

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ – CAMPUS CURITIBA II
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

RENATA MARIA DOCA

ALÉM DA IMAGEM: UMA CRÍTICA SOBRE AS IMAGENS FEMININAS NA OBRA
DE BORIS KOSSOY

CURITIBA

2025

RENATA MARIA DOCA

ALÉM DA IMAGEM: UMA CRÍTICA SOBRE AS IMAGENS FEMININAS NA OBRA
DE BORIS KOSSOY

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Universidade
Estadual do Paraná como parte das
exigências para a obtenção do título de
Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de
Freitas.

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Doca, Renata

ALÉM DA IMAGEM: CRÍTICA SOBRE AS IMAGENS
FEMININAS NA OBRA DE BORIS KOSSOY. / Renata Doca. --
Curitiba-PR, 2025.
127 f.: il.

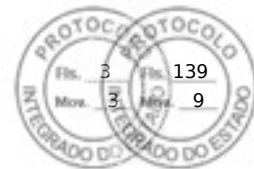
Orientador: Artur Freitas.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2025.

1. Fotografia. 2. Feminino; trabalho doméstico.
3. Boris Kossoy. 4. Sílvia Federici. 5. Análise de
imagens. I - Freitas, Artur (orient). II - Título.



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013.
Campus de Curitiba II-FAP



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 05/2024 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 12 de setembro de 2025, às 10 horas, através de encontro em sala online via aplicativo o Microsoft Teams do Campus Curitiba II/ UNESPAR, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado **ALÉM DA IMAGEM: UMA CRÍTICA SOBRE AS IMAGENS FEMININAS NA OBRA DE BORIS KOSSOY** da (o) mestranda (o) **RENATA MARIA DOCA**, que contou com a presença das (os) professoras (es) doutoras (es) Artur Correia de Freitas, (orientador) (a), Ana Maria Rufino Gillies e José Eliézer Mikosz como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVAÇÃO da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor (a) orientador (a) e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Prof (a). Dr (a) Artur Correia de Freitas (UNESPAR) – Orientador

Prof (a). Dr (a) Ana Maria Rufino Gillies (UNESPAR)

Prof (a). Dr (a) José Eliézer Mikosz (UNESPAR)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação aos meus filhos, Apolo Doca e Cauã Gonçalves Doca, pelo apoio e compreensão ao longo de nossa caminhada,sozinhos, mas sempre unidos , na busca por nossas conquistas compartilhadas. Foram anos de esforço mútuo, em que nunca nos faltou apoio, amor e persistencia.

Dedico também ao meu único irmão vivo, Luiz Carlos Doca, cuja presença e ajuda foram fundamentais para que eu conseguisse atravessar tantas tempestades ao longo dos últimos dez anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à FAP – Universidade Estadual do Paraná (Unespar), pela oportunidade de acesso a uma formação gratuita e de excelente qualidade, tanto na graduação quanto na pós-graduação.

Manifesto minha profunda gratidão à professora Anna Gilles, que tem sido presença constante e significativa em minha trajetória acadêmica: orientadora do meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação, coautora em artigo científico, e agora integrante da banca examinadora deste trabalho. Seu apoio e compromisso com a educação foram fundamentais em diferentes momentos do meu percurso.

Agradeço também aos professores José Eliézer Mikosz e, especialmente, ao professor Artur Freitas, meu orientador nesta dissertação. Foi uma grande alegria tê-los ao meu lado nesta jornada. São pessoas generosas, comprometidas e inspiradoras, às quais sou sinceramente grata.

“Talvez hoje seja o melhor dia pra adormecer as vozes de outras pessoas que tentam construir territorios em suas memorias te convencendo ser menor”

Ryane Leão

RESUMO

Esta dissertação investiga as imagens femininas na obra fotográfica de Boris Kossoy, com ênfase no fotolivro *Viagem pelo Fantástico*. A pesquisa propõe uma análise crítica das representações visuais sob a ótica dos estudos da imagem, da história da arte e da teoria crítica feminista, articulando-as ao contexto sociocultural e político brasileiro. A trajetória artística e teórica de Kossoy é explorada como um eixo articulador entre suas práticas fotográficas e reflexões conceituais, especialmente no que tange à construção simbólica do feminino, à teatralidade imagética e à interseção entre documento e ficção. Os conceitos de surrealismo, realismo fantástico e estranhamento orientam a leitura estética e política das imagens analisadas, destacando a presença de figuras femininas como manequins, noivas e nus, que tensionam os limites entre a representação poética e a objetificação. Por meio de uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada em autores como Barthes, Dubois, Kossoy, Chanady e Mulvey, a dissertação evidencia como a obra do fotógrafo transcende o registro documental e opera como campo discursivo que reconfigura sentidos atribuídos ao corpo feminino e à visualidade urbana. A pesquisa conclui que a fotografia de Kossoy mobiliza uma poética visual híbrida, marcada por ambiguidades e estranhamentos, revelando-se como uma linguagem de resistência, memória e invenção.

Palavras-chave: Boris Kossoy. Fotografia. Representação feminina. Realismo fantástico. Surrealismo. História da arte.

ABSTRACT

This dissertation investigates the representation of female figures in the photographic work of Boris Kossoy, with a special focus on the photobook *Viagem pelo Fantástico*. The study offers a critical analysis of visual representations through the lens of image studies, art history, and feminist critical theory, contextualized within Brazil's sociocultural and political landscape. Kossoy's artistic and theoretical trajectory is examined as a core axis linking his photographic practices to conceptual reflections, particularly regarding the symbolic construction of femininity, the theatricality of images, and the intersection between document and fiction. Concepts such as surrealism, magical realism, and estrangement guide the aesthetic and political interpretation of his imagery, highlighting the recurrence of female figures—mannequins, brides, and nudes—that challenge the boundaries between poetic representation and objectification. Through a qualitative and interpretative approach, based on authors like Barthes, Dubois, Kossoy, Chanady, and Mulvey, the dissertation reveals how the photographer's work transcends documentary records and functions as a discursive field that reconfigures meanings attributed to the female body and urban visibility. The research concludes that Kossoy's photography mobilizes a hybrid visual poetics, marked by ambiguity and estrangement, emerging as a language of resistance, memory, and invention.

Keywords: Boris Kossoy. Photography. Female representation. Magical realism. Surrealism. Art history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A mulher e a cidade (<i>Viagem pelo Fantástico</i>)	19
Figura 2 – O Maestro (<i>Viagem pelo Fantástico</i>)	20
Figura 3 – <i>Plague Doctor</i>	24
Figura 4 – <i>Portrait do Senhor Américo</i> (<i>Viagem pelo Fantástico</i>)	29
Figura 5 – A colheita de café.....	39
Figura 6 – Capa do livro <i>Photos of British Algae: Cyanotype Impressions</i> , de Anna Atkins.....	41
Figura 7 – Walker Evans – <i>American Photographs</i>	44
Figura 8 – <i>Amazônia</i> (1978).....	46
Figura 9 – <i>Minotauro</i> – Boris Kossoy.....	50
Figura 10 – <i>Relógio</i> – Boris Kossoy.....	53
Figura 11 – <i>Manequim</i> – Boris Kossoy.....	59
Figura 12 – <i>Il Dottore</i> (<i>Viagem pelo Fantástico</i>)	64
Figura 13 – <i>Surpresa na estrada</i> (<i>Viagem pelo Fantástico</i>)	65
Figura 14 – <i>Caleidoscópio</i> – Boris Kossoy	68
Figura 15 – Composição da série <i>Viagem pelo Fantástico</i> – Boris Kossoy	74
Figura 16 – <i>A Noiva</i> , Boris Kossoy, 1970.....	77
Figura 17 – <i>Entre Pontes e Precipícios</i> , Boris Kossoy	82
Figura 18 – <i>A Noiva</i> , variante, Boris Kossoy, 1970	85
Figura 19 – Minotauro acariciando uma mulher dormida	90
Figura 20 – Mulher chorando	91
Figura 21 – <i>Aluga-se vagas para moças</i> , Boris Kossoy, 1971	95
Figura 22 – <i>Série Manequins no Surrealismo</i> , Boris Kossoy, 1971	96
Figura 23 – Bordo de Manequins	100
Figura 24 – Salvador Dalí com manequim da Exposição Internacional do Surrealismo, Paris, 1938.....	103
Figura 25 – Salvador Dalí ajustando manequim surrealista, Paris, 1938.....	104
Figura 26 – Manequins surrealistas criados por Salvador Dalí, Paris, 1938.....	104
Figura 27 – <i>O Terapeuta</i> , René Magritte, 1937	106
Figura 28– <i>Poupée</i> , Hans Bellmer, 1944	113
Figura 29 – <i>Le corps et l'anagramme</i> , Hans Bellmer, 2023	116

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional Número Cinco

HQ – História em Quadrinhos

MASP – Museu de Arte de São Paulo

PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 BORIS KOSSOY: UMA TRAJETÓRIA	16
2.1 Reflexões bibliográficas: formação e influências	16
2.2 O fotógrafo: revelando o invisível	21
2.3 O teórico: fotografia e história	33
3 O FOTOLIVRO: VIAGEM PELO FANTÁSTICO	40
3.1 Breve história do fotolivro	40
3.2 O fotolivro viagem pelo fantástico	46
3.2.1 Desenvolve-se o fantástico fotográfico	47
3.3 Reflexões íntimas: a segunda edição	62
4 ANÁLISE DAS IMAGENS FEMININAS DE BORIS KOSSOY E DE SEUS CENÁRIOS.....	74
4.1 As Noivas De Boris Kossoy	75
4.2 Entre pontes e precipícios: vidas desafiando a cidade	83
4.3 As Noivas de Boris Kossoy e no Surrealismo	86
4.4 Figura do Minotauro na obra De Kossoy	87
4.4.1 A figura do Minotauro na obra de Kossoy no Surrealismo	96
4.5 A tristeza feminina romantizada como beleza na arte surrealista	98
4.6 Os Manequins no Surrealismo e na obra de Boris Kossoy	99
4.7 A gaiola no surrealismo e na obra de Kossoy	106
4.7.1 O uso da gaiola no surrealismo	108
4.7.2 A gaiola na obra de Boris Kossoy	110
4.7.3 Reflexão crítica sobre a Gaiola	111
4.8 A mulher e a cidade	112
4.9 A mulher e a loucura romantizada	114
4.10 Contraponto: As contribuições positivas do surrealismo para a mulher	118
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
6 REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

A interseção entre a literatura, a fotografia e o realismo fantástico revela-se um campo fértil para análises estéticas e simbólicas. Nesse intrincado entrelaçamento de formas de expressão, emerge a obra de Boris Kossoy. Ao longo de sua trajetória como fotógrafo, pensador da imagem, pesquisador, arquiteto e professor, Kossoy mergulhou em um universo no qual palavra, imagem estática e movimento se fundem, instaurando um diálogo intrínseco entre diversas linguagens artísticas, como o cinema, o teatro, a literatura e as artes visuais.

O objeto desta pesquisa é a análise crítica das representações femininas na obra fotográfica de Boris Kossoy, com ênfase no fotolivro *Viagem pelo Fantástico* (1971). As imagens femininas produzidas pelo autor, repletas de ambiguidade, artifício e teatralidade, suscitam questionamentos sobre os papéis simbólicos atribuídos ao corpo da mulher e os limites entre documento e ficção, sujeito e objeto. A presente investigação toma como ponto de partida esse universo visual para interrogar o modo como o feminino é construído na obra de Kossoy, buscando entender os sentidos atribuídos ao corpo, ao espaço urbano e à visualidade em meio às tensões do período histórico em que foi concebida.

O problema que se coloca, portanto, é: de que forma as imagens femininas na obra de Boris Kossoy tensionam os dispositivos tradicionais de representação e sugerem discursos sobre gênero, poder e memória visual? Esta indagação norteia o percurso interpretativo da dissertação, sem, contudo, pretender respondê-la de modo definitivo. Ao contrário, trata-se de problematizar os sentidos da imagem e da sua circulação no campo da arte e da cultura visual.

O recorte temporal da pesquisa concentra-se, prioritariamente, no período de produção da obra *Viagem pelo Fantástico*, publicada originalmente em 1971, em pleno contexto de ditadura militar no Brasil. Esse recorte é justificado por dois fatores: primeiro, pela potência simbólica e estética da obra no cenário da fotografia brasileira dos anos 1970; segundo, pela sua inserção no chamado "período de chumbo", que confere às imagens um teor político implícito, ainda que velado por camadas de fabulação e estranhamento. A escolha desse recorte também se justifica pela escassez de estudos que analisem especificamente o lugar do feminino na obra de Kossoy sob um viés crítico feminista e interdisciplinar.

Justifica-se a relevância da pesquisa tanto pela importância do artista para a história da fotografia brasileira quanto pela necessidade de refletir criticamente sobre os mecanismos de representação do feminino nas artes visuais. Ainda que existam estudos consolidados sobre a obra teórica de Kossoy, como em *Fotografia & História* (2001) e *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), poucos trabalhos acadêmicos voltam-se à análise de suas imagens autorais sob a perspectiva de gênero. Pesquisas como as de Mauad e Rainho (2023) e Hollanda e Alfonsi (2018) trazem contribuições valiosas sobre a trajetória artística de Kossoy, mas carecem de um aprofundamento específico sobre as representações femininas. Assim, a presente dissertação propõe-se a preencher essa lacuna, oferecendo uma contribuição original à crítica da imagem no Brasil.

O percurso metodológico adotado inscreve-se no campo da abordagem qualitativa e interpretativa, articulando referenciais da teoria da imagem, dos estudos feministas, da história da arte e da fotografia. As estratégias de análise envolveram: revisão bibliográfica em torno da obra teórica de Kossoy e de autores como, Silvia Federici, Pierre Boudier, Virginia Woolf; mapeamento dos principais elementos visuais da obra *Viagem pelo Fantástico*; leitura crítica das imagens com base na noção de estranhamento, teatralidade e fabulação. As etapas da pesquisa envolveram ainda a organização de um corpus imagético específico, composto por fotografias publicadas no fotolivreto, além de registros disponíveis em catálogos, entrevistas, vídeos e depoimentos do artista.

O levantamento de fontes incluiu materiais diversos, entre eles: textos de jornal e revista (notadamente entrevistas com Kossoy em veículos como *Revista Acervo* e *Itaú Cultural*), catálogos de exposições, livros teóricos sobre fotografia, livros do próprio autor, além de registros audiovisuais e fontes iconográficas relacionadas à tradição surrealista e ao realismo fantástico e entrevista por email com Boris Kossoy.

Reflexões sobre o olhar e a construção da alteridade na fotografia (Mulvey, 2004; Sontag, 2002). A análise dos corpos femininos na obra de Kossoy é tensionada à luz da teoria crítica feminista, sobretudo com apoio em Federici (2017), Bourdieu (1999), que permitem repensar os dispositivos simbólicos que estruturam a representação da mulher na cultura visual moderna.

A dissertação está organizada em quatro capítulos, cujos conteúdos são brevemente apresentados a seguir:

A Introdução: apresenta o objeto, o problema de pesquisa, o recorte temporal, a justificativa, os referenciais teóricos e metodológicos adotados, bem como os objetivos do estudo e a organização dos capítulos.

O primeiro capítulo apresenta a trajetória de Boris Kossoy, abordando sua formação tanto artística quanto acadêmica, além das influências que moldaram suas escolhas estéticas e caminhos institucionais. Destaca-se sua relevante contribuição para a historiografia da fotografia e para a crítica cultural no Brasil. O segundo capítulo é dedicado à análise do fotolivro *Viagem pelo Fantástico*, explorando esse formato como suporte expressivo e linguagem visual, atentando para sua estrutura narrativa, os recursos técnicos utilizados e os elementos simbólicos que o conectam às tradições do surrealismo e do realismo fantástico. Já o terceiro capítulo constitui o eixo central da dissertação, concentrando-se na análise das imagens femininas produzidas por Boris Kossoy e nos cenários em que essas figuras se inserem. São examinadas, de forma aprofundada, as representações do feminino em diversas composições do autor, com destaque para personagens como as noivas, os manequins, a mulher em reclusão, a loucura revestida de romantismo e o confronto com figuras mitológicas, como o Minotauro, sempre em diálogo com pensadores clássicos e contemporâneos. Com esse percurso, a presente pesquisa busca lançar luz sobre as possibilidades críticas e poéticas da imagem fotográfica, questionando as heranças visuais que moldam a experiência do feminino e propondo leituras que desestabilizam o olhar hegemônico sobre o corpo da mulher na arte.

2 BORIS KOSSOY: UMA TRAJETÓRIA

2.1 Reflexões bibliográficas: formação e influências

Nascido em São Paulo em 1941, Boris Kossoy descende de uma família judaica de imigrantes que chegaram ao Brasil nos anos 1920. Seu pai, Lazar Kossoy, natural de Birsoula (atual Kotovski, Ucrânia), viveu em Odessa e serviu como soldado no exército russo durante a Primeira Guerra Mundial, atuando também como fotógrafo.

Compartilhou com o filho lembranças da guerra, especialmente sobre as fotografias que tirava de soldados e oficiais, imagens que, infelizmente, não foram preservadas.

Reconhecido como um dos principais nomes da história da fotografia no Brasil, Kossoy construiu um legado expressivo como acadêmico, fotógrafo e pesquisador. Obteve doutorado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e atuou como diretor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP.

O modernismo em São Paulo teve início com a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal, evento que rompeu com padrões tradicionais e trouxe novas propostas estéticas ao Brasil. A formação de Kossoy, por sua vez, ocorreu nos intensos anos 1960 e 1970, época marcada por psicodelia, contracultura, fascínio pela luz negra e experiências sensoriais, que ele reconhece como fundamentais em sua trajetória. É nesse ambiente da São Paulo pós-modernista que ele desenvolve sua produção autoral em fotografia.

Em entrevista à Revista Acervo, Kossoy relembra a intensidade única daquela época, contrastando-a com a homogeneização e diluição cultural que se seguiram. Sua trajetória revela não apenas as influências e formações que o moldaram, mas também sua habilidade em registrar e interpretar momentos marcantes da história cultural do Brasil.

Kossoy sendo descendente de judeus, fato que inevitavelmente moldou suas percepções e sensibilidades desde a mais tenra idade. Conforme expõe Kossoy em entrevista concedida:

Eu nunca pude conhecer os meus avós, tenho apenas uma foto deles. Tanto ele como vários dos irmãos da minha mãe foram assassinados pelos nazistas. Já do lado do meu pai não, pois a história na Rússia foi diferente (Massi *et al.*, 2010, p.157).

