na *montagem*, o único agente a testemunhar os campos e a constituir anacronias no presente. A fotorreportagem nos apresenta, na segunda peça, o espaço interno de um dos casarões pertencentes ao Sítio Histórico do Patu, em Senador Pompeu.



Figura 4: Peça 2 da fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’

Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

A espacialidade retratada, em conjunto com a legenda, monta ambiência dos campos nos levando a imaginar que os cerceados estavam dispostos em lugares arejados – pela alta quantidade de janelas e pelo teto alto – quando, no entanto, estes eram prédios administrativos e os lugares de habitação dos flagelados eram barracões. Os signos de ruínas nas aberturas do teto e nas paredes desgastadas em aliança com os verbos flexionados no passado, posicionam os casarões como agentes anacrônicos; pois, integrantes do presente, as marcas de abandono são lembretes do mundo a qual eles pertencem e que já não é o mesmo mundo em que vivemos – ou em que a fotorreportagem foi montada.

Sobreviver remonta modos de existência sob situações adversas. Nisso, os campos que sobrevivem com as ruínas dos casarões e com a vida arruinada de Carmélia tensionam o presente em Senador Pompeu. A decisão em alocá-los pertencentes a um passado distante e situados no hoje sob os signos de sobrevivência em detrimento de reconhecer a pertença viva destes ao presente em razão da presença e das tensões que promovem é, pois, um modo de ver e de se relacionar com estes agentes. A Folha, assim, posiciona-se ao elaborar *montagem* que deixa ver o tato e o contato praticado pela empresa jornalística e circular uma produção que tensiona as significações sobre os campos de concentração e sobre as relações que nutrimos com o tempo.

Há, como fruto das tomadas de posições da Folha, a proposição dos itens possíveis à sobrevivência no intento de pacificar e de controlar as diferenças para, com elas, reafirmar mudanças sociais e demarcar, em vias do presente, modos de lembrar e esquecer dos campos de concentração. O digno de sobreviver com a curadoria do jornal é, portanto, artefato simbólico que demarca as cisões características de uma compreensão linear do tempo e pelo qual o jornal deixa ver os ‘nós’ do presente e os ‘outros’ do passado.

Nós, do presente, descobrimos os sítios históricos possíveis tomando a leitura da fotorreportagem como uma mediação das narrativas professadas pelos outros que o jornal enclausura ao passado. Dona Carmélia, ainda que viva e que desenvolva relações cotidianas com a cidade, é parte dos outros na narrativa da Folha. Assim como sobrevivem campos de concentração em Dona Carmélia, eles seguem acionáveis a serem montados a partir de elementos simbólicos sob manejos de quem se propõe a narrá-los. A Folha, para além das ruínas, remonta a imagem do cemitério popularmente conhecido como Abrigo das Almas Santas da Barragem para convocar os ‘outros’ dos jazigos em que estão abrigados para testemunhar.



Figura 5: Peça 4 da fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’

Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

Parte do Sítio Histórico, o cemitério tem poucas lápides e é deveras pequeno se comparado ao montante de óbitos ocorridos no campo de concentração. A imagem privilegia destaque ao céu aberto e de poucas nuvens, sem perder na composição o chão de terra batida e as árvores de galhos secos. Vê-se as muretas do cemitério destinado aos pobres e as poucas cruzes que o compõem. A *montagem* sugere uma ritualística fúnebre inerente a cemitérios como “destino final” dos falecidos e isto é, ao fim, um contrassenso, dado que a construção do local é uma envergadura memorialística que não comporta o conjunto de valas para enterro de mortos na região.

O campo santo, ainda que não abrigue os corpos dos flagelados, é erguido pela cidade e montado como um gesto de sobrevivência dos que padeceram e que estão ali simbolizados. Assim, também, é a ‘Caminhada da Seca’ que ocorre anualmente em ritualística penitente de sertanejos em tributos às almas de santificação popular e pela qual elas sobrevivem em contornos imprecisos a depender de quem as mira.



Figura 6: Peça 5 da fotorreportagem ‘Campo de concentração em Senador Pompeu’  
Fonte: Folha de S.Paulo (2019).

A Folha *monta* uma perspectiva sobre a caminhada e, ao optar por tratar por ‘romaria’ na legenda, compõe associação com as imagens peregrinas de religiosidade popular e os imaginários que com ela se articulam. A ideia de ‘preservar’, enunciada na legenda, remonta um vocativo de estabilização narrativa dos campos, delimitando um modo único de sobrevivência das lembranças e das memórias tuteladas pelo Estado. Mais uma vez, a fotorreportagem acirra marcas de diferença entre a experiência presente com o lugar distante dos campos de concentração legados ao passado.