Boris Kossoy é um profissional de múltiplas dimensões cuja atuação se estende pela fotografia, pelo desenho, pela teoria e pela historiografia da imagem. Graduou-se em Arquitetura pela Universidade Mackenzie em 1965, motivado pelo interesse tanto no desenho técnico quanto no artístico. Mais tarde, concluiu mestrado e doutorado em Ciências na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Sua trajetória acadêmica reflete uma formação versátil, visível tanto em sua produção intelectual quanto em suas criações visuais.

Entre os anos de 1972 e 1975, colaborou com o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, escrevendo artigos voltados à história da fotografia. Ao mesmo tempo, ao se aproximar do curso de História da Arquitetura, passou a desenvolver um interesse mais intenso pela área histórica. Buscando ampliar seus conhecimentos, ingressou em cursos de pós-graduação em História na PUC-SP.

Em diversas entrevistas ao longo de sua carreira, Kossoy revela uma relação constante com a história e a iconografia, percebendo o passado como uma construção feita de acontecimentos diversos, desde os mais cotidianos até aqueles consagrados pelas narrativas oficiais. Essa percepção influenciou profundamente tanto sua investigação acadêmica quanto sua atuação artística, resultando em uma obra coerente e marcada pela união entre imagem, memória e formação.

Sua trajetória como docente inclui passagens pela Faculdade de Comunicação Social Anhembí, pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, em Bauru. Posteriormente, assumiu docência na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde conquistou os títulos de livre-docente e professor titular. Em todas essas frentes, a fotografia esteve no cerne de suas investigações, articulando teoria, história e poética.

Kossoy é autor de obras fundamentais para os estudos fotográficos, como *Hercule Florence: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, publicada em diversos países, e outras publicações amplamente citadas, como *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, *Fotografia e História*, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, *Lo Efímero y lo Perpetuo en la Imagen Fotográfica* e *Imago: sobre o Aparente e o Oculto*.

Paralelamente à produção teórica, desenvolveu uma carreira significativa como fotógrafo. Suas imagens integram acervos de instituições de prestígio, como o Museu de Arte Moderna e o Museu Metropolitano de Nova York, a Biblioteca Nacional da

França, o Centro de la Imagen no México, o Museu de Arte de São Paulo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Reconhecido internacionalmente, recebeu distinções como o título de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, conferido pelo Ministério da Cultura da França em 1984. Também ocupou posições de liderança em instituições culturais, como diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (1980–1983) e do Centro Cultural São Paulo (1995–1997).

O trabalho de mapeamento sistemático dos fotógrafos em atividade no Brasil, iniciado por ele em 1980, representou um marco importante para a consolidação dos estudos fotográficos no país. Desde muito jovem, já revelava um fascínio pelo fantástico e pelo universo do imaginário, aos 14 anos, criou uma imagem de um disco voador, antecipando o diálogo entre o surreal, o realismo fantástico e a documentação, elementos que viriam a se entrelaçar de forma recorrente em sua trajetória artística.

Em suas obras, como os cartões antipostais e as fotografias realizadas em Nova York, as fronteiras entre o real e o ficcional são constantemente desestabilizadas, sendo atravessadas por ambiguidades e tensões que enriquecem a narrativa visual.

Essa linguagem imagética está profundamente enraizada em sua vivência pessoal. Referências como a paixão por histórias em quadrinhos, a formação em arquitetura e o cenário político brasileiro são incorporadas à sua poética visual. Das HQs, absorveu a noção de que cada imagem deve ser capaz de se expressar por si só, ensinamento que, mais tarde, também reconheceria no cinema de Fellini. Essa percepção refinada da comunicação visual molda sua abordagem fotográfica e estrutura a narrativa de sua produção autoral.

No fotolivro *Viagem pelo Fantástico*, lançado em 1971, Kossoy une arquitetura, crítica social e imaginação. A cidade é cenário constante e simbólico de sua poesia visual. Ele mesmo destaca como o entendimento do espaço contribui para a leitura crítica das imagens, ampliando a percepção das narrativas históricas representadas (Figura 1).

Em sua obra, formação acadêmica e vocação artística se fundem de modo orgânico. O arquiteto, o historiador, o professor e o artista coexistem na construção de um olhar que valoriza as experiências vividas, os livros lidos, os filmes assistidos, as músicas ouvidas e os encontros marcantes. Assim como um espelho reflete o

mundo ao redor, a fotografia de Kossoy reflete um sujeito que carrega as marcas do seu tempo, de sua cultura e de sua sensibilidade singular.

A imagem intitulada “A mulher e a cidade”, presente no fotolivro *Viagem pelo Fantástico*, é exemplar da estética construída por Boris Kossoy, na qual arquitetura e figura humana se entrelaçam poeticamente. Essa composição visual sintetiza muitos dos elementos discutidos ao longo de sua trajetória, a influência da formação arquitetônica, o olhar crítico sobre os espaços urbanos e a sensibilidade para o simbólico e o subjetivo. A cidade, mais do que cenário, torna-se personagem silenciosa, ao mesmo tempo opressiva e fantástica, moldando a narrativa imagética e refletindo as tensões sociais e políticas do período em que a obra foi concebida.

Figura 1 – A mulher e a cidade/Viagem pelo Fantástico



Fonte: Kossoy (1970)

Lançado em 1971, em pleno vigor do regime militar brasileiro e sob os efeitos do Ato Institucional nº 5, o fotolivro *Viagem pelo Fantástico* constituiu uma manifestação estética de resistência em meio à censura e repressão. Através de composições simbólicas e atmosféricas, Kossoy tensiona os limites entre realidade e imaginação para denunciar a violência do Estado e a artificialidade do “milagre econômico” então propagado.

Na mesma linha, a série *Cartões Anti Postais* subverte o formato tradicional da imagem turística, revelando a face sombria do país sob ditadura. Entre as fotografias

mais emblemáticas da obra está “O Maestro de Túmulos” (Figura 2), que metaforiza os silêncios e as mortes invisibilizadas pela narrativa oficial. Essa estética do fantástico não é mero artifício formal, mas uma estratégia crítica que articula o absurdo e o simbólico como formas de resistência e reflexão existencial no contexto dos anos de chumbo.

Figura 2 – O Maestro/Viagem pelo Fantástico



Fonte: Kossoy (1970).

Para Kossoy, compreender a fotografia exige atenção ao contexto em que a imagem foi produzida, considerando suas dimensões históricas, culturais e técnicas. A biografia do fotógrafo, suas escolhas estéticas, os equipamentos utilizados e os vínculos com o ambiente retratado compõem um conjunto de elementos que não pode ser ignorado no processo de investigação. Nesse sentido, o estudo da imagem demanda uma abordagem interdisciplinar, que combine fontes iconográficas, textuais, orais e materiais, enriquecendo a análise e ampliando o entendimento do registro fotográfico como documento histórico.

Sob essa perspectiva, a fotografia adquire uma dimensão duradoura: transcende o instante registrado, os personagens e os autores envolvidos, para se constituir como objeto de múltiplas leituras. Kossoy critica a naturalização da imagem como verdade absoluta, alertando para o equívoco de tomá-la como reflexo fiel da

realidade. Para ele, cada imagem é mediada pelas experiências, referências e intenções do fotógrafo, e será interpretada de maneira distinta por cada observador, segundo sua bagagem simbólica e cultural.

Embora não proponha um método definitivo de análise, Kossoy enfatiza a importância da contextualização histórica e da distinção entre a história da fotografia, a história da técnica fotográfica e a história através da fotografia. Essa distinção é crucial para evitar abordagens simplificadas ou generalistas. Ele defende ainda a sistematização das informações sobre o fotógrafo e sua relação com os sujeitos retratados, ressaltando que mesmo uma única imagem pode demandar um mapeamento minucioso de vínculos e intenções.

Essa compreensão está diretamente ligada à forma como Kossoy pensa e produz sua própria obra. Ao contrário de uma visão objetiva e documental da fotografia, ele a concebe como construção subjetiva e interpretativa, carregada de discurso e intencionalidade. Em sua teoria e em sua prática, desafia as fronteiras da veracidade imagética, elaborando composições que transitam entre o real e o fantástico. Ao criar fotografias montadas, alegóricas ou surrealistas, convida o espectador a refletir sobre a natureza da imagem e suas possibilidades expressivas. Mesmo quando documenta processos históricos, como a imigração italiana, sua abordagem revela um olhar que transcende a objetividade para dar lugar à imaginação crítica e à sensibilidade estética.

2.2 O fotógrafo: revelando o invisível

Os primeiros estudos que exploram a relação entre história, fotografia e urbanismo no Brasil remontam aos anos 1970, destacando-se as investigações pioneiras conduzidas por Boris Kossoy (1978) sobre as fotografias de Militão Augusto de Azevedo na cidade de São Paulo. Nesse período, surgiram os primeiros esforços para reorganizar coleções fotográficas, tanto públicas quanto privadas, no país. Isso levou à criação de centros de documentação e museus em várias cidades, incluindo São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Porto Alegre e Belo Horizonte, entre outras.

Por exemplo, Gilberto Ferrez liderou a reorganização da coleção de Marc Ferrez, enquanto o Museu Paulista assumiu a responsabilidade pela coleção de Militão Augusto de Azevedo (Fernandes Júnior, 2002). Além disso, o rápido processo de urbanização e as mudanças significativas na paisagem urbana também

impulsionaram a necessidade de gerir a memória dessas transformações espaciais e das formas de sociabilidade ao longo do século XX no Brasil.

Embora Kossoy enfatize a importância da tríade sujeito–técnica–tema para a análise histórica da fotografia, sua proposta metodológica não representa uma ruptura absoluta com abordagens anteriores. Ao contrário, ela se articula com tradições críticas que já compreendiam a imagem fotográfica como uma construção subjetiva. Os surrealistas, por exemplo, exploraram amplamente os elementos da encenação, do inconsciente e da intervenção estética na composição da imagem. A sistematização que Kossoy propõe está orientada à historiografia fotográfica contemporânea e fundamenta-se em critérios analíticos que dialogam com autores como Dubois (1994).

Kossoy também salienta a necessidade de considerar os filtros culturais e ideológicos que atravessam a produção fotográfica. Aspectos técnicos como a escolha do equipamento, o tipo de negativo, o formato da imagem e os processos de revelação são decisivos na leitura da fotografia. Além disso, a compreensão do tema exige sua contextualização temporal e social — seja em registros de rituais de passagem, como casamentos e funerais, ou em paisagens urbanas e cenas cotidianas. Cada imagem porta camadas múltiplas de sentido, que se desdobram com o tempo e os usos posteriores da fotografia, como sua circulação em manuais escolares, exposições ou obras historiográficas.

Essa perspectiva está no centro de "Realidades e ficções na trama fotográfica" (2002), onde Kossoy analisa os usos da fotografia na construção simbólica do nacional durante o século XIX. Ao abordar álbuns como *Le Brésil*, produzido para a Exposição Universal de Paris (1889), o autor investiga como a imagem foi instrumentalizada como dispositivo de representação política e cultural. Seu trabalho precursor foi essencial para consolidar o campo da fotografia como fonte documental legítima e objeto de reflexão crítica, contribuindo para a preservação e interpretação de acervos nos séculos XIX e XX.

A partir dos anos 1980 e 1990, a chegada ao Brasil, por meio de traduções, das obras de teóricos como Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, abriu caminho para novas perspectivas teóricas no campo da fotografia, reafirmando seu valor como forma de expressão visual. Paralelamente, o desenvolvimento da Nova História Cultural contribuiu para esse avanço ao incorporar as imagens como fontes relevantes na pesquisa em ciências humanas. Nesse

contexto, ampliou-se o interesse pelas interações entre fotografia e urbanismo, com ênfase nas mudanças ocorridas na paisagem social brasileira ao longo do século XX. Desde muito jovem, Boris Kossoy cultivava um olhar visual aguçado, profundamente alimentado pelas histórias em quadrinhos, pelo cinema, pelas xilogravuras e pelas ilustrações que povoavam sua infância. Os quadrinhos exerceram papel formativo em sua percepção narrativa, ensinando-o que cada quadro deve comunicar-se visualmente de forma autônoma. Essa compreensão, adquirida na chamada "era de ouro dos quadrinhos", influenciou sua abordagem fotográfica, na qual cada imagem opera como unidade expressiva e simbólica.

A afinidade de Kossoy com a linguagem visual também se manifestou na experimentação com técnicas como o desenho a nanquim e os estudos com o artista Fernando Odriozola no Instituto de Arte Contemporânea, nos anos 1960. Participou de exposições como a realizada na Artécnica-Galeria de Arte, em 1967, ocasião em que recebeu elogios de Geraldo Ferraz por sua "pintura fantástica com timbre vibrante". Esses momentos foram cruciais para o amadurecimento de sua poética, que mais tarde se consolidaria na fotografia.

A formação em arquitetura, iniciada formalmente em 1965, ampliou ainda mais seu repertório visual, proporcionando uma sensibilidade particular para a relação entre espaço, forma e luz. Kossoy passou a integrar em sua prática fotográfica elementos do realismo fantástico e da narrativa visual presentes no cinema, na literatura e nas HQs. Suas imagens, ao mesmo tempo narrativas e enigmáticas, são atravessadas por uma construção estética que remete a diretores como Bergman e a autores como Cortázar e Poe.

Essa intertextualidade visual encontra seu ápice no fotolivro "Viagem pelo Fantástico", cuja segunda edição incluiu a imagem inspirada em "O Sétimo Selo". Na fotografia, a figura da Morte aparece à beira-mar, evocando o jogo entre vida e finitude. A máscara utilizada, adquirida pelo autor em 2017 durante viagem à Europa, foi reutilizada meses depois na composição intitulada "Plague Doctor" (Figura 3), produzida pouco antes da eclosão da pandemia de Covid-19. A imagem, segundo o próprio Kossoy, tornou-se premonitória e condensou sua busca contínua por simbolismos visuais e tensionamentos entre o real e o imaginário.

Ao longo de sua trajetória, Kossoy construiu um corpo de trabalho que ultrapassa os limites da fotografia documental tradicional. Suas imagens propõem uma arqueologia visual do fantástico, em diálogo com os mistérios do cotidiano, os

labirintos da memória e os fantasmas da história. Seu legado se inscreve não apenas nas páginas de seus livros e na curadoria de acervos, mas na capacidade de inquietar o olhar do espectador e levá-lo a atravessar a superfície da imagem rumo às suas camadas mais profundas.

Figura 3 – Plague Doctor



Fonte: Kossoy (2019).

Kossoy destaca que sempre lhe perguntam sobre suas referências fotográficas e ele responde que suas referências se sustentam na literatura, no teatro, na arquitetura, na pintura e nas histórias em quadrinhos. E, naturalmente, no cinema, sobretudo o expressionismo alemão. De fato, a abordagem de Kossoy a fotografia, marcada pela encenação e pelo realismo fantástico com traços de surrealismo, é uma raridade no cenário brasileiro. Suas imagens teatralizadas se destacam pela singularidade, com poucas referências comparáveis na produção nacional.

A imagem capturada em maio do ano passado surpreendeu Kossoy ao ganhar relevância um ano depois, conforme registrado em sua entrevista ao site Itaú Cultural. Ele é frequentemente indagado sobre suas referências fotográficas, respondendo que estas abrangem a literatura, o teatro, a

arquitetura, a pintura e as histórias em quadrinhos, destacando o cinema, especialmente o expressionismo alemão (MAUAD; RAINHO, 2023, p.6-7).

A estética fotográfica de Boris Kossoy é frequentemente situada em um ponto de convergência entre o surrealismo e o realismo fantástico. No entanto, para compreender plenamente a singularidade de sua obra, é necessário distinguir com clareza os fundamentos que caracterizam esses dois campos. O surrealismo, nascido na Europa nos anos 1920 com o *Manifesto Surrealista* de André Breton, tem suas raízes fincadas na psicanálise freudiana. Trata-se de um movimento artístico e literário que valoriza o inconsciente, os sonhos, os impulsos automáticos da mente e a lógica da irracionalidade.

Já o realismo fantástico, embora nomeado pelo crítico alemão Franz Roh em 1925, ganhou novos contornos na América Latina, principalmente na literatura de autores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. Diferentemente do surrealismo, que tende à ruptura com a lógica racional, o realismo fantástico insere o fantástico no cotidiano de maneira orgânica, naturalizando o estranho dentro de uma narrativa que mantém sua coerência interna.

Nas imagens de Kossoy, percebe-se uma fusão particular desses dois universos. De um lado, a teatralidade e o uso de encenações, com manequins, máscaras e atmosferas simbólicas, remetem claramente ao repertório visual surrealista. De outro, há uma familiaridade com o insólito, uma incorporação do extraordinário em situações corriqueiras, que alinha sua produção ao realismo fantástico. Essa ambivalência estética, ao mesmo tempo onírica e verossímil, constitui um traço distintivo em sua obra e revela a complexidade poética de sua linguagem visual.

O realismo fantástico consolida-se em um momento posterior, sobretudo na produção artística e literária da América Latina, estruturando-se na incorporação de elementos fantásticos no interior de uma realidade cotidiana, sem que isso rompa a lógica interna do mundo representado. Enquanto o surrealismo se ancora na suspensão da racionalidade para acessar o inconsciente e o onírico, o realismo fantástico preserva a coerência da realidade objetiva, ainda que insira elementos extraordinários como se fossem partes constitutivas do cotidiano.

Apesar de ambos recorrerem a dimensões simbólicas, fantásticas e oníricas, trata-se de correntes estéticas distintas, tanto em seus contextos históricos quanto em seus propósitos epistemológicos. No caso da obra de Kossoy, essa intersecção de

linguagens revela uma apropriação crítica de diferentes matrizes artísticas, em especial do surrealismo europeu e do realismo fantástico latino-americano, tensionando as fronteiras entre documento e ficção, entre realidade e imaginação.

Kossoy ressalta que a fotografia é uma forma de expressão autônoma, capaz de ser permeada por sonhos, devaneios e construções imaginárias, enfatizando que a ficção constitui um elemento inerente à própria realidade. O fotógrafo também destaca a influência do realismo fantástico em sua obra, conceito que, embora tenha surgido inicialmente nas artes plásticas na década de 1920, consolidou-se principalmente na literatura latino-americana nas décadas de 1960 e 1970, explorando a fusão entre o real e o fantástico.

Cabe observar que esse imaginário visual e poético não surge de forma isolada. As estéticas ornamentais e orgânicas características da Belle Époque, especialmente do movimento Art Nouveau, influenciaram diretamente diversas manifestações culturais do século XX, sendo retomadas de maneira reinterpretada durante a contracultura das décadas de 1960 e 1970. Essa retomada aparece nos traços psicodélicos, nas experimentações visuais, na valorização do simbólico e no rompimento com os padrões estéticos tradicionais, elementos que também dialogam com a proposta poética e imagética da obra de Kossoy.

A análise das imagens de Kossoy revela a transposição do realismo fantástico para a fotografia, evidenciada pela escolha de uma estética fotográfica direta e pela criação de ambientes urbanos ou fechados, muitas vezes contendo elementos que provocam estranhamento em relação à realidade convencional. Além disso, é possível observar a presença de elementos surrealistas, como a representação do feminino através de noivas, nus e manequins de loja. Os manequins, frequentemente utilizados pelos surrealistas em diversas formas de arte, desempenham um papel proeminente nas imagens de Kossoy, tendo sido explorados por artistas como Man Ray e Kubrick, entre outros (Mauad; Rainho, 2023, p.6-7).

O mundo das imagens, diferentemente do mundo das palavras, necessita de um conhecimento iconográfico anterior para uma melhor compreensão, porém o que nos causa incômodo incontestavelmente nos modifica. O estranho nos causa ao mesmo tempo repulsa e fascínio, todo o universo que difere uma pessoa, em uma imagem, em um texto, em um lugar é como um abismo aberto para um novo mundo. Nossa compreensão do real é retorcida e volta renovada, somos nós e o outro, entramos no rio e nosso mundo cresceu. A fantasia revela novos mundos, epifania, como uma criança que vê alguma coisa pela primeira vez.

O conceito de *vale da estranheza*, formulado por Masahiro Mori em 1970, aborda a inquietação gerada por representações que se aproximam da forma humana, mas que, por não serem plenamente humanas, produzem sensações de desconforto, repulsa ou estranhamento. Tal reflexão encontra ressonância nas discussões presentes na revista surrealista *Minotaure* (número 171), que dedica um artigo à representação dos manequins, especialmente no contexto urbano de Paris. A figura feminina é, nesse cenário, frequentemente convertida em simulacro, reduzida a uma construção plástica destinada ao consumo estético e simbólico nas vitrines e nos espaços públicos. Entretanto, é fundamental questionar se, naquele período histórico, essa prática era percebida efetivamente como uma forma de objetificação nos termos que a teoria feminista contemporânea propõe.

O debate estruturado sobre a objetificação do corpo feminino emerge de maneira mais consistente a partir da segunda metade do século XX, impulsionado por pensadoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan e, posteriormente, Laura Mulvey. No início do século XX, ainda que a linguagem crítica não estivesse consolidada, já era possível identificar tensionamentos sutis, sobretudo em produções de artistas como Claude Cahun e Leonora Carrington, que subvertiam os códigos da representação tradicional e questionavam os dispositivos que confinavam a mulher ao papel de objeto estético ou sexual.

Essa análise conduz à necessidade de compreender se toda representação que associa a mulher à imagem do manequim, da boneca ou da vitrine necessariamente reforça a lógica da subjugação. Em determinados contextos, especialmente quando apropriadas por mulheres artistas, tais representações podem ser ressignificadas como instrumentos de afirmação, crítica e subversão das próprias estruturas patriarcais que as produziram. A escolha consciente de performar, estetizar e expor o corpo pode ser interpretada não como mera reprodução do olhar objetificante, mas como estratégia de reinvenção de si e de produção de agência estética e política. A análise dessa ambivalência segue como tema central nos debates contemporâneos sobre gênero, representação e poder na cultura visual.

O movimento surrealista, fundado oficialmente em 1924 sob a liderança de André Breton, desenvolveu-se a partir de uma interlocução direta com as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, especialmente no que se refere à exploração do inconsciente como fonte primordial para a criação artística. Breton, com formação em psiquiatria e estreita relação com o dadaísmo, estabeleceu os fundamentos do

surrealismo baseando-se nas formulações freudianas acerca dos processos mentais inconscientes. Entre os procedimentos mais recorrentes na prática surrealista estão o semissono e o automatismo psíquico, ambos fortemente inspirados na psicanálise, que busca acessar conteúdos reprimidos da mente. Nesse contexto, tornam-se fundamentais os conceitos de deslocamento, condensação e sobredeterminação, os quais permeiam não apenas a construção dos sonhos, segundo Freud, mas também a elaboração das produções artísticas e literárias surrealistas.

O deslocamento consiste no mecanismo através do qual a carga emocional associada a um determinado conteúdo é transferida para outro elemento, frequentemente considerado secundário, criando uma representação simbólica que oculta o verdadeiro objeto do desejo inconsciente. A condensação refere-se ao processo em que múltiplos significados, imagens ou ideias se unem em uma única representação, de modo que um símbolo carrega diversos sentidos simultaneamente. Por sua vez, a sobredeterminação indica que qualquer manifestação psíquica, como um sonho, um ato falho ou uma expressão artística, resulta da confluência de várias causas inconscientes, que operam de forma simultânea e interdependente. A adoção desses mecanismos permitiu aos surrealistas construir narrativas, imagens e objetos que rompem com a lógica linear e racional, produzindo associações livres que desestabilizam o pensamento consciente e revelam camadas profundas da subjetividade humana.

De fato, o movimento surrealista antecipa a psicanálise ao permitir que um eu alienado narre uma história sobre um terceiro, que, na verdade, é ele mesmo.

No começo do século XX, um grupo de formalistas russos criou um movimento que estudava o estranhamento. Esse grupo escreveu um livro chamado *A Arte Como Procedimento* que foi escrito por Viktor Shklovsky e publicado na Rússia em 1917. Nessa obra, apontaram que o estranhamento é um procedimento fundamental para a criação artística, assim como o procedimento de singularização de objetos, cenas e pessoas de forma a desbanalizar, particularizar para desfamiliarizar a compreensão que se tem dos objetos. Esse é o efeito do estranhamento para compreender as coisas do lado de fora, como crianças, como estrangeiros.

Em seu livro *Viagem pelo Fantástico*, Kossoy aborda essa temática, trazendo para suas imagens um manequim italiano utilizado para expor chapéus, apelidado por Kossoy de Américo, que, segundo o próprio artista, representa seu “Alter Ego”. mergulha nas profundezas do inconsciente, explorando o simbolismo do manequim

como uma representação da identidade fragmentada, refletindo a influência do surrealismo e da psicanálise em sua obra (Figura 4).

Figura 4 – Portrait do Senhor Américo/Viagem pelo Fantástico



Fonte: Kossoy (1971).

Segundo Kossoy, os modelos inanimados tiveram uma função mais simbólica, como no caso de seu Américo, eternamente sorrindo de forma irônica e cínica. Atualmente, Kossoy continua a compartilhar sua expertise e trabalho, e sua influência duradoura na fotografia e na cultura visual serve como um poderoso lembrete de que a essência da fotografia reside na visão e na compreensão cultural de seu criador. Seu legado continua a inspirar aqueles que buscam compreender o papel da imagem na sociedade contemporânea.

Em sua perspectiva, a fotografia não se limita a simplesmente capturar imagens; ela é uma expressão cultural que perpetua aspectos temporais como religião, costumes e eventos sociais. O fotógrafo, como autor da imagem, não apenas registra, mas também participa ativamente do processo de representação, agindo como um filtro cultural.

Kossoy enfatiza a importância de compreender a imagem fotográfica dentro do contexto de sua produção, levando em conta o espaço, o tempo e as técnicas utilizadas, bem como a história pessoal do fotógrafo. Ele sugere a utilização de uma variedade de fontes, como documentos escritos, fontes iconográficas, relatos orais e objetos relacionados ao cenário fotográfico, para enriquecer a pesquisa. A organização cuidadosa dos dados visa a detalhar e descrever, promovendo uma compreensão mais profunda da imagem na perspectiva iconográfica (Kossoy, 2001).

Essa compreensão da imagem como portadora de sentidos culturais e simbólicos encontra eco em Manguel (2001), que argumenta que as imagens não apenas ilustram ideias, mas também constroem e perpetuam narrativas culturais. Para o autor, o ato de ver é indissociável do ato de interpretar, e a imagem é um campo de disputa de sentidos. Assim como a palavra escrita exige letramento, a leitura da imagem requer alfabetização visual, ou seja, um repertório interpretativo que permita desvendar seus códigos e significados ocultos. A fotografia, nesse sentido, não é apenas vestígio, mas discurso.

Para Boris Kossoy é fundamental cercar a imagem de outras fontes históricas, uma vez que toda imagem é produzida a partir do ponto de vista, recorte e enquadramento de alguém. Em suas abordagens teóricas, ele explora temas como arquivos, memórias, reconstituição histórica, a natureza documental das imagens, a fotografia como forma de expressão, além de examinar o espaço e o tempo na fotografia, assim como os elementos aparentes e ocultos presentes nas imagens.

O registro fotográfico é um ponto final do processo de criação/construção da representação; culmina com a transposição ilusória do objeto (situado diante da câmera) para o plano de imagem. Trata-se da transformação do objeto (tridimensional) em dado iconográfico (bidimensional) que temos a percepção de ser real (Kossoy, 2020, p.37).

Independentemente do tema retratado, toda imagem fotográfica é fruto de um processo criativo no qual o fotógrafo elabora conscientemente uma representação. Esse caráter duplo, simultaneamente registro e construção, está presente tanto nas imagens de cunho pessoal, associadas a uma poética visual, quanto nas fotografias documentais produzidas a partir de pesquisas ou ensaios conduzidos com objetivos e métodos definidos.

Não se trata de estabelecer um único método capaz de abarcar todas as dimensões da fotografia como fonte visual. Contudo, é fundamental considerar a

contextualização histórica da imagem, bem como os procedimentos técnicos e as tecnologias envolvidas em sua produção. A organização sistemática das informações é essencial para a análise, sendo importante distinguir entre a história da fotografia, a evolução de suas técnicas e os discursos históricos transmitidos pelas imagens. Essa diferenciação contribui para uma leitura mais profunda, seja de uma fotografia isolada, seja de um conjunto mais amplo.

A fotografia, nesse contexto, não é apenas uma reprodução do real, mas um registro expressivo que estimula o olhar do observador a construir múltiplas interpretações. Cada indivíduo percebe a imagem de acordo com seu universo cultural, posição social, experiências e visão de mundo, como se diferentes máscaras pudessem ser sobrepostas a um mesmo rosto.

Outro aspecto relevante é compreender a relação estabelecida entre o fotógrafo e os elementos registrados, sejam eles pessoas, objetos ou ambientes. É igualmente importante investigar as ações, escolhas e estratégias envolvidas na produção da imagem. A fotografia, nesse sentido, carrega um discurso. Ela captura não só um momento, mas também intenções, posicionamentos e visões de mundo. Funciona como meio de expressão, canal de informação e ferramenta de representação. Em cada imagem está presente o olhar de quem a produziu, atuando como mediador entre demandas externas e as formas visuais que emergem do ato fotográfico.

Essa perspectiva sobre a imagem como fonte histórica encontra respaldo em Manguel (2001), para quem toda imagem é também um dispositivo de memória e poder, capaz de registrar e construir narrativas culturais. Ao enfatizar a função documental e expressiva das imagens do século XIX, Kossoy estabelece um diálogo com a ideia de que toda leitura visual é também uma operação de interpretação cultural, como argumenta Manguel ao refletir sobre o papel das imagens na constituição da memória social.

A interpretação das coisas do mundo das imagens se faz diferente em cada um de nós. Guardamos em nosso caleidoscópio pessoal o inventário da nossa experiência, patrimônio emocional e cultural acumulado ao longo da vida, que nos faz ser o que somos. É a bagagem imaterial a nutrir nosso imaginário a cada dia (Kossoy, 2020, p.44).

Essa reflexão dialoga diretamente com as proposições de Alberto Manguel em sua obra *Lendo imagens* (2001), na qual o autor ressalta que toda leitura imagética é, antes de tudo, uma construção cultural e subjetiva. Segundo Manguel, olhar uma imagem não é um ato neutro nem automático, mas um exercício interpretativo que ativa referências visuais, emocionais e cognitivas acumuladas ao longo da existência. Nesse sentido, tanto Kossoy quanto Manguel convergem ao defender que o olhar é mediado por filtros simbólicos que estruturam nossa compreensão do visível. Assim, as imagens não apenas refletem o mundo externo, mas também funcionam como espelhos do nosso próprio universo interno, revelando camadas de memória, desejo e identidade.

Boris Kossoy é também reconhecido por seu empenho em resgatar e confirmar os experimentos pioneiros de Hercule Florence com métodos de "impressão de luz", que resultaram na sua descoberta independente da fotografia no Brasil, a partir de 1833.

Hercule Florence, um francês de Nice, chegou ao Rio de Janeiro e logo se uniu a uma expedição liderada pelo barão de Langsdorff, que explorou o interior do Brasil por quatro anos. Após essa jornada, Florence estabeleceu-se em São Carlos e posteriormente em Campinas, onde se dedicou a experimentar com materiais fotossensíveis, conduzindo sua própria descoberta da fotografia. Essas realizações foram revolucionárias nas Américas, ocorrendo simultaneamente aos avanços de outros pesquisadores europeus, como Daguerre e Fox Talbot.

No livro "Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e a arte da fotografia no Brasil (1833-1910)", Kossoy realiza um levantamento dos fotógrafos e dos principais estabelecimentos que importavam e comercializavam produtos fotográficos, o que foi crucial para o desenvolvimento da fotografia no país. Além disso, ele investiga o comércio de disseminação de imagens, sejam originais ou impressas, nacionais ou estrangeiras, encontradas em diversas lojas, livrarias e pontos de venda, responsáveis pela divulgação desse importante produto cultural.

Boris também examina a representação do negro e da escravidão ao longo da história na obra "O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX". Nessa obra, os autores consideram as representações predominantemente como "ilustração artística". No entanto, as imagens produzidas pelos europeus que visitaram o Brasil no século XIX refletem os relatos ideológicos dos cronistas e cientistas

viajantes, que descreveram a vida cotidiana dos escravos. Essa perspectiva europeia é influenciada por valores enraizados na própria cultura.

Em sua obra, os autores exploram essa visão através dos símbolos visuais, reavaliando o papel do negro. As imagens auxiliam na reconstrução histórica e também proporcionam compreensões para o estudo das ideologias vigentes. Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro utilizaram as imagens como fontes históricas e instrumentos de conhecimento para contribuir com o resgate histórico.

A ligação entre o surrealismo e a psicanálise continua a inspirar artistas contemporâneos, oferecendo um terreno fértil para a exploração dos mistérios da mente humana e da condição existencial. Através da lente de Kossoy e de outros artistas, somos convidados a questionar as fronteiras entre o real e o imaginário, entre a consciência e o inconsciente, alimentando assim um diálogo contínuo sobre a natureza da criação artística e da experiência humana.

Em última análise, a obra de Kossoy e a tradição surrealista nos lembram que a arte tem o poder de transcender as limitações da realidade objetiva, proporcionando-nos insights profundos sobre nós mesmos e o mundo ao nosso redor. Ao explorar os territórios do inconsciente e do fantástico, tanto Kossoy quanto seus predecessores surrealistas nos convidam a embarcar em uma jornada de descoberta e autoconhecimento, onde os sonhos se entrelaçam com a realidade para nos revelar verdades profundas sobre a condição humana.

2.3 O teórico: fotografia e história

A trajetória de Boris Kossoy como docente universitário e fotógrafo é marcada por uma atuação impactante em três campos essenciais, a produção fotográfica, a construção historiográfica e a reflexão teórica sobre a imagem. A partir dos anos 1960, suas séries de fotografias com caráter ficcional começaram a receber reconhecimento fora do Brasil, fazendo com que se tornasse um dos primeiros nomes da fotografia brasileira a obter projeção internacional. Já na década de 1970, sua atuação como pesquisador teve destaque ao posicionar o Brasil como parte do cenário da origem da fotografia, ao identificar e divulgar as experiências pioneiras realizadas por Hercule Florence no século XIX.

Além disso, sua atuação teórica estabeleceu bases fundamentais para a compreensão da fotografia como um processo cultural e subjetivo. Boris Kossoy,

desde jovem, demonstrou uma sensibilidade estética singular. Embora tenha se formado em arquitetura, sua inclinação pelas artes visuais conduziu-o a explorar profundamente os campos da fotografia, do desenho e do cinema. Sua primeira incursão no universo fotográfico, aos quatorze anos, não se restringiu à captura de imagens, mas constituiu também um exercício de memória, cuja potência moldou sua percepção estética e simbólica do mundo. Sua obra reflete a influência de escritores como Gabriel García Márquez, autor de *Cem Anos de Solidão*, Júlio Cortázar, conhecido por *Bestiário* e por sua abordagem do insólito no cotidiano, e Jorge Luís Borges, cujas narrativas transitam entre o real e o metafísico. Esses autores foram fundamentais na consolidação do realismo fantástico na literatura latino-americana, abordagem que dialoga diretamente com os conceitos visuais elaborados por Kossoy. No campo das artes visuais, especialmente na fotografia, também se destacaram artistas que, de forma análoga, exploraram os limites entre realidade e fantasia. Entre eles, a fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, cuja obra tensiona o documental ao incorporar elementos simbólicos e poéticos da cultura mexicana, e o fotógrafo cubano Alberto Korda, que embora mais conhecido por seus registros políticos, possuía uma abordagem que frequentemente flertava com o simbólico em composições meticulosas.

No âmbito da pintura e das artes visuais, destacam-se também Remedios Varo e Leonora Carrington, cujas trajetórias no México reverberaram profundamente no surrealismo e no fantástico, explorando narrativas visuais que desestabilizam a lógica objetiva. Dessa forma, a construção imagética de Kossoy insere-se em um diálogo que transcende a fotografia documental tradicional, articulando memória, fabulação e uma poética do imaginário.

Antes de se tornar professor universitário, Kossoy atuou como fotógrafo freelancer e estabeleceu seu próprio estúdio, Ampliarte, em 1967. Durante esse período, as artes gráficas se integraram à publicidade, à fotografia e à arquitetura. Em parceria com seus amigos Wesley e Albert Adams, a Posters Promoções Gráficas promoveu a imagem de diversos artistas, como Brigitte Bardot, Zé do Caixão, Chico Buarque, Caetano Veloso e Leila Diniz, obtendo assim uma valiosa experiência prática. Inicialmente, esses posters eram comercializados em lojas de arte na rua Augusta, mas posteriormente passaram a ser distribuídos em bancas de jornal. Essas experiências vieram a complementar, posteriormente, sua expertise em outras áreas de atuação.