\*\*\*

Diferentemente dos feitos de 2014, que conferem tramas narrativas possíveis a partir da cobertura jornalística em campo, a montagem de 2019 não identifica curadoria e realiza *montagem* mobilizando o acervo da Folhapress com fotografias da paulista Isadora Brant. Neste rumo, é pertinente atentar-se que, ao não declarar quem realiza a seleção das fotografias e a *montagem* na articulação entre imagens e legendas, a produção se firma sob o selo editorial da Folha e, com isso, enraíza a obra como uma tomada de posição da empresa jornalística sobre o acontecimento. Também é razoável observar que as imagens selecionadas para compor a *montagem* foram realizadas em outro contexto sobre a cidade e sobre as relações ali nutridas com a pauta que, logo, coloca a retomada do arquivo como uma questão-problema e objeto de reflexão durante a leitura.



A retomada das imagens de novembro de 2014 a julho de 2019 sugere que, dados os trânsitos do/no tempo, o lugar e as pessoas permaneceram inalterados e inabalados. Diana Taylor (2013), ao propor discussões sobre arquivo, confere-o sob os signos da distância que o instauram sob mitos de imutabilidade orientada a permanecer insolúvel diante dos movimentos temporais. Essa compreensão dialoga com o caso na medida em que, ao fazer uso das imagens de arquivo, a Folha ignora as mudanças ocorridas no período e se propõe a estabilizar as relações nutridas no território com os campos de concentração como um dado imóvel e constante no presente, tal qual estão os currais como um ocorrido estático no passado.

Se, por um lado, a retomada das imagens de arquivo é um aceno para a estabilização dos campos que nos deixa ver as inclinações da Folha de S.Paulo ao propor orientações aos processos memoriais sobre o acontecimento; por outro, imprime contradições ao antever na *montagem* um esforço de homogeneização que destoa das experiências possíveis na cidade em meio a julho chuvoso, a casarões com seus habitantes e a sobreviventes dos campos – para além de Dona Carmélia – que encarnam narrativas outras e se contrapõem ao exposto pelo jornal. A proposição de equivalência se aprofunda quando tomamos as fotografias aliadas às legendas que, ao propor uma inclinação imagética, incide para estabilização do território voltando-se contra as mudanças ocorridas no tempo intervalar e proliferando *miragens* que reforçam o imaginário do Ceará como um lugar sempre seco e árido e de que os casarões seguem abandonados, por exemplo.

*Mirar montagens e montar miragens* é, pois, um esforço para refletir com as narrativas sobre as intencionalidades e as temporalidades que as fundamentam e que se tornam visíveis enquanto operadores sógnicos no processo de leitura. Desnaturalizando o que urge em primeira vista e permitindo devir leituras outras, tomar notas das operações arquivísticas que constituem a *montagem* da fotorreportagem é um elemento relevante para pensarmos, com a obra, sobre as composições de sentidos possíveis durante a leitura e, com isso, erguermos nossas *miragens* em atos de leituras.

### Notas sobre as instabilidades do presente entre montagens e miragens

Neste artigo, *miro montagens* enquanto *monto miragens*. À medida que confronto as *montagens*, deixando-me impregnar pelos afetos, as leituras que urgem resultantes desse encontro são instáveis e não se propõem totalizantes – de modo a conferir que outros leitores possam emergir com outras nuances de sentido, com outras narrativas. Leio a fotorreportagem em meio às contradições de 2022

enquanto realizo este experimento. Nosso presente partilhado e acirrado em atos de leitura não é, portanto, único e homogêneo; afinal, convoca distintas presenças a enunciar sentidos. Ao estarmos presentes, lançamos vistas a mais de um tempo e de um espaço na produção, como nos advertira Didi-Huberman (2017). Ao mirar a publicação realizada pela Folha de S.Paulo em 2019, retomando fotografias de Isadora Brant produzidas em 2014 para recompor ocorridos em 1932 e em 1933, percebo que a montagem convoca outras dimensões temporais de presentes distintos praticados por agentes que coexistem na obra e que se implicam umas nas outras.

As inclinações de homogeneizar os campos ao presentificá-los na fotorreportagem são, por sua vez, voláteis em meio ao presente instável de quem as confronta. Afinal, dialogando com o pensamento de Didi-Huberman (2017), é preciso observar que elas foram retiradas de seu espaço comum ao seguirem circulando e, com isso, não cessaram de ocorrer em encontros e migrar entre temporalidades, passando a compor parte da trama presente à medida que são acionadas.

A presença de distintos agentes ao *mirar montagens* e ao *montar miragens* convoca o presente como uma arena incerta em que composições simbólicas se friccionam erguendo tensões constituintes de vazões múltiplas e de perspectivas disformes sobre narrativas visuais. Como orienta Didi-Huberman (2017, p. 15), tomar posição é um ato para “situar-se no presente” e, com isso, deslocar-se da lógica linear do tempo a fim de tomar o presente como um campo movediço que já não cabe na alcinha de um marcador neutro na linha gradual e progressiva da história.