Embora nenhuma reprodução dessas peças esteja disponível publicamente, os pôsteres da Posters Promoções Gráficas podem ser descritos como visualmente alinhados ao espírito pop-psicodélico dos anos 1960: uso de cores vibrantes, tipografia expressiva, composição dinâmica e exploração de contrastes cromáticos fortes. As figuras – desde celebridades como Leila Diniz até personagens do cinema nacional – eram apresentadas com forte presença imagética, muitas vezes com expressões dramáticas ou gestos impactantes, compondo narrativas visuais que antecipam as estratégias estéticas de Kossoy em sua fotografia autoral.

Sua pesquisa pioneira sobre Hercule Florence e sua contribuição para a história da fotografia brasileira destacaram-se como marcos significativos em sua carreira. Ao ingressar no meio acadêmico, Kossoy encontrou uma plataforma para transmitir seu conhecimento e paixão pela fotografia. Sua abordagem interdisciplinar e sua ênfase na cultura visual desafiaram os paradigmas convencionais da fotografia, inspirando uma nova geração de estudiosos.

Partindo para a teoria defendida pelo autor, destaca-se que antes da existência do registro, ocorreu uma concepção prévia, uma seleção criteriosa de opções e uma preocupação estética, veja-se:

O registro, por sua vez, reflete a visão de mundo do seu autor, seu repertório e sua ideologia. Não se pode considerar o registro fotográfico como neutro, uma vez que ele não se desvincula do ato criativo exercido pelo fotógrafo, tanto antes quanto durante todo o processo de construção da representação. Pelo contrário, o registro fotográfico é a materialização codificada desse processo (Kossoy, 2020, p.45).

Toda fotografia carrega em sua essência a ligação inseparável entre o ato de registrar e o de criar, considerando a criação como um processo ontológico de natureza dual, presente nos próprios conteúdos da imagem, formando uma unidade indivisível. Seja qual for o assunto capturado, o que se vê é resultado de uma elaboração consciente, construída por meio da ação criativa do fotógrafo. A imagem fotográfica é fruto dessa construção, sendo ao mesmo tempo o desfecho do processo e o ponto de partida da representação.

Essa elaboração estética e simbólica, que antecede o ato de registrar, é alimentada por um vasto repertório cultural que Kossoy assimila ao longo de sua trajetória. Dentre os autores que compõem essa matriz de referências, destacam-se figuras do realismo fantástico e do fantástico latino-americano, como Jorge Luis Borges,

Julio Cortázar e Gabriel García Márquez, cujas obras tensionam o cotidiano e o absurdo, o visível e o oculto.

Na arte visual, aproxima-se de nomes como Grete Stern, com suas fotomontagens psicanalíticas oníricas, e Claudia Andujar, cuja obra oscila entre o documental e o simbólico. Essas influências operam como lentes culturais que informam e atravessam a construção das imagens de Kossoy, conferindo-lhes densidade narrativa, ambiguidade e estranhamento.

Conforme observado por Kossoy, cada fotografia, para além de ser um vestígio do passado, constitui-se também como um testemunho visual, suscetível à análise de seus elementos constituintes, tal como ocorre com os documentos escritos. Nesse sentido, é possível identificar não apenas os elementos materiais que lhe deram origem, mas também uma série de dados reveladores, muitas vezes ausentes na linguagem escrita da História. Entretanto, é importante salientar que, apesar de sua aparente objetividade, as fotografias podem ser sujeitas a omissões, adições e diversas formas de manipulação.

Compreender as informações presentes em uma fotografia exige uma análise atenta do contexto histórico no qual ela foi produzida, já que esse contexto está parcialmente congelado na imagem e, ao mesmo tempo, integralmente ligado ao instante do clique. Ao ser tomada como objeto de estudo, tanto na história da fotografia quanto em outras áreas do conhecimento, a imagem permanece vinculada a essa condição específica. Por isso, sua leitura e valorização dependem não apenas dos dados que a acompanham, mas também de uma interpretação sensível e criteriosa.

Tanto uma imagem criada com propósitos artísticos de linguagem surrealista quanto uma fotografia pensada como peça de propaganda migratória possuem um elemento em comum, ambas são construções deliberadas do fotógrafo, que imprime ali seus recortes subjetivos da realidade. No caso da arte surrealista, os elementos visuais são reorganizados de forma a romper com a lógica habitual, provocando no observador sentimentos de estranhamento e encantamento.

Já nas imagens voltadas à propaganda de imigração, a construção visual busca despertar emoções positivas e transmitir uma narrativa sedutora sobre o local de destino. Em ambas as situações, fica evidente que a fotografia ultrapassa a função de mero reflexo do real, funcionando como um instrumento expressivo das intenções, percepções e desejos de quem a produz.

Toda imagem segundo Boris Kossoy mesmo a imagem produzida para ser referente ao mundo real é um recorte, uma escolha do fotógrafo. A realização de uma fotografia requer três elementos essenciais: o objeto fotografado, o fotógrafo e a tecnologia empregada. O resultado final, a fotografia, é o produto da ação do fotógrafo, que, em determinado contexto espaço-temporal, escolhe um tema específico e utiliza os recursos disponíveis da tecnologia vigente.

Para atribuir valor histórico a uma fotografia, é essencial avaliar seus elementos constitutivos: assunto, tecnologia, fotógrafo, espaço e tempo.

Assim, ao estabelecer esses primeiros parâmetros de avaliação, temos os elementos fundamentais devidamente determinados, o que viabiliza o uso da fotografia como uma fonte confiável e válida para pesquisa histórica. Qualquer informação adicional, como outras fotografias da mesma coleção, anotações ou anexos, servirá apenas para complementar e enriquecer a análise já iniciada, proporcionando uma compreensão mais completa e detalhada do contexto e significado da imagem em questão.

Assim, toda fotografia é um resíduo do passado, um artefato que captura um fragmento específico da realidade por meio da técnica fotográfica. Ela oferece simultaneamente seus elementos constitutivos e o conteúdo visual contido, que funciona como um inventário de informações sobre aquele espaço/tempo congelado.

O artefato fotográfico, através de sua matéria e expressão, constitui-se como uma fonte histórica. Esse artefato é definido e percebido pelo conjunto de materiais e técnicas que o configuram como objeto físico, assim como pela imagem que o individualiza, tornando-se, portanto, uma fonte histórica tanto para historiadores da fotografia quanto para outros estudiosos.

Essa característica da fotografia como vestígio interpretável do passado remete, inclusive, a outras formas de documentação histórica, como a famosa carta de Pero Vaz de Caminha a Dom Manuel I, em 1500. Assim como na fotografia, o documento escrito carrega uma intencionalidade, um enquadramento simbólico e uma seleção do que deve ou não ser representado. Ambos, texto e imagem, operam como discursos que constroem sentidos sobre o mundo, servindo, muitas vezes, a projetos políticos, ideológicos ou civilizatórios específicos.

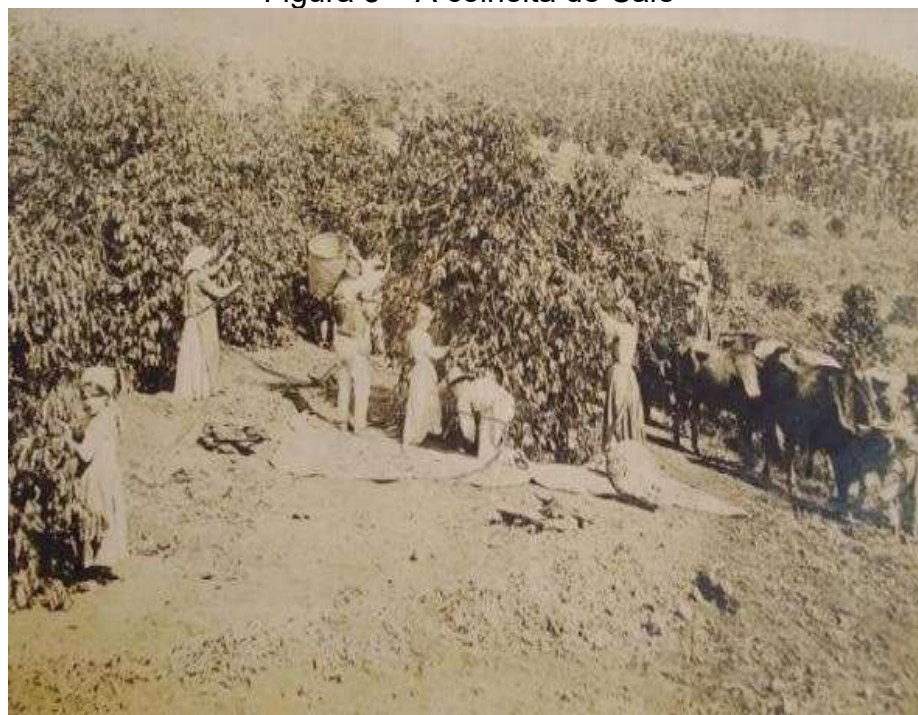
O fotógrafo atua como um filtro cultural, conforme observado por Kossoy, influenciando o produto final desde a seleção do fragmento até sua materialização. O testemunho representado pelo registro fotográfico é obtido através da mediação

criativa do fotógrafo, sendo tanto um reflexo da realidade quanto uma criação deste. Assim, cada fotografia documenta não apenas o que é capturado na cena, mas também a visão de mundo do fotógrafo, resultando em um duplo testemunho.

É crucial reconhecer que entre o momento capturado pela fotografia e sua materialização como um artefato visual, ocorrem diversas intervenções. Além disso, interpretações prévias influenciam nossa compreensão da imagem, como exemplificado pelo impacto do texto jornalístico ou das legendas na interpretação de uma fotografia. Kossoy destaca a importância de uma avaliação cuidadosa das premissas e pressupostos envolvidos na interpretação de uma fotografia (Kossoy, 2001). A ambiguidade é uma característica inerente às imagens fotográficas, pois o significado pode variar dependendo da perspectiva do observador.

Kossoy utiliza esta fotografia como um paradigma ilustrativo, dado que sua análise é multifacetada. A imagem captura um grupo de colonos, presumivelmente imigrantes, em um cenário de cafezal na região de Araraquara, interior de São Paulo. Inicialmente, destaca-se a cena aparentemente idílica, com os colonos engajados na colheita em encantadoras colinas, inclusive com a presença de um carro de boi na composição. Esteticamente, a imagem é cativante, transmitindo uma sensação de tranquilidade, prosperidade e integração com a natureza (Figura 5).

Figura 5 – A colheita de Café



Fonte: Preciolandia (2012).

É perceptível também um forte eco das composições românticas da pintura. Entretanto, ao adentrar em uma camada mais profunda de análise, é possível descobrir que essa fotografia foi amplamente utilizada como ferramenta de propaganda para atrair mais imigrantes ao Brasil.

Registrada por Gaensly a serviço da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, essa imagem desvela uma realidade mais complexa. Em uma investigação mais aprofundada, considerando o contexto histórico, político e social da época da virada do século (1900, data da fotografia), torna-se evidente que os trabalhadores imigrantes enfrentavam condições de vida extremamente precárias e eram submetidos a uma disciplina de trabalho rigorosa.

O governo italiano, inclusive, chegou a tentar restringir, por meio de decretos, a imigração de mais italianos para o Brasil. Dessa forma, percebe-se que uma fotografia inicialmente tida como uma representação fiel da realidade (especialmente naquele período histórico) estava, na verdade, sendo utilizada para transmitir uma mensagem quase oposta à sua aparência superficial. Ainda assim, não se pode negar a veracidade do fato retratado na imagem, que é a colheita sendo realizada por imigrantes.

3 O FOTOLIVRO: VIAGEM PELO FANTÁSTICO

3.1 Breve história do fotolivro

No Brasil, os estudos sobre fotografia moderna começaram de forma tardia, cerca de quatro décadas depois de seus equivalentes europeus e norte-americanos. Essa defasagem está relacionada, entre outros fatores, à ausência de políticas públicas de preservação e de uma tradição historiográfica consolidada sobre a imagem fotográfica. Conforme destaca Kossoy, a fotografia no Brasil passou por um longo período de invisibilidade crítica, sendo tratada ora como documento ilustrativo, ora como produção técnica, sem o devido reconhecimento de seu valor como linguagem estética e histórica.

Por isso, é essencial intensificar os esforços para assegurar que o fotolivro receba o reconhecimento que merece. Embora já seja reconhecido como um meio importante para a disseminação da fotografia, o fotolivro ainda necessita de pesquisas que busquem compreendê-lo e destacar sua relevância na história da comunicação e das artes. Mesmo após mais de 90 anos de seu surgimento na América Latina, suas características únicas e sua inegável contribuição para a criação de obras memoráveis exigem uma atenção que tem sido, ao longo das últimas décadas, negligenciada.

A produção fotográfica brasileira, outrora relevante no século XIX, perdeu vigor no início do século XX e somente recuperou destaque a partir de 1950. Esse renovado impulso incitou debates em publicações periódicas e, posteriormente, atraiu a atenção acadêmica, onde atualmente é objeto de estudos intensos e de longa duração (Silva, 2019).

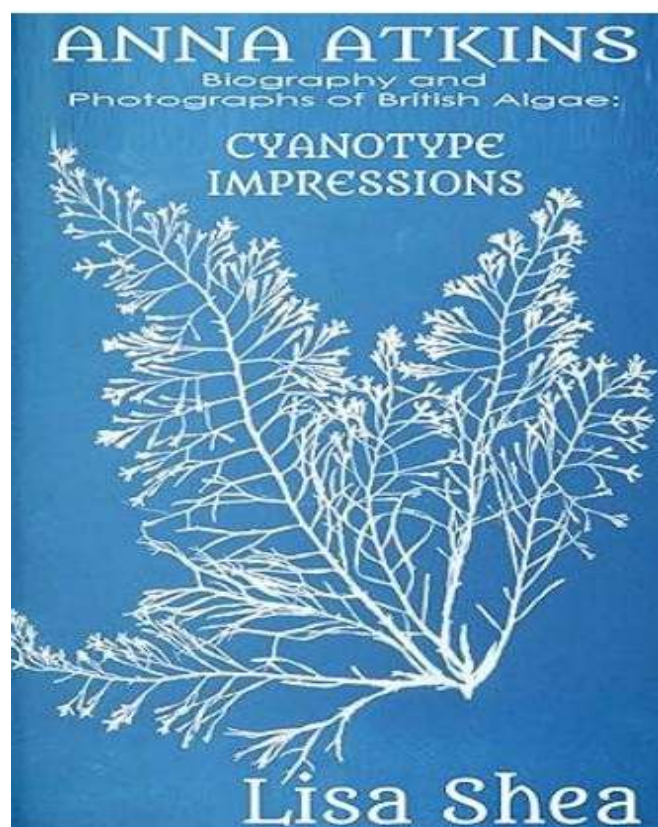
Em nosso enfoque particular deste capítulo, direcionamo-nos a "Viagem pelo Fantástico" (1970), um dos mais notáveis exemplos de livro de fotografia latino-americana (Fernández, 2011), concebido e produzido por Boris Kossoy¹, esta obra detém uma contribuição substancial para o panorama global dos fotolivros e se sobressai por sua estrutura narrativa construída exclusivamente por meio de imagens estáticas (com exceção do título). Impresso em kraft e couche, com dimensões de 22 x 31,3, o trabalho "agrega uma série de contos fotográficos que exploram o drama existencial, os cenários urbanos, além de abordar questões políticas por meio de imagens simbólicas (Fernandez, 2011, p. 152).

¹ Autor este que, teve sua biografia apresentada de forma aprofundada no capítulo anterior.

Todavia, antes de direcionar este estudo para a obra em questão, é importante apresentar o conceito de fotolivro, bem como, compreender como se deu sua trajetória ao longo dos anos. O conceito de fotolivro abarca tanto os álbuns contemporâneos de fotografia quanto os livros mais autorais, que transitam entre produções documentais e artísticas. De forma ampla, os fotolivros são obras onde as fotografias assumem o papel central, podendo ou não ser acompanhadas por texto. Esta forma particular de livro fotográfico destaca e comunica histórias, temas ou ideias predominantemente através das imagens, prescindindo muitas vezes de textos explicativos significativos.

Sua estrutura e layout são meticulosamente planejados para otimizar a experiência do leitor, conduzindo-o por uma jornada visual que pode despertar diversas emoções e reflexões. Além disso, os fotolivros apresentam variações em termos de tamanho, formato, estilo de encadernação e acabamento, refletindo as preferências estéticas e intenções artísticas de seus criadores. Em 1843, foi publicado o primeiro fotolivro "*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*" por Anna Atkins, é uma destacada figura na fotografia botânica, conforme expõe figura 6:

Figura 6 - Capa do livro Photos of British Algae: Cyanotype Impressions, de Anna Atkins



Fonte: Metmuseum (2009).

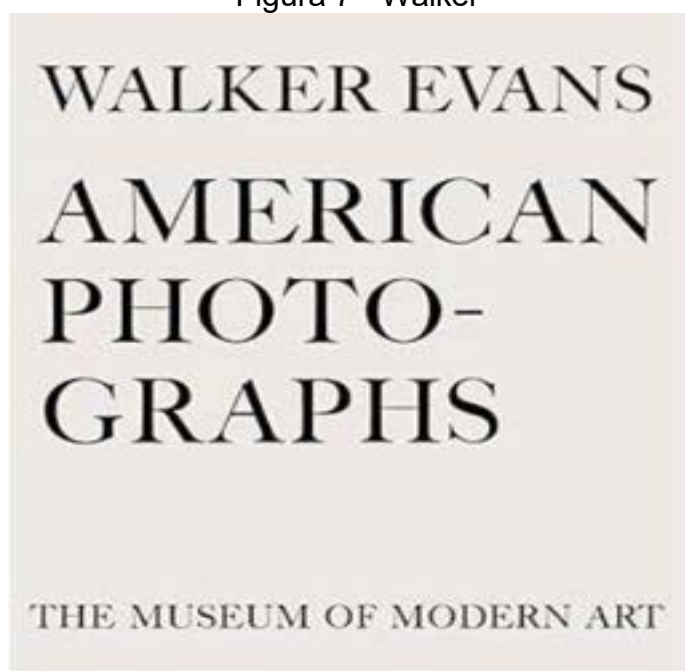
Utilizando o método cianotípico, Atkins reproduziu imagens de algas marinhas em papel fotossensível. Desde então, os fotolivros têm passado por muitas mudanças, tanto em termos de formato quanto de estilo e conceito. Tornaram-se uma forma de expressão artística, capaz de envolver e emocionar os leitores através da experiência visual.

A consolidação da fotografia como linguagem artística encontrou respaldo institucional a partir da década de 1930, sobretudo com a atuação do Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque. Em 1938, o fotógrafo Walker Evans protagonizou um marco histórico ao realizar a primeira exposição individual de fotografia no MoMA, acompanhada da publicação do fotolivre *American Photographs* (Figura 7), de 2012. Essa obra se tornou uma referência fundamental, não apenas pela qualidade estética e narrativa das imagens, mas por inaugurar um novo entendimento sobre o potencial discursivo do fotolivre como meio artístico.

Esse processo foi intensificado em 1940, quando o MoMA criou oficialmente seu Departamento de Fotografia, sob a curadoria de Beaumont Newhall, tornando-se a primeira instituição de arte moderna a reconhecer formalmente a fotografia como campo autônomo de expressão artística. A partir desse momento, a fotografia deixou de ser compreendida apenas como um instrumento documental ou técnico e passou a integrar, de forma definitiva, o circuito das artes visuais.

Walker Evans demonstrou, em *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), que a fotografia não era meramente um método de documentação ou um acessório à arte convencional, mas sim uma forma de expressão artística completa, com sua própria estrutura e coerência intelectual. O livro, realizado em colaboração com James Agee, ressaltou a qualidade literária e cinematográfica da fotografia, evidenciando como imagens organizadas em uma sequência específica podiam transmitir significados mais profundos do que simplesmente a soma de suas partes individuais (Evans, 2012).

Figura 7 - Walker



Fonte: MoMA - Photographas Evans - American (2014).

O fotolivro é compreendido como um ponto de encontro entre a linguagem visual e a narrativa, combinando características do romance e do cinema em uma forma única de expressão. Essa forma de publicação passou a ser cada vez mais valorizada nos últimos anos, impulsionada pelo surgimento de novas edições, antologias e também pelo interesse crescente de colecionadores. A produção de um fotolivro envolve um processo colaborativo entre fotógrafos, designers gráficos e editores, que juntos constroem uma narrativa visual coesa em que as imagens desempenham papel central.

O avanço das tecnologias digitais contribuiu para democratizar a criação de fotolivros, permitindo que uma grande variedade de autores tenha acesso a esse meio. Mesmo diante do aumento significativo no número de publicações, o interesse contínuo por esse formato revela sua importância duradoura. Embora sua origem remonte aos primeiros momentos da fotografia, o verdadeiro reconhecimento do fotolivro como linguagem artística só ocorreu recentemente, acompanhando a consolidação da fotografia como forma de arte comparável à pintura em termos de profundidade conceitual e expressividade estética.

Na década de 1970, a fotografia passou a ocupar um espaço de destaque nas artes visuais, respondendo a lacunas deixadas pelas tradições artísticas ocidentais. Já nos anos 1980, com o surgimento de artistas visuais que elevaram a linguagem

fotográfica a um novo patamar, a fotografia atingiu seu auge, sendo considerada uma prática artística tão relevante quanto a pintura. Nesse contexto, os fotolivros se afirmaram como o meio mais potente para difundir ideias fotográficas, especialmente aquelas que carregam um tom pessoal ou íntimo, oferecendo uma experiência visual imersiva que se assemelha à narrativa cinematográfica. Atualmente, é impensável organizar um festival de fotografia sem reservar espaço para os fotolivros.

Essa mudança de percepção também tem sido reconhecida por instituições culturais, com museus de prestígio incorporando coleções de fotolivros a seus acervos para acompanhar os desdobramentos contemporâneos da cultura visual. Embora acervos fotográficos façam parte de museus há décadas, ainda não existe uma instituição dedicada exclusivamente ao fotolivre como objeto artístico e documental.

O surgimento das câmeras digitais e a popularização das redes sociais transformaram radicalmente a forma como a fotografia é produzida e compartilhada, ampliando o espaço para expressões fotográficas personalizadas. As mídias sociais hoje atuam como plataformas para uma vasta gama de imagens, indo do documental ao jornalístico, o que provocou uma reconfiguração significativa no campo do fotojornalismo. Nesse panorama, o fotolivre encontra seu sentido mais pleno, pois não se trata apenas de optar entre expor em galerias ou publicar em livro, nem de rotular a fotografia como arte ou literatura, mas de reconhecer no fotolivre um espaço onde a linguagem fotográfica pode se manifestar com profundidade, liberdade e coerência.

Existe uma expressão popular que diz que uma imagem vale mais que mil palavras, embora exista quem desafie essa ideia, afirmando que tentar expressar algo apenas com uma imagem é um esforço complexo. De fato, uma única fotografia pode conter uma história inteira, mas a obsessão por capturar a imagem ideal, impactante e definitiva, muitas vezes limita a potência criativa da fotografia. Muitos fotógrafos escolhem uma linguagem visual mais contida em seus livros, adotando um estilo próximo ao das exposições em museus e galerias, criando uma unidade estética. Isso não os impede de também circular nesse circuito, aproveitando tanto os livros quanto as exposições, que oferecem, além da visibilidade, catálogos belos e bem produzidos.

Para alguns, o fotolivre representa uma forma artística completa, para outros, é uma ferramenta para divulgar seu trabalho e alcançar novos espaços expositivos. Atualmente, seu alcance internacional permite que obras circulem para além dos limites físicos das galerias. Essa expansão, aliada à presença da internet, abriu caminho para uma nova era de democratização da imagem e diversidade de estilos.

Hoje, fotógrafos transitam por múltiplos gêneros visuais, refletindo sobre como diferentes tipos de fotografia nos afetam e nos informam. Desde que o livro apresente uma mensagem clara, com coerência interna, todas as abordagens podem ser legítimas e relevantes.

No cenário nacional, a produção de fotolivros no Brasil é marcada por uma grande variedade de temáticas e estilos. Obras como *Amazônia*, de 1978, realizada por Claudia Andujar e George Love, e o fotolivro *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossoy, que explora elementos do surrealismo e do realismo fantástico, são exemplos da riqueza e da diversidade que caracterizam a fotografia brasileira.

Figura 8 - Amazônia (1978), de Claudia Andujar e George Love



Fonte: Praxis (1978).

Por sua vez, em "Viagem pelo Fantástico", Kossoy explora o realismo fantástico e o surrealismo. Esta obra é aclamada não apenas por sua qualidade visual, mas também por sua abordagem inovadora e provocativa. Millôr Fernandes, renomado crítico brasileiro, referiu-se a este trabalho como "comum quimérico", destacando sua capacidade de transcender as convenções tradicionais da fotografia.

Millôr Fernandes expressou sua opinião sobre o fotolivro de Kossoy, descrevendo-o como uma coleção de fotografias surpreendentes, reproduzidas com extremo cuidado em um livro de alto luxo, com texto trilingue". Essa observação ressalta não apenas a qualidade técnica da obra, mas também sua apresentação cuidadosa e sua capacidade de se comunicar através de diferentes idiomas, ampliando assim seu alcance e impacto (Kossoy, 2010).

Através de obras como "Amazônia" e "Viagem pelo Fantástico", podemos observar não apenas a diversidade temática da produção fotográfica brasileira, mas também a maneira como os fotolivros servem como veículos para explorar questões culturais, sociais e estéticas. Essas obras desafiam as fronteiras entre arte e documentação, convidando o espectador a refletir sobre o mundo ao seu redor de maneiras novas e instigantes.

Em última análise, os fotolivros brasileiros como esses não apenas celebram a criatividade e a habilidade técnica dos fotógrafos, mas também oferecem insights valiosos sobre a história, a cultura e a identidade do Brasil, tornando-se assim parte integrante do cenário cultural do país.

3.2 O fotolivro viagem pelo fantástico

Diante da complexidade que envolve o conceito de arte fantástica, torna-se indispensável apresentar uma delimitação teórica precisa sobre seu significado no campo das artes visuais. É importante destacar que, na tradição literária, consolida-se o conceito de realismo fantástico, particularmente explorado por autores latino-americanos, enquanto, na história da pintura, o termo associa-se ao movimento dos Realistas Fantásticos Vienenses, formalmente constituído em 1946. Portanto, compreender como esses desdobramentos históricos se refletem na produção artística torna-se essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

No caso específico da análise proposta, observa-se que o surrealismo é situado dentro das manifestações do fantástico. Por essa razão, torna-se necessário esclarecer, no decorrer do trabalho, quais são as vertentes estéticas e conceituais que compõem o universo do fantástico adotado como referencial, bem como suas aproximações e distinções em relação ao surrealismo, ao realismo fantástico e a outros movimentos que atravessam esse campo poético e simbólico.

Segundo Camargo e Silva (2010, p.10), “o trabalho de Kossoy é poético, divaga pelo espaço fotográfico, gerando sentidos antes não atribuídos – alusões narrativas e líricas que por si só geram outros signos”. O fantástico, explorado na literatura por autores como Edgar Allan Poe (1909-1949), na pintura surrealista de Salvador Dalí (1904-1989) e no cinema expressionista encontra no fotolivro Viagem pelo Fantástico uma rica transposição para a fotografia, onde a imagem captura a “imaginação literária sobre o mundo real” (Camargo; Silva, 2010, p.12-13).

3.2.1 Desenvolve-se o fantástico fotográfico.

Viagem Pelo Fantástico foi publicado pela primeira vez em 1971. Na capa, uma noiva solitária sobe as escadarias de um viaduto. Na contracapa, imagens circulares de um relógio e um berço remetem aos ciclos da vida. O fotolivro, escrito em três idiomas - português, inglês e francês - começa com um prefácio de Pietro Maria Bardi, jornalista, historiador, crítico, colecionador, expositor, negociador de obras de arte, fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo. O prefácio é envolto em papel *kraft*, evocando antigos embrulhos de infância.

A obra é dividida em 10 contos: "A Mulher e a Cidade," "Cenas num Parque," "Aeroporto," "A Estrada de Ferro," "A Montanha," "O Viaduto," "Cenas numa Casa," "Poder Mágico," "O Maestro," e "Outros Tempos." Muitos dos contos têm títulos que remetem aos ambientes, refletindo a formação de Kossoy como arquiteto, com simbolismos ligados aos entornos.

A fotografia como signo, ficção, mediação é ideia que Kossoy transparece na maioria dos seus trabalhos. "Fotografia é aparência, é organização da aparência. Para entender a foto, saio do nível da aparência e vou buscar camadas mais profundas, quando, então, compreendo certos códigos, olhares que estão ali" (Lacerda, 2008, p. 23). Na obra de 1971, o artista busca o extremo da não vinculação a uma realidade já materializada, ao acontecimento, numa fuga da fotografia enquanto símbolo de um fato, questionando a certeza sobre seu estatuto da veracidade.

Viagem pelo Fantástico, é uma fusão de fotografia, arquitetura e cenografia, que resulta numa representação poética e intrigante das paisagens urbanas. Neste fotolivro, Kossoy integra elementos visuais, capturando a essência de vários cenários como: estações de trem, viadutos, quartos, montanhas, estradas e cemitérios. Para esse projeto, Boris Kossoy desempenhou múltiplas funções, incluindo diretor de arte, designer gráfico e editor de sua própria obra.

As imagens que compõem o fotolivro foram produzidas no próprio estúdio de Kossoy, denominado Ampliart. Este estúdio não apenas serviu como espaço de criação para a obra, mas também desempenhou um papel fundamental na produção de imagens para revistas, imprensa e na confecção de pôsteres de celebridades, os quais eram comercializados em bancas de jornais.

Através de uma série de imagens, Kossoy desafia as noções convencionais de realidade, levando o observador a um mundo surreal e fantástico. A inter-relação entre luz, sombra, formas arquitetônicas e elementos naturais resulta em composições enigmáticas com elementos surrealistas e do realismo fantástico.

As imagens criam uma atmosfera misteriosa e onírica, transcendendo as fronteiras entre o mundo real e o imaginário. "Viagem pelo Fantástico" é uma série de sequências construídas, fragmentos de ideias, que revelam o Fantástico no cotidiano, nos lugares que frequentamos. O cenário é parte indispensável da obra de Kossoy, onde a meu ver o arquiteto Kossoy se faz presente em cada um dos seus 10 contos.

A obra se apresenta como uma construção aberta, na qual a literalidade dá lugar à interpretação subjetiva, desafiando as dicotomias entre verdadeiro e falso, de modo que sua fruição se torna singular para cada observador. A ausência proposital de legendas nas fotografias amplia esse efeito, permitindo que o mistério, a sugestão e a imaginação sejam elementos estruturantes da experiência estética. Nesse cenário, o realismo fantástico, também conhecido como realismo fantástico, emerge como uma corrente estética e literária que mescla acontecimentos extraordinários com situações cotidianas, apresentando-os de maneira natural dentro da narrativa. Essa forma de abordagem, amplamente analisada nos estudos literários, distingue-se pelo emprego intenso de simbolismos e metáforas. Trata-se de uma estratégia narrativa que permite interpretações alegóricas da realidade social, frequentemente abordando questões como traumas coletivos, opressão e violência, especialmente em contextos marcados por regimes autoritários.

Contudo, torna-se fundamental explicitar que o conceito de realismo fantástico assume características distintas a depender de seu campo de aplicação. Na literatura, consolida-se, especialmente no século XX, como uma tradição latino-americana que articula crítica social e fabulação. Já nas artes visuais, o termo adquire outros contornos, vinculando-se, por exemplo, ao movimento dos Realistas Fantásticos Vienaenses, formalmente constituído em 1946, cujas produções exploram o simbólico, o onírico e o metafísico por meio de imagens hiperrealistas de caráter alegórico. Por essa razão, este trabalho exige uma delimitação conceitual rigorosa, capaz de esclarecer como o realismo fantástico se articula nas imagens fotográficas analisadas, e como se diferencia ou se aproxima de correntes como o surrealismo, o realismo fantástico e outras manifestações estéticas vinculadas ao campo do fantástico.

Dentro de um contexto marcado por regimes de ditadura militar em praticamente todos os países da América Latina, uma literatura metafórica, repleta de elementos ficcionais altamente fantasiosos, tornava-se uma forma de expressão menos suscetível à censura dos regimes opressores. Além disso, ao narrar os absurdos da realidade de maneira descomprometida com a lógica racional, tais obras tornavam-se veículos poderosos para a crítica social e política, permitindo que verdades inconvenientes fossem expostas de forma mais eficaz e segura (Badger, 2015).

Boris Kossoy utiliza várias alegorias em seu fotolivro. O Minotauro, por exemplo, emerge como um símbolo poderoso, tanto no surrealismo quanto no realismo fantástico, especialmente na Argentina das décadas de 40 e 50. Borges e Cortázar, mestres da Literatura Fantástica, exploraram o Minotauro e o Labirinto como metáforas políticas e existenciais. A figura do Minotauro (Figura 9), essa criatura monstruosa que devora carne humana, ecoa de tempos antigos, representando o poder tirânico de Minos sobre Atenas. Teseu, o príncipe corajoso, enfrenta o Labirinto e triunfa sobre o monstro, ajudado por Ariadne e seu novelo.

Figura 9 - Minotauro Boris Kossoy



Fonte: Kossoy (1970).

As tramas e artifícios de Ariadne e Pasífae evocam a presença marcante da figura feminina na mitologia grega, revelando uma capacidade de encontrar soluções que muitas vezes estão além do alcance dos homens. O Surrealismo resgata o Minotauro das profundezas do inconsciente, libertando-o dos confins do labirinto. No contexto da jornada no inconsciente, é crucial destacar que a permissão para explorar profundamente as emoções e o subconsciente, muitas vezes associado às mulheres, é mais uma construção social do que um atributo inato. Embora experiências como a maternidade e os ciclos hormonais femininos possam influenciar, é importante reconhecer que ele é moldado por normas e expectativas sociais. Onde os homens têm suas emoções castradas.

Nesse mergulho no inconsciente, reflete-se sobre a cegueira do desejo, da paixão e do desconhecido que nos guia. O Minotauro, uma vez fora do labirinto, revela-se frágil e vulnerável, dependendo da orientação inocente para encontrar seu caminho. Estamos todos sujeitos a nos perder, mas também a nos encontrar. O Surrealismo nos oferece uma visão penetrante do inconsciente, revelando o que está oculto e expressando o que não pode ser articulado.

No fotolivro "Viagem pelo Fantástico", Boris Kossoy retrata uma diversidade de figuras femininas que ecoam os temas explorados no surrealismo. Assim como no movimento surrealista, as mulheres nas imagens de Kossoy frequentemente simbolizam a conexão com o universo intuitivo e subconsciente. O alcance subconsciente de Ariadne, representado por sua linha de vida, orientou Teseu em sua jornada dentro do labirinto.

Na intersecção entre o realismo fantástico e o surrealismo, a relação entre tempo e relógio pode alcançar um terreno verdadeiramente intrigante e multifacetado. Aqui, os relógios podem assumir uma importância simbólica ainda mais profunda, transcendendo a mera funcionalidade temporal para se tornarem portais entre realidades, expressões da psique humana ou metáforas para questões existenciais mais amplas.

Em obras que mesclam esses dois estilos, como possivelmente em algumas narrativas de Jorge Luís Borges ou Ítalo Calvino, os relógios podem ser tanto instrumentos de magia quanto ferramentas surreais de expressão artística. Eles podem ser usados para desafiar não apenas a noção de tempo linear, mas também a própria estrutura narrativa, criando mundos onde a cronologia é uma construção fluida e maleável.

Nesse contexto, os relógios podem se comportar de maneira imprevisível, mostrando horas que não existem ou parando completamente em momentos de grande significado. Eles podem ser elementos-chave na desconstrução da realidade cotidiana, convidando o leitor a questionar as noções convencionais de tempo, espaço e causalidade.

A imagem do relógio derretendo é uma das mais icônicas associadas às obras de Salvador Dalí, um dos principais artistas surrealistas. Talvez a obra mais conhecida que apresenta essa imagem seja "A Persistência da Memória", pintada em 1931. Nesta pintura, vemos vários relógios moles espalhados por uma paisagem desértica, alguns deles pendurados em galhos de árvores. O cenário é surreal e onírico, com relógios que parecem estar derretendo sob o calor do sol.