As reflexões sobre a tomada de posição em Didi-Huberman (2017) convocam a ideia de presença do agente, ao passo que fundamentam “política[s] do presente” ao tomar a dimensão temporal como ambiência das disputas de sentido na medida em que convocam ocorridos e os talham a fim de condicionar futuros idealizados, tornando o tempo presente um palco decisivo. As políticas do presente nos dizem, pois, das relações entre modos de *estar presente* ao modular o *tempo presente* como uma tessitura que enreda heterocronias e pela qual tangenciamos nossas performances com o tempo. Mais do que habitantes de um tempo dado e ajustado, como partilham Luciana Amormino e Rafael Andrade (2020), nos enredamos ao tempo tensionando-o enquanto somos por ele tensionados, configurando o presente em exercícios políticos que configuram experiências culturais do tempo.

As *montagens* e as *miragens* não se fixam ao factual sobre ‘o que foi’ ou aos essencialismos sobre ‘o que é’; elas ‘se tornam’ ao serem feitas sobre as contravenções do presente e, com isso, não se prendem aos episódios históricos. Assim, elas se confeccionam sob uma rede de relações que encampam a proposição narrativa e

as dimensões temporais em jogo. Ao recompor forças que nos oferecem imagens do tempo, elas fazem “explodir” a linearidade histórica e a disposição das coisas, segundo Didi-Huberman (2017), na medida em que recompõem proposições e as inserem em meio às disputas do presente.

Nas montagens publicadas pela Folha de S.Paulo que estão em tela neste trabalho, encontro perspectivas parciais e localizadas sobre o caso. Ainda que o jornalismo reivindique, por vezes, um lugar de expressão da verdade e da totalidade; a ação curatorial e articulatória para compor narrativas visuais destaca as produções como tomadas de posição e, nisso, de anseios e de interesses que posicionam o caráter ficcional da produção sob o terreno instável de 2019 e diante do montante de textualidades sobre os campos de concentração produzidas naquele ano.

Desse lugar que se propõe a demarcar homogeneidades, a fotorreportagem nega seu caráter de ficção ao se ofertar como uma retratação fiel da realidade. Ao fazer isso, a obra traça uma “linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias”, como destaca Rancière (2012) ao refletir sobre os esforços de totalização e classificação das materialidades. No entanto, mantém-se ficcional na impossibilidade de conter o real, ao elaborar *montagens* com marcas próprias de contradições e ao estabelecer proposições indiciárias para compormos miragens, para elencar ficções que urgem nos encontros entre leitor e textualidade.

Confeccionamos, assim, outros mundos de significados possíveis ao presente das ruínas e nos vemos confrontados com ficções na medida em que aceitamos as histórias fazíveis como ângulos praticáveis, mas incompletos e parciais – ainda que baseados em relatos oculares e transmissíveis. Dizer de ficções não reduz a potência em animar mundos sob signos presentificados, mas nos diz das textualidades que afloram como testemunhos em tempos movimentados narrativamente.

Por fim, importa ponderarmos que as políticas do presente que são manejadas por agentes ao elaborar *montagens* e *miragens* sobre acontecimentos expressam, em narrativas visuais, proposições memoriais que convocam modos de ver e de tracejar lembranças e esquecimentos a partir de uma dada perspectiva. Por meio da fotorreportagem possível com a *montagem* da Folha de S.Paulo, nos movemos por/com visualidades como modo de saber ao praticar *miragens* e, com elas, podemos nutrir relações com as marcas do tempo que configuram um campo de concentração tombado, com os traumas e com as feridas abertas que povoam a cidade de Senador Pompeu. Essas são bases que aportam, para Didi-Huberman (2017), a eficácia das imagens numa “arte da memória”.

## Referências bibliográficas

AMORMINO, L.; ANDRADE, R. (org.). *Experiências culturais do tempo: espaço-tempo, tradições, narrativas*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

BALLOUSSIER, A. Campo de concentração no Ceará, anterior aos de Hitler, será tombado. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 jul. 2019. Caderno Cotidiano.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando imagens tomam posição: o olho da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

FOLHA DE S.PAULO. Campo de concentração em Senador Pompeu. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 jul. 2019. Disponível em: [fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1638074408681502-campo-de-concentracao-em-senador-pompeu#foto-1638074409244127](http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1638074408681502-campo-de-concentracao-em-senador-pompeu#foto-1638074409244127). Acesso em: 7 fev. 2022.

LEAL, B. S. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, B. et al. (org.). *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2018. p. 17-34.

LEAL, B. S.; JACOME, P.; MANNA, N. Movimentos metodológicos em pesquisas do jornalismo: questões temporais e textuais. In: Martins, B. et al. (org.). *Experiências metodológicas em textualidades mediáticas*. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 67-88.

MORICEAU, J. L. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte: Selo PPGCom UFMG, 2020.

NEVES, F. Cural dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 93-122, 1995,

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

submetido em: 01 out. 2022 | aprovado em: 13 set. 2023.