A imagem do relógio derretendo (Figura 10), frequentemente interpretada como uma representação da relatividade do tempo e da percepção subjetiva do mesmo, sugere que o tempo não é uma entidade estática e objetiva, mas algo que pode ser moldado e distorcido de acordo com a experiência individual. Salvador Dalí, ao distorcer a forma física do relógio, evoca a ideia de que o tempo é maleável e subjetivo. Além disso, a presença dos relógios em um ambiente deserto e desolado pode evocar um sentido de tempo suspenso ou a ideia de que o tempo é algo efêmero e passageiro.

Em várias obras de Kossoy, os relógios desempenham um papel significativo. Sejam eles retratados como derretidos à beira do mar ou posicionados ao lado de um berço, como no início de sua obra "Viagem pelo Fantástico" em duas imagens circulares na primeira página do livro. Essas representações sugerem uma conexão entre o tempo e temas como o início da vida ou a maternidade. A presença do relógio ao lado do berço pode simbolizar o momento de nascimento ou o começo de uma jornada, enquanto os relógios derretidos podem representar a transitoriedade e fragilidade do tempo e da vida. Esses elementos enriquecem a narrativa de Kossoy, adicionando camadas de significado e explorando as complexidades da existência humana.

Figura 10 - Relógio Boris Kossoy



Fonte: Kossoy (1971).

Os relógios derretidos à beira do mar podem simbolizar a vida e o ciclo contínuo de nascimento, crescimento, transformação e morte. O mar, frequentemente associado à origem da vida e à renovação, representa o princípio da existência. As águas, tradicionalmente ligadas à fertilidade e ao renascimento, são o útero primordial de onde toda a vida surge. Ao colocar os relógios derretidos nessas imagens, Kossoy sugere que o tempo está intrinsecamente ligado à vida, ambos fluindo juntos como as águas do mar, em constante movimento e mudança.

Em seu magistral trabalho "Água Viva", Lispector mergulha nas profundezas da experiência humana de forma intensamente introspectiva e sensorial. A narrativa desta obra desafia convenções, simulando o fluir do pensamento de uma consciência em constante movimento, capturando momentos efêmeros de percepção e reflexão. Da mesma forma, como os relógios derretidos à beira do mar nas obras de Boris Kossoy podem simbolizar o ciclo incessante de vida e tempo.

A escrita automática de Lispector (1998) utiliza o tempo como uma ferramenta narrativa poderosa, permitindo uma imersão profunda nas camadas mais íntimas da psique humana. Ao desacelerar o ritmo narrativo, a autora concede a seus personagens a oportunidade de explorar momentos de intensa introspecção e autoconhecimento. Através de flashbacks, devaneios e reflexões interiores, ela revela as complexidades ocultas da experiência humana e as nuances da condição humana.

Além disso, a referida obra é marcada por um aspecto peculiar, evocando o conceito de "unheimlich", termo alemão utilizado por Freud para descrever aquilo que é estranho e perturbador diante de uma perspectiva convencional, gerando tanto repulsa quanto fascínio. A noção de "Ostranenie", ou "estranhamento", emerge como uma técnica literária e artística que busca tornar familiar o que é estranho e estranho o que é familiar. Desenvolvida pelos formalistas russos como Viktor Shklovsky, essa técnica é frequentemente empregada para destacar aspectos da realidade que normalmente passam despercebidos.

Não pretendo aqui abordar todas as teorias sobre o conceito de estranhamento ou chegar a uma definição única e conclusiva do que ele representa. Em vez disso, busco explorar algumas de suas manifestações e expressões que se conectam com esta pesquisa. Uma leitura sugerida por Sigmund Freud no texto "Das Unheimliche" é a de que estranhamento pode ser traduzido como "O Infamiliar" ou "O Estranho", referindo-se a algo assustador que é reprimido e às vezes retorna ou se repete, gerando uma sensação de estranheza, pois é algo que deveria permanecer oculto, mas que vem à tona. Não se trata de algo novo ou externo ao sujeito, mas sim algo familiar que há muito tempo está presente nele, apenas reprimido pela mente consciente.

Seria necessário, então, resgatar o que foi reprimido para propor um novo modelo de significado? "Unheimlich", em alemão, é uma palavra que contém "Heim", casa, associada ao familiar e agradável, além de sua negação pelo prefixo "Un", indicando o secreto, o estranho, o estrangeiro, o não familiar. Ao longo dos anos, vários tradutores do ensaio enfrentaram dificuldades para traduzir o título, não porque seja intraduzível, mas porque ele abriga diversas traduções e interpretações possíveis.

O psicanalista e professor titular do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), Christian Dunker, é uma das principais referências contemporâneas na interlocução entre psicanálise, filosofia e cultura. Em sua obra *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma* (2015), além de diversos textos e conferências, Dunker aprofunda-se na análise do conceito de "infamiliar", tradução possível para o termo alemão *unheimlich*, amplamente discutido por Sigmund Freud. Segundo Dunker, a palavra carrega múltiplas possibilidades de tradução, sendo interpretada como "suspeito" no latim, "estrangeiro" no grego, "sinistro" no inglês, "lúgubre" no francês e "desconfiado" no espanhol. Ele examina essas variações a partir de três eixos

fundamentais: a relação de apropriação com o lugar; a tensão entre proximidade e distância na relação com o outro; e as formas de pertencimento ou deslocamento no mundo.

Dunker explica que o termo *heimlich*, em alemão, é ambíguo e paradoxal, pois se desdobra em dois sentidos complementares e, ao mesmo tempo, contraditórios: aquilo que é íntimo, familiar e acolhedor, e, por outro lado, aquilo que é oculto, secreto e, portanto, potencialmente ameaçador. Quando esse segundo significado se sobrepõe, *heimlich* se funde com seu oposto, *unheimlich*, que pode ser traduzido como o "infamiliar", "o estranho" ou "o inquietante". Dessa forma, o infamiliar não é simplesmente aquilo que é desconhecido, mas sim o que deveria permanecer oculto e retorna de maneira inquietante, produzindo um estranhamento naquilo que, à primeira vista, seria reconhecido como familiar.

Para Freud, o estranhamento está na fronteira entre realidade e ficção, surgindo quando as fronteiras entre fantasia e realidade se tornam turvas, quando algo considerado fantástico surge de repente diante de nós, quando um símbolo assume plenamente o significado do simbolizado, e coisas semelhantes. Essa ambivalência pode reunir paradoxalmente opostos, como o belo e o horror, o familiar e o infamiliar, a imaginação - o sonho - e a razão, e até mesmo o que está além das dicotomias. Essa fronteira também une ficção e realidade, potencializando histórias e narrativas ao ficcionalizar o familiar e revelar detalhes e segredos que talvez não seriam possíveis de serem revelados de outra forma.

O estranhamento pode ocorrer não apenas entre indivíduos, mas também em relação a si mesmo - alguém pode ser considerado estranho por um grupo e não por outro, ou pode se perceber como estranho em relação a um grupo, comunidade ou determinados costumes. Em relação a isso, Dunker recorre aos estudos de Viveiros de Castro e propõe outras leituras sobre identidade, que tradicionalmente é vista como uma experiência sólida baseada na familiaridade e na convicção de quem somos "nós". No animismo de Castro, no entanto, há um sistema de múltiplas naturezas, onde a identidade primária pode ser a de auto estranhamento, permeada pelo sentimento de não saber quem somos e a que pertencemos.

Em vez de certezas absolutas e verdades inquestionáveis, há uma constante transformação e inconstância no processo de autoidentificação. O entendimento do estranhamento também foi discutido como uma proposta estética no campo artístico, contrapondo-se às artes que preferencialmente exploram sentimentos belos e

positivos. A tradição do idealismo alemão problematizou a dimensão do estranhamento que decorre de modos particulares de experiência estética, revelando uma abertura para o sentimento ético. Diversas áreas das artes e da literatura, como a literatura fantástica ou o expressionismo alemão, exploram o efeito estético de produzir estranhamento no público através de uma ordem ou desordem narrativa, que traz o sobrenatural e amplia o leque de interpretações, abrindo "brechas" para o inconsciente.

O termo *ostranenie* foi introduzido pelo formalista russo e linguista Viktor Chklovski, em 1917, para designar um procedimento estético que tem por finalidade desautomatizar o olhar. Segundo esse conceito, a arte não busca simplesmente representar a realidade, mas sim interromper a percepção habitual e prolongar o ato de ver, de modo que o cotidiano se apresente sob uma perspectiva renovada. O estranhamento, portanto, consiste em um processo de singularização e desfamiliarização da experiência, que permite ao sujeito observar os objetos, as cenas e os acontecimentos com um olhar deslocado, carregado de espanto e questionamento.

Esse efeito de distanciamento não se limita à literatura, mas reverbera intensamente nas artes visuais, onde dialoga diretamente com a estética do grotesco. O grotesco, enquanto categoria estética, se manifesta na justaposição do familiar e do monstruoso, do belo e do disforme, produzindo imagens que provocam desconforto, inquietação e reflexão.

Tal como o estranhamento formalista, o grotesco desestabiliza as convenções perceptivas e os códigos normativos da representação, revelando as tensões entre o real, o simbólico e o imaginário. Na história da arte, sua presença é recorrente desde as ornamentações das grutas renascentistas, passando pelas obras de Hieronymus Bosch e Francisco Goya, até alcançar a estética surrealista e contemporânea, onde a distorção do corpo, a fusão entre humano e objeto e a teatralização da anormalidade se tornam recursos fundamentais para a crítica social e para a desconstrução dos modos hegemônicos de ver.

Diante do cotidiano automatizado, como olhar para as pequenas histórias, para os eventos repetitivos como sendo singulares em sua própria repetição? Onde ocorre a quebra da expectativa diante do conhecido que nos escapa? O "estranho" indica o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer, onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recursos nos olha. É o lugar da inquietante estranheza.

Ao aplicar esse conceito, somos instigados a reconectar com o mundo, enxergando as coisas sob uma nova luz, sem as lentes da familiaridade que tantas vezes obscurece nossa percepção. Em "Revisitando Viagem pelo Fantástico", os autores Ralf Willians de Camargo e Acir Dias da Silva entrelaçam as obras de Kossoy e Clarice Lispector, recordando-nos do "instante já" tanto na escrita automática quanto na fotografia:

Eu te digo que estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugitivo não é mais pois agora tornou-se um novo instante já que também não é mais. Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero me apossar do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que eu respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo (Lispector, 1998, p.9).

Na fotografia, o "instante" é capturado em um único momento, congelando-o no tempo de forma imutável. É a representação visual de um momento específico, onde cada detalhe, cada emoção e cada um dos signos e símbolos são preservados para a posteridade. Assim como na escrita automática do realismo fantástico, onde as palavras fluem livremente sem restrições conscientes.

Segundo Barthes (1994), a fotografia transcende a mera objetividade; não se limita a desempenhar apenas esse papel prescrito. Para o autor, a fotografia deve ser silenciosa, evocando uma harmonia que vai além da mera descrição. Ele argumenta que a plenitude da subjetividade só é alcançada em um estado de serenidade, um esforço de quietude, onde fechar os olhos permite que a imagem fale no silêncio.

A presença dos manequins na obra de Kossoy não passa despercebida. Estes manequins são um símbolo do surrealismo que desafia tanto o consumismo quanto a idealização fetichista do corpo feminino. Eles abordam a despersonalização erótica e trazem à tona a dicotomia entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, entre Eros e Thanatos. A beleza convulsiva dos manequins, explorada por vários surrealistas, incluindo Man Ray, emerge no conto "Mulheres de Areia", integrante da coletânea "Contos Noturnos" (Barthes, 1994, p.137).

Kossoy, assim como outros artistas, utiliza os manequins como um meio de expressão visual, uma ferramenta para provocar reflexões sobre a sociedade e a condição humana. Através de sua obra, ele desafia as convenções estéticas e sociais, questionando a natureza da realidade e da representação. Os manequins, em sua imobilidade e inexpressividade, assumem uma qualidade enigmática, convidando o espectador a contemplar não apenas sua forma física, mas também as ideias e

emoções que eles evocam. Eles se tornam símbolos ambíguos, abertos a interpretações diversas, refletindo a complexidade da experiência humana.

Além disso, a presença dos manequins na obra de Kossoy sugere uma reflexão sobre a natureza da identidade e da individualidade em uma sociedade cada vez mais dominada pela homogeneidade e pela padronização. Eles representam não apenas corpos físicos, mas também a ausência de alma, a artificialidade da existência moderna. Nesse sentido, os manequins se tornam uma metáfora poderosa para as questões existenciais e filosóficas que permeiam a obra de Kossoy e o próprio zeitgeist contemporâneo.

Em "Olimpia", o protagonista Nathanael é seduzido pela beleza de uma boneca mecânica, iludindo-se com a ideia de que ela é uma mulher real. Da mesma forma, os artistas surrealistas retratam os manequins em contextos surreais, desafiando as noções convencionais de vida e existência.

Na obra de Kossoy, a presença dos manequins de loja assume um papel multifacetado que transcende sua função primária. Eles são habilmente integrados em composições visuais complexas que desafiam a percepção do espectador. Em um palco surreal e intricado, os manequins são posicionados estrategicamente para criar uma narrativa visual rica em simbolismo e significado. Cada elemento da cena é cuidadosamente selecionado e disposto para evocar uma variedade de associações e interpretações. Um dos aspectos mais marcantes dessas composições é a utilização de elementos dicotômicos, inspirados na estética de Escher.

Essa abordagem estabelece um jogo visual pautado no contraste e na dualidade, que atravessa toda a composição imagética. No centro dessa construção simbólica, o Yin Yang se projeta como representação da interdependência entre forças opostas e complementares. Essa ideia se materializa não apenas na articulação entre elementos como o céu e as profundezas do mar, mas também na justaposição de corpos, objetos e arquiteturas que se organizam de forma a sugerir equilíbrio e tensão simultaneamente.

Além da cena dos peixes, que alude diretamente a essa lógica dicotômica, observa-se nas fotografias de Boris Kossoy exemplos ainda mais contundentes, como as imagens em que manequins femininos, parcialmente desmembrados, compartilham o mesmo espaço com estruturas metálicas, trilhos ou grades. Tais cenas incorporam uma metáfora visual potente sobre a coexistência entre o orgânico

e o artificial, entre o humano e o inerte, expressando por meio dessa tessitura imagética a própria dinâmica dos opostos que estruturam o real e o imaginário.

Os peixes brancos que nadam em círculos nas águas profundas podem representar uma sensação de serenidade e fluidez, enquanto os pássaros negros que cortam os céus podem simbolizar movimento e dinamismo. Essa interação entre elementos estáticos e em movimento adiciona uma camada de complexidade à composição, estimulando a contemplação e o questionamento por parte do espectador. Além disso, a escolha de cores, texturas e formas contribui para a riqueza visual dessas composições. Kossoy demonstra um domínio impressionante da linguagem visual, criando contrastes vívidos e composições dinâmicas que prendem a atenção do espectador. Cada detalhe é meticulosamente trabalhado para transmitir uma atmosfera específica e evocar uma resposta emocional.

No contexto mais amplo da obra de Kossoy, essas composições desempenham um papel crucial na exploração de temas universais, como dualidade, equilíbrio e transcendência. Ao convidar o espectador a mergulhar em um mundo de imaginação e simbolismo, o artista oferece uma oportunidade para reflexão e contemplação sobre a natureza da realidade e da existência humana (Figura 11).

Figura 11 – Manequim de Boris Kossoy



Fonte: Kossoy (2022).

Na poética de Kossoy, jamais podemos negligenciar a importância dos cenários, tão intrínsecos quanto os próprios personagens. Estradas, aeroportos, cemitérios, clínicas, montanhas, viadutos e o interior das casas - todos são signos. O próprio artista argumenta sobre isso:

O cenário real que a fotografia documenta é, também, o palco da ficção. O projeto do fantástico se refere a certas imagens nas quais fatos, aparentemente desconexos, convivem em um mesmo quadro. É uma construção que busca imprimir a atmosfera de um sonho, a partir de lugares, personagens e elementos reais (Kossoy, 1971, p.179).

É característico do realismo fantástico, movimento escolhido pelo autor para se expressar, que elementos reais e fantásticos coexistem em um mesmo ambiente. O ano de publicação de "Viagem pelo Fantástico" foi extremamente prolífico para Kossoy. Durante esse período, o fotógrafo participou de uma série de atividades diversificadas. Ele colaborou em uma exposição coletiva com outros nove fotógrafos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com curadoria de Walter Zanini.

Além disso, teve a oportunidade de apresentar seu trabalho na XI Bienal de São Paulo, realizada no ano de 1971, na sala de Novas Proposições. Algumas de suas fotografias foram incorporadas à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). No mesmo período, Kossoy embarcou em uma jornada para os Estados Unidos, permanecendo durante vários meses na cidade de Nova York. Nesse contexto, desenvolveu uma documentação sistemática do cotidiano da metrópole, registrando não apenas a paisagem urbana dos bairros localizados ao norte e ao sul da cidade, mas também as manifestações contra a Guerra do Vietnã, além de cenas da movimentada Broadway e dos personagens anônimos que habitavam as ruas e os parques nova-iorquinos (Junior, 2013).

No Brasil, *Viagem Pelo Fantástico* marcou um marco significativo na cena dos fotolivros de expressão autoral com sua primeira edição lançada pela editora Kosmos. Esta publicação representou uma inovação e um avanço dentro do panorama editorial brasileiro. A obra não apenas introduziu novos padrões estéticos e narrativos, mas também destacou a importância da colaboração entre autor e editor na criação de uma experiência visual envolvente para o leitor.

A programação visual de "Viagem Pelo Fantástico" foi concebida pelo próprio autor, demonstrando não apenas sua habilidade como fotógrafo, mas também sua

visão artística e estética em relação à apresentação de seu trabalho. Cada aspecto do design, desde a escolha das imagens até a tipografia e o layout, foi cuidadosamente considerado para criar uma narrativa coesa e impactante. Além disso, a obra teve a honra de ser prefaciada por Pietro Maria Bardi, uma figura de destaque no cenário cultural brasileiro.

Bardi foi cofundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP) por impressionantes 45 anos consecutivos, deixando um legado duradouro no campo das artes visuais no Brasil. Sua contribuição para o prefácio da obra não apenas adicionou prestígio à publicação, mas também a contextualizar dentro de um panorama mais amplo da história da arte brasileira.

Sobre o fotolívro,

Eis aqui um livro de Kossoy que devemos registrar como mais uma proposta e confirmação de mudança de rumo, ou pelo menos uma tentativa nessa direção: é um romance, se essa palavra ainda não abarca a história de um evento autêntico ou não. Não se vale da escrita ou de uma profusão de palavras para que o leitor compreenda e não confunda uma sinalização esquelética dos caminhos. É um estado de espírito particular em busca de inquietações, de porções de fantástico, de realidades mágicas, a não confundir com aquelas fugas no abstrato, um tempo tão em voga (Esteves, 2021 s.p).

Elementos do real e do concreto, combinados pela ação conjunta da natureza e do homem, oferecem ao poeta a matéria-prima para expressar sua inspiração e habilidade criativa. Trata-se de uma travessia imaginária, protagonizada por personagens tanto humanos quanto artificiais, em constante busca por uma paz inalcançável. Estão submetidos a situações inusitadas e sem lógica aparente. Eles adentram espaços interditados pelas normas sociais e morais, explorando esconderijos onde o ser humano desafia o cotidiano e confronta regras estabelecidas, inclusive as próprias. Ao agir coletivamente, tenta afirmar uma solidão genuína. Nesse processo, acessa liberdades que não lhe são alheias, mas sim profundamente íntimas. Essas liberdades se manifestam em estados de transição, que vão de breves momentos a permanências que remetem à esquizofrenia. É com essas cores e nuances que o livro é construído.

Na obra de Kossoy, a escolha de símbolos inéditos e pouco convencionais se destaca como um elemento central de sua expressão artística. Enquanto os artistas simbolistas do século XIX frequentemente recorriam a símbolos comuns da época, como gigantes, evanescentes e virgens diáfanas, Kossoy desafia essa tradição ao

apresentar ao público imagens e conceitos ainda não divulgados. Essa abordagem não apenas diferencia sua obra, mas também convida o espectador a uma jornada de descoberta pessoal, onde cada símbolo pode representar pensamentos, construções, aspirações e devaneios, permitindo interpretações diversas e profundas.

O lançamento de sua obra em um momento conturbado da história brasileira, durante a ditadura política e o auge do AI-5, acrescenta uma dimensão adicional de significado e impacto. Figuras como o maestro de túmulos e uma série de cartões antipostais lançada em 1973, que ilustravam a realidade brasileira, incluindo a representação de uma justiça cega, destacam-se como exemplos da postura provocativa e crítica de Kossoy. Sua obra transcende o mero registro estético, tornando-se um veículo poderoso para expressar e questionar as realidades políticas e sociais de seu tempo.

A percepção política de Kossoy teve origem em um período de intensificação do regime autoritário, entre os anos de 1967 e 1968. Ele não apenas testemunhou o endurecimento das políticas governamentais, mas também foi influenciado por informações recebidas através de um círculo mais amplo de amigos ligados à imprensa. Além disso, sua interação com as periferias proporcionou um contato mais íntimo com diferentes realidades sociais e políticas, enriquecendo sua compreensão e sua expressão artística.

Em um contexto mais amplo, a obra de Kossoy representa não apenas um testemunho visual de um período histórico específico, mas também uma reflexão sobre as questões humanas universais que transcendem fronteiras temporais e culturais.

Foi nesse processo que ele começou a aprimorar seu olhar social. Esse contexto turbulento influenciou não apenas o conteúdo de suas obras, mas também sua abordagem fotográfica. Kossoy passou a capturar não apenas a beleza estética, mas também a dura realidade política e social de seu tempo. Suas lentes se voltaram para as periferias, para os desfavorecidos, para os símbolos de resistência e para as contradições da sociedade.

Kossoy se tornou não apenas um fotógrafo, mas um observador atento e crítico de sua época, deixando um legado que vai além das imagens estáticas, mas que ecoa como um testemunho vívido do seu tempo.

3.3 Reflexões Íntimas: a segunda edição.

A primeira edição de "Viagem pelo Fantástico" permaneceu esgotada por décadas após seu lançamento. Em 2021, em comemoração ao seu 50º aniversário, a editora Ippis lançou uma segunda edição, mantendo intactas as características da edição original de 1971. No entanto, essa reedição apresenta um acréscimo: um caderno intitulado "Revisitando Viagem pelo Fantástico". Este caderno inclui não apenas fotografias do realismo fantástico produzidas após a primeira edição, mas também uma série de artigos que exploram o valor e a importância da obra.

Estas oito abordagens ao livro, culminando com um ensaio final do próprio autor, enriquecem significativamente o estudo da obra. Esse enriquecimento é especialmente relevante quando consideramos o contexto em que a obra foi lançada: durante a ditadura brasileira, num período em que a fotografia brasileira buscava consolidar sua identidade e conquistar reconhecimento internacional. O caderno se inicia com uma das fotografias mais enigmáticas de Kossoy: um médico da peste, conhecido como "plague doctor" em italiano. Esta figura, que tratava dos portadores da Peste durante epidemias, foi capturada por Kossoy em 2019, seis meses antes do surgimento do Coronavírus. O mistério presente nesta fotografia vai além da própria figura fantástica ou do cenário, estendendo-se ao presságio perceptivo do artista.

As imagens, capturadas na Praia dos Açores, em Florianópolis - o refúgio solitário de Kossoy ao longo dos anos -, evocam lembranças vívidas do icônico filme "O Sétimo Selo" (1957) de Ingmar Bergman. Em especial, trazem à mente a poderosa cena em que a Morte, enfeitada em seu manto negro, desembarca na praia para desafiar o cavaleiro que regressou recentemente das Cruzadas. "Nunca poderia ter antecipado que esta imagem, imortalizada em maio do ano passado, adquiriria uma ressonância tão profunda apenas um ano depois", confessa Kossoy, revelando a inesperada profundidade de significado que sua fotografia adquiriu com o passar do tempo (Calvino, 1990, p.69).

Esse instante revela não apenas a sensibilidade de Boris Kossoy ao registrar situações singulares, mas também evidencia o potencial da fotografia em ultrapassar barreiras temporais e espaciais. A imagem, como manifestação artística, possui a capacidade de estabelecer conexões inesperadas com sentimentos e acontecimentos que ainda estão por vir. Mais do que um registro visual, trata-se de uma poderosa linguagem capaz de investigar as profundezas e os enigmas da existência humana.

A imagem da morte (Figura 12) na praia evoca uma profunda dualidade entre vida e morte. O mar, berço de todas as espécies e fonte inesgotável de vida, contrasta com a presença sinistra do médico da peste. A figura enigmática do "plague doctor" destaca-se contra o horizonte, como um lembrete sombrio da fragilidade humana diante das forças da natureza e das doenças. Nesse cenário, onde o eterno movimento das ondas encontra a quietude da morte, surge uma reflexão sobre a efemeridade da existência e a inevitabilidade do seu fim. O mar, símbolo de renovação e esperança, torna-se palco para a presença sombria da morte, desafiando-nos a contemplar a complexidade e a transitoriedade da vida humana (Vitório, 2021, p.116).

Figura 12 - Il Dottore (da série viagem pelo fantástico)



Fonte: Açores (2019).

Depois do sumário o caderno nos surpreende novamente com outra imagem do universo onírico de Kossoy. Mas agora uma imagem de 1970. Um palhaço interpretado por um homem com traços africanos surge na estrada. Em época ditatorial brasileira, em uma estrada solitária e de terra batida que nos fazem lembrar a jornada da vida surge um homem negro, vestido justamente de palhaço (Figura 13).

Figura 13 - Surpresa na estrada (da série viagem pelo fantástico)



Fonte: Açores (2019).

A letra da música "A Dança dos Clowns", do disco "Grande Circo Místico" ano de 1980 de Chico Buarque e Edu Lobo, aprofundam a simbologia do palhaço ao explorar aspectos emocionais e existenciais por trás da máscara cômica. Aqui, o palhaço é retratado como um charlatão que esbanja risadas e alegria superficialmente, enquanto esconde suas próprias tristezas e angústias. Na poesia da canção, o coração pintado do palhaço, símbolo de sua aparente felicidade, é revelado como um lugar de dor e solidão. O verso "Toda tarde de domingo chora" evoca a melancolia que se esconde por trás da máscara sorridente, sugerindo a dualidade entre a persona pública do palhaço e sua verdadeira essência interior (Amiel, 2007).

O caderno se inicia com a imagem do Dottore, uma das mais recentes criações de Kossoy, e é seguida pelo palhaço na estrada, uma das primeiras imagens de *Viagem pelo Fantástico* dos anos 70. Em diversas entrevistas, Kossoy reitera que sua jornada pelo mundo fantástico, que teve início com o avistamento de um disco voador aos 14 anos, jamais chegou ao fim.

Percebo na obra de Kossoy uma fusão muito interessante entre fotografia, elementos do cinema e do teatro. Mais do que contar uma história por imagens, ele parece buscar provocar sensações e envolver o observador de forma profunda. Seus fotolivros vão além do visual, criando atmosferas densas, carregadas de emoção. Ao tratar de temas como crises existenciais, questões sociais e o cotidiano das cidades,

suas composições revelam múltiplas camadas de significado e mostram um olhar bastante sofisticado sobre a realidade.

Esses elementos não apenas adicionam camadas de significado e interpretação às imagens, mas também convidam o espectador a questionar e refletir sobre a natureza da realidade e da experiência humana. Ao incorporar esses simbolismos em sua obra, Kossoy cria um diálogo provocativo entre o consciente e o inconsciente, o real e o imaginário, que ressoa com o espectador em um nível emocional e intelectual.

Destaca-se a habilidade de Kossoy em utilizar o fotolivro como um meio de expressão artística multifacetado, combinando imagens e simbolismos para criar uma narrativa visual envolvente. Ao explorar temas universais através de uma lente pessoal e surrealista, Kossoy convida o espectador a mergulhar em um mundo de significados e interpretações, desafiando-os a repensar suas próprias percepções da realidade (Fernandez, 2013)

Fernández (2013) também sublinha a importância da obra para os fotolivros brasileiros contemporâneos, observando que, como frequentemente ocorre com obras inovadoras, ela inicialmente teve pouca repercussão. Após a foto de um gnomo de jardim e a imagem do manequim Américo, que segundo Kossoy representa seu alter ego, o artigo de Helouise Costa é apresentado: “Viagem pelo Fantástico: O Livro como Obra Aberta”. Helouise Costa, natural do Rio de Janeiro, é professora livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Sua atuação no campo das artes, com ênfase em fotografia, é extensa. Ela é autora e curadora de diversos livros, incluindo “A Fotografia Moderna no Brasil” e “As Origens do Fotojornalismo no Brasil: Um Olhar sobre O Cruzeiro”.

A professora inicia seu artigo com uma breve análise do contexto em que o livro foi publicado, na década de 1970. Segundo ela, apesar do cenário político conturbado da época, a arte passava por questionamentos instigantes, como o papel dos museus e formas de ampliar a circulação das obras. Nesse contexto, o fotolivro de Kossoy emerge como uma escolha coerente, alinhada à ideia de ser um meio de difusão de obras visuais.

Ela também aborda o surgimento do realismo fantástico, que teve início nas décadas de 1920 em obras literárias e pictóricas, porém ganhou destaque nas décadas de 60 e 70 com escritores latino-americanos como Júlio Cortázar e Gabriel García Márquez. Essas obras apresentavam cenários realistas permeados por

temporariedades fragmentadas, narrativas não lineares e elementos fantásticos, características também presentes nas imagens da obra de Kossoy.

Em sua descrição da trajetória do artista, Helouise destaca a importância da multidisciplinaridade e da capacidade de articulação de Boris Kossoy em seus diversos contatos em museus, galerias de arte, revistas especializadas e grande imprensa. E como sua viagem para Nova York em 1971 foi uma experiência marcante em sua trajetória inicial como fotógrafo.

Cristianne Rodrigues inicia seu artigo “O retângulo eterno habitado pelo mistério”, com uma citação de Georges Méliès: “Não é talvez por acaso que 'imagem' seja o anagrama de 'magia'.” A socióloga, natural de Curitiba-PR, realizou seu mestrado em relações interculturais pela Universidade de Paris. Contribuiu com a Maison Européenne de la Photographie em Paris como curadora e membro do comitê de aquisição, além de ser autora de diversos ensaios (Kossoy, 2019).

Cristianne Rodrigues discorre sobre a memória e as imagens do artista, fazendo menção a imagens que ele produziu para seu livro “Boris Kossoy fotógrafo” onde várias imagens de “Viagem pelo Fantástico” são reproduzidas através de um caleidoscópio (Kossoy, 2019).

Kossoy nessa obra escreve e descreve:

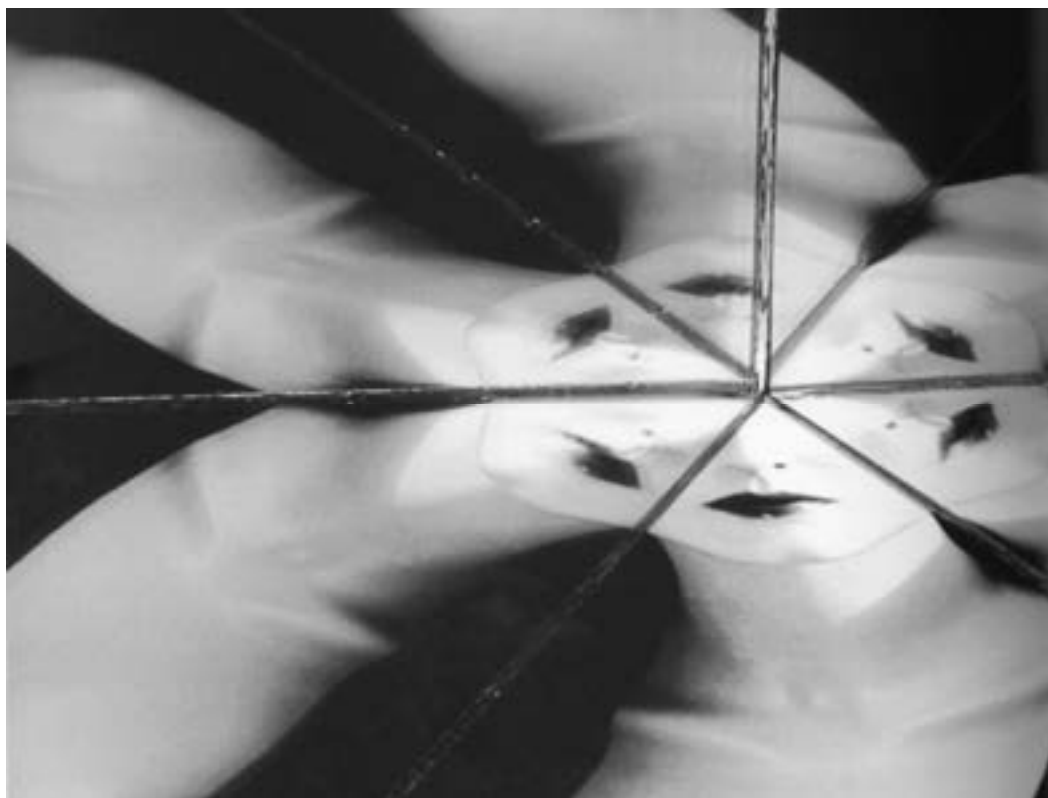
O caleidoscópio e a câmera, duas caixas pretas. A primeira é nosso equipamento eterno, nosso próprio ser, nosso cérebro e coração, nosso conhecimento, formação, experiência, nossa mentalidade e sensibilidade, nossa história pessoal, nossas fantasias e desejos, nossa imaginação, nossa visão de mundo, nossas imagens mentais enfim (Kossoy, 2019, p.23).

A segunda ainda mantém o mesmo princípio da câmera obscura do passado, apesar de sua contínua sofisticação tecnológica; é o instrumento por meio do qual registramos e/ou reinventamos os cenários do mundo.

A concepção editorial de “Caleidoscópio” reside na ideia de que as imagens transcendem o tempo de seu registro inicial, reconfigurando-se em novos contextos ao longo de quatro décadas (Figura 14). Cristianne explora como os diversos símbolos do realismo fantástico se entrelaçam, refletidos no espelho do caleidoscópio mental de Kossoy. Em seguida, ela analisa as referências presentes na obra, como “Janela Indiscreta” e “Um Corpo que Cai” de Alfred Hitchcock, “2001: Uma Odisseia no Espaço” de Stanley Kubrick, além de autores como Júlio Cortázar, Gabriel García

Márquez, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes e Juan Rulfo (Kossoy, 2019).

Figura 14 – Caleidoscópio de Boris Kossoy



Fonte: Kossoy (2010).

Ela relembra os companheiros que acompanharam Boris Kossoy nessa jornada criativa pelo universo do fantástico, assumindo os papéis de personagens em suas imagens, como Lilian, Vick, Gil e Oskar, que foram retratados por ele. No artigo, é revisitada a trajetória de Kossoy como pensador da imagem, enfatizando sua generosidade ao lembrar que toda fotografia é atravessada pelas referências subjetivas do fotógrafo. A autora também ressalta que o olhar de quem observa a fotografia carrega, igualmente, uma dimensão criativa. Em sua conclusão, destaca a fotografia intitulada “Dottore II”, de 2019, apontando que, em sua percepção, a imagem antecipou simbolicamente a grave conjuntura enfrentada pelo Brasil no século XXI.

O texto intitulado *Um Acontecimento Dramático Chamado Livro*, escrito por Ana Paula Vitorio, contribui de forma relevante para os estudos voltados ao fotolivro. Nascida em Juiz de Fora, Minas Gerais, a pesquisadora é doutora pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio

de Janeiro, possui mestrado e graduação em Comunicação Social, e atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Humanidades da University of the Free State, na África do Sul. Sua análise destaca a presença do fantástico na produção de Kossoy, evidenciada pela inserção de elementos inusitados em cenas cotidianas, como arlequins, múmias, maestros, manequins e corpos despidos, que desafiam o olhar convencional sobre a realidade.

Ela menciona que, segundo o próprio autor, uma das intenções ao criar a obra foi mostrar que narrativas curtas, à semelhança dos contos literários, poderiam ser construídas por meio da linguagem fotográfica. A pesquisadora aponta também as influências do cinema Noir na obra, perceptíveis nas decisões estéticas, nos contrastes marcantes, no uso expressivo das sombras, na abordagem psicológica e subjetiva e na escolha por cenários urbanos e contemporâneos. De forma semelhante à estrutura de um haicai, as imagens são registradas em contextos distintos e, posteriormente, organizadas em forma de montagem. Por meio dessa construção, Kossoy revela a fragilidade da ideia de que a fotografia seja uma representação objetiva da realidade, utilizando o imaginário visual como ferramenta de expressão.

O artigo seguinte, intitulado *O realismo fantástico na fotografia de Kossoy e na literatura de Clarice Lispector*, é de autoria de Ralph Willians de Camargo, natural de Americana, São Paulo, jornalista com especialização em fotografia e marketing, e também mestre e doutor em Letras, em coautoria com Acir Dias da Silva, nascido em Leópolis, Paraná, professor associado do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagem e Sociedade e diretor do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Ambos entrelaçam o texto de Clarice Lispector no livro "Água Viva", onde a escrita automática e elementos fantásticos nos remetem às imagens de Boris Kossoy. Eles também citam Ítalo Calvino, escritor do realismo fantástico, que diz:

O que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de um romance ou reportagem de um acontecimento em um jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver a cena como se essa desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro "vista" mentalmente pelo diretor, em seguida construída em sua corporeidade em um set, para ser finalmente fixada em fotografias de filme (Calvino, 1990, p.99).

O paralelismo entre o tempo instantâneo fotográfico e o “instante já” elemento citado por Lispector em sua obra. O instante nas duas obras passa a ter um caráter teatral e dramático. Para Calvino, “a fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato”. O autor termina dizendo que Kossoy ultrapassa a literatura e se entrelaça também ao teatro, ao cinema e às artes visuais.

A abordagem estética de Boris Kossoy na construção do fotolivro *Viagem pelo Fantástico* articula elementos do realismo fantástico e do surrealismo, mas não de forma aleatória ou indistinta. Trata-se de uma elaboração visual que recorre a estratégias narrativas associadas ao fantástico literário, aos recursos do inconsciente, bem como às dinâmicas da estranheza, resultando em uma poética própria dentro da linguagem fotográfica. No entanto, para compreender a singularidade desse processo, torna-se imprescindível distinguir de maneira rigorosa os conceitos de surrealismo, realismo fantástico e fantástico, que, embora dialoguem em determinados aspectos, possuem origens, pressupostos e desenvolvimentos teóricos distintos.

O movimento surrealista, formalmente inaugurado por André Breton em 1924 com a publicação do *Manifesto Surrealista*, surge no contexto europeu como uma ruptura com os paradigmas da racionalidade moderna, ancorado nas teorias freudianas do inconsciente, nos princípios do automatismo psíquico e na exploração dos conteúdos oníricos. Sua proposta central reside na dissolução das fronteiras entre vigília e sonho, razão e delírio, objetividade e subjetividade. No âmbito das artes visuais, o surrealismo apropria-se de imagens dissonantes, da justaposição de elementos incongruentes e da manipulação de símbolos para produzir experiências de choque, inquietação e deslocamento perceptivo (Breton, 1928).

O realismo fantástico, conceito originalmente desenvolvido no campo da pintura alemã no início da década de 1920, conforme as formulações de Franz Roh, deslocase posteriormente para o universo literário, sobretudo na América Latina, consolidando-se como uma categoria estética autônoma. Diferentemente do surrealismo, que opera na suspensão da lógica e na irrupção do inconsciente, o realismo fantástico funda-se na sobreposição entre o real e o extraordinário, onde elementos fantásticos são naturalizados no cotidiano, sem que haja ruptura na verossimilhança interna das narrativas. A obra de Chanady (1985) é fundamental para essa compreensão, ao estabelecer que o realismo fantástico se caracteriza pela

“antinomia não resolvida” entre os domínios do natural e do sobrenatural, permitindo que o mágico se insira na realidade sem ser problematizado como anomalia.

Diferente de ambos, o conceito de fantástico, na tradição crítica literária, remonta às análises de autores como Todorov, que identificam o fantástico como uma hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural dos eventos narrados. O fantástico, portanto, é um efeito, uma operação de leitura que exige do receptor essa suspensão interpretativa. No entanto, quando transposto para as artes visuais, o fantástico sofre ressignificações. Na fotografia, como demonstra Kossoy (2021), esse conceito desloca-se para a criação de imagens que, embora ancoradas no mundo empírico, são perpassadas por tensões semânticas, ambiguidades e atmosferas de estranhamento, promovendo no espectador uma experiência estética que oscila entre o reconhecimento do real e a percepção de sua subversão simbólica.

Torna-se fundamental reconhecer que surrealismo, realismo fantástico e fantástico não são categorias intercambiáveis. Embora compartilhem o interesse por processos de desautomatização perceptiva, cada um desses sistemas simbólicos emerge em contextos históricos e epistemológicos próprios. O surrealismo antecede o realismo fantástico em termos cronológicos e se estabelece primeiramente na Europa entre as décadas de 1920 e 1930, enquanto o realismo fantástico ganha expressão na literatura latino-americana entre as décadas de 1940 e 1970, consolidando-se com autores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier e Isabel Allende. Já o fantástico possui uma tradição que remonta ao século XIX, presente em autores como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e, mais tarde, em Jorge Luís Borges.

Na obra de Kossoy, portanto, não se observa uma adesão estrita a nenhuma dessas escolas, mas sim um diálogo complexo que tensiona seus elementos constitutivos. Sua fotografia não busca a mera representação do real, tampouco se submete às lógicas convencionais do registro documental. Ao contrário, constrói cenas minuciosamente encenadas, repletas de símbolos, alusões e desconstruções da lógica ordinária, produzindo imagens que operam simultaneamente no plano da verossimilhança e no do deslocamento poético.

Essa operação estética aproxima-se das estratégias do realismo fantástico ao inserir o insólito no seio do cotidiano, mas também evoca procedimentos surrealistas ao acionar dispositivos do inconsciente, da metáfora e do onírico. Consequentemente, suas imagens tornam-se território fértil para o exercício do olhar desconfiado, onde a realidade não se apresenta como dado absoluto, mas como construção atravessada

por subjetividades, memórias e fabulações. Essa perspectiva é particularmente relevante para compreender o impacto inovador da obra *Viagem pelo Fantástico* no cenário da fotografia brasileira, uma vez que rompe com os paradigmas tradicionais do realismo fotográfico, propondo uma escrita visual que se constitui na fronteira entre a documentação sensível e a invenção poética.

Diógenes Moura, em seu artigo intitulado “A sinalização esquelética dos caminhos”, oferece uma visão perspicaz sobre a obra de Kossoy. Originário do Recife (PE), Moura é reconhecido como escritor, curador de fotografia, roteirista e editor independente. Sua descrição de Kossoy como um trabalho que transcende os limites de diferentes formas artísticas, como o romance, o cinema e a literatura, ressalta a profundidade e a complexidade da obra do fotógrafo, especialmente em meio aos desafios enfrentados durante os anos de chumbo.

No artigo de Moura, a ideia de “não lugar” é explorada em relação às fotografias de Boris Kossoy. As imagens capturadas por Kossoy apresentam a cidade e o cotidiano como cenários que refletem uma atmosfera de transitoriedade e padronização. Lugares como aeroportos e shoppings, que são destacados em sua obra, são exemplos de não-lugares, conforme descrito por Marc Augé. Esses espaços representam a ausência de identidade cultural e conexão pessoal, refletindo a era da “supermodernidade” caracterizada pela globalização e mobilidade. Embora esses não-lugares desempenhem um papel crucial na sociedade contemporânea ao facilitar a circulação de pessoas e mercadorias, eles também suscitam sentimentos de alienação e despersonalização.

O penúltimo artigo da edição comemorativa de “Viagem pelo Fantástico” é escrito por Ricardo Mendes, um graduado em arquitetura e cinema que obteve seu doutorado em história social. A partir dos anos 90, ele concentrou suas pesquisas na história das imagens, com especial ênfase na fotografia. Mendes destaca os elementos surrealistas presentes na fotografia de Boris Kossoy, como os manequins fragmentados que evocam Hans Bellmer. O autor também menciona a escolha de Kossoy pelo fotolivro como meio de divulgação de suas obras, ressaltando que, na década de 1980, poucos artistas, como Mario Cravo Neto e Maurren Bisilliat, arriscaram-se neste formato novamente, ainda pouco conhecido do público.

A colaboração de Kossoy com a editora Kosmos destacou-se como um passo crucial na realização de seu projeto fotográfico, especialmente considerando as barreiras financeiras enfrentadas inicialmente. A dependência da obtenção de papel

para impressão evidenciava os desafios enfrentados pelo fotógrafo, até que Max Feffer, um industrial com envolvimento no cenário cultural, resolveu essa questão. Esse suporte financeiro permitiu que o projeto tomasse forma, demonstrando a importância das parcerias e do apoio da comunidade artística no desenvolvimento de obras significativas.

O envolvimento prévio de Kossoy como consumidor e praticante das artes visuais, combinado com sua formação em arquitetura, desempenhou um papel fundamental na concepção e execução do projeto. Sua experiência como fotógrafo e arquiteto proporcionou-lhe uma perspectiva única sobre a estética e a estrutura do fotolivro, contribuindo para a criação de um projeto marcado por uma composição visualmente impactante e uma narrativa coesa.

O último artigo, acompanhado por uma fotografia de 2017 retratando Kossoy solitário, serve como um epílogo autobiográfico, onde o próprio fotógrafo reflete sobre sua busca ao longo da vida pelo elemento onírico e fabuloso em meio ao cenário comum. Esta introspecção final proporciona ao leitor uma visão mais profunda do artista por trás das imagens, revelando suas motivações, influências e aspirações ao longo de sua jornada criativa.

Seu percurso de fascinação pelo mistério, uma dança entre luz e sombra que permeia sua vida desde os primeiros lampejos de curiosidade. A semente desse encantamento foi plantada em sua alma desde muito cedo, crescendo e florescendo ao ritmo das suas experiências e descobertas. Sua jornada artística é um testemunho do poder da imaginação, alimentada por um flerte contínuo com o desconhecido e um amor inabalável pela beleza que se esconde nas entrelinhas do mundo. Ao longo dos anos, suas influências se tornaram uma tapeçaria rica e variada, tecida com os fios da literatura, do cinema e da arte visual.

A trajetória artística de Boris Kossoy, que ultrapassa cinco décadas, caracteriza-se pela construção de um universo imagético profundamente influenciado por referências literárias, cinematográficas e culturais. Sua obra demonstra uma interlocução direta com a literatura de autores como Fiódor Dostoiévski e com a cinematografia de diretores como Stanley Kubrick, cujas narrativas complexas e simbólicas encontram ressonância em seus projetos visuais.

Essa produção revela uma constante busca por significados, operando na intersecção entre realidade, ficção e memória. A celebração de cinquenta anos de atuação não representa apenas um marco cronológico, mas consolida sua

contribuição para os campos da fotografia, da história da imagem e da cultura visual. Suas imagens se configuram como espaços de reflexão, tensionando os limites entre o documental e o poético, e desafiando o espectador a interpretar as múltiplas camadas simbólicas presentes em sua obra. Este percurso reafirma não apenas sua relevância no cenário artístico contemporâneo, mas também a potência da fotografia como linguagem capaz de articular subjetividade, crítica social e construção estética (Figura 15).

Figura 15 – Composição da série Viagem pelo Fantástico, de Boris Kossoy, que reflete a fragmentação da identidade e a relação entre o sujeito e o espaço



Fonte: Boris Kossoy, 2024.

Em uma entrevista e entre meus contatos para essa pesquisa com Boris Kossoy ele me mandou essa fotografia de junho de 2024 com a seguinte frase: “Sim Renata, pode anexar na sua pesquisa. O importante é constatar que a “viagem pelo fantástico” continuou ao longo da minha vida”. (Boris Kossoy, 2024, por e-mail).

4 ANÁLISE DAS IMAGENS FEMININAS DE BORIS KOSSOY E DE SEUS CENÁRIOS

A comunicação humana se realiza por meio de representações, por meio das quais o mundo é dado a ler. Tudo que pode ser lido, isto é, tudo que pode ser captado por nossos sentidos, é linguagem, ou seja, por uma gama intrincada de formas sociais de comunicação e de significação. Há linguagens verbais e não verbais, explica Santaella (1983), estudiosa da obra de Charles Sanders Pierce. A Linguística estuda as linguagens verbais; a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem, discute a interpretação dos signos, ou seja, dos instrumentos de que a linguagem se serve para transmitir uma informação ou uma mensagem, compreendendo a capacidade humana de passar do processo de ver ao processo de interpretar, de entender o discurso subjacente aos signos.

Algumas características interessantes do realismo fantástico são: a possibilidade de cruzar temporalidades, assumir posturas diante do real, oscilar entre o real e o irreal, mas respeitando uma verossimilhança, inclusive porque, na América Latina, este foi o modo artístico seguido por vários autores para abordar questões históricas violentas, particularmente a colonização. Num estudo sobre a história conceitual do realismo fantástico, Lelgeski (2021, p. 08) destaca que:

Tão melhor um conto fantástico seria quanto mais o escritor fosse capaz de propor o fantástico como verossimilhança. Por isso, a chamada tendência realista da literatura fantástica: em um enredo plenamente verossímil, o inverossímil acontece, causando um efeito inicial de surpresa que se impõe, se estende e se instaura.

Essa tensão entre o verossímil e o inverossímil é justamente o que confere profundidade à imagem fotográfica construída por Kossoy. Tal qual no realismo fantástico, sua fotografia encenada desestabiliza a fronteira entre o real documentado e o simbólico imaginado, permitindo que o espectador seja capturado por uma narrativa visual em que o estranho se naturaliza e o cotidiano adquire contornos fantásticos. O signo visual, nesse contexto, deixa de ser apenas um espelho da realidade e torna-se uma superfície carregada de camadas interpretativas, revelando aquilo que a linguagem verbal muitas vezes não alcança: o não dito, o silenciado, o reprimido. Kossoy, ao articular referências da memória coletiva com a lógica do insólito, realiza uma operação semiótica sofisticada, em que o olhar do espectador é deslocado do campo do reconhecimento imediato para o da interpretação sensível e crítica.

4.1 As Noivas De Boris Kossoy

Uma mulher, vista pelas costas, atravessa uma ponte na periferia da metrópole onde os homens desafiam os deuses. É assim que o primeiro personagem entra em *Viagem pelo Fantástico*, livro que também é um filme. Sobre a fotografia um nome: Boris Kossoy. A mulher vista pelas costas segura uma grinalda na mão esquerda entre fios elétricos, pingentes de aço, uma torre, o céu como testemunha, (Moura, 2021).

A *Noiva Solitária* de Boris Kossoy (Figura 16) representa uma mulher que atravessa o viaduto da vida, carregando consigo uma mala, em direção a uma nova fase de sua existência, uma relação solitária, principalmente em meados dos anos 1970, quando as fotos imagens foram encenadas e fotografadas por Boris Kossoy. O fotógrafo, que também é arquiteto, escolheu São Paulo com seus prédios fálicos e androgênicos, presentes também em inúmeras cidades do mundo, e nela um símbolo, o viaduto.

Em meio ao caos urbano na cidade de ferro concreto e sob o sol do meio-dia, a noiva simboliza a solidão e a transformação. Ela é uma figura que, ao entrar em um ciclo solitário da vida, passa por uma jornada de autodescoberta, reflexão e introspecção. A solidão da noiva, assim como a dualidade refletida, ressalta a natureza complexa e multifacetada do ser humano.

Andando sobre o viaduto, símbolo de passagem e de atravessamento, em meio à cidade paulistana que, mesmo em meados dos anos 1970, era barulhenta e cheia de apelos visuais, os quais descrevem tão bem o mundo interno de uma mulher que, mesmo dentro do casamento, se sente só, não podendo contar com o companheiro e tendo seus sonhos colocados em segundo plano.

A encenação imagética de Kossoy permite que a noiva encarne uma espécie de arquétipo da mulher urbana invisível, que caminha entre estruturas de concreto carregando o peso de expectativas silenciosas. A fotografia, ao representar essa travessia sob o viaduto, metaforiza uma ruptura silenciosa: ela não é a noiva que caminha para o altar, mas a mulher que se desloca daquilo que lhe foi imposto. Como explica Santaella (1983), os signos visuais operam não apenas como representação, mas como construção de sentido, e aqui o corpo da mulher é signo de resistência, de fratura e de reconfiguração subjetiva. A imagem fotográfica, nesse contexto, não apenas documenta: ela performa a crítica. Ao capturar o instante da travessia solitária,

Kossoy convida o espectador a repensar a cidade como cenário de opressões silenciosas e a mulher como protagonista de microrrupturas cotidianas.

A paisagem urbana escolhida pelo fotógrafo, composta por fios elétricos, colunas, torres metálicas, não é apenas um cenário, mas um campo simbólico que asfixia e endurece. O concreto e o aço não conferem força, mas impõem rigidez. A mala, por sua vez, se converte em ícone semiótico da memória, da carga afetiva invisível e da possibilidade de ruptura. Nas palavras de Kossoy (2002), "a imagem construída não é um fragmento do real, mas um enunciado visual, um discurso feito com luz", e é esse discurso que, ao colocar a noiva em meio à aridez da metrópole, denuncia o silenciamento do feminino em suas dimensões mais íntimas e coletivas. A imagem encenada, portanto, não é apenas narrativa visual, mas gesto político: ela inscreve na memória urbana aquilo que costuma ser esquecido, as subjetividades femininas que resistem no concreto, entre ruídos e lacunas, nos territórios invisíveis da experiência.

Figura 16 - A Noiva (1), 1970, Boris Kossoy, matriz-negativa



Fonte: Itaú Cultural (2025).

A transformação que dá aos fatos históricos um caráter natural, como cuidar de filhos, limpar a casa, reconfigura as relações entre os gêneros, perpetuando a doxa e seu caráter paradoxal. Na obra *O Ponto Zero da Revolução*, Silvia Federici (2019) argumenta que o trabalho doméstico, historicamente realizado por mulheres, deveria ser reconhecido como trabalho produtivo e, portanto, remunerado pelo Estado. A autora aponta que o sistema capitalista naturalizou esse tipo de trabalho como uma expressão espontânea da subjetividade feminina, vinculando-o a uma suposta vocação inata das mulheres para o cuidado, a manutenção da casa e a reprodução da vida. Esse enquadramento do trabalho doméstico como algo que faz parte da "natureza" feminina contribui para sua desvalorização econômica e social. Essas manifestações mostram como o discurso que associa a mulher ao trabalho doméstico não pago continua presente, articulando-se tanto com nostalgias de modelos familiares passados quanto com discursos antifeministas contemporâneos. Em contraposição a essa lógica de aprisionamento simbólico, as noivas de Kossoy transitam por espaços públicos e inóspitos, fora do núcleo familiar, revelando no plano estético a ruptura com a imagem da mulher submissa e domesticada. É no corpo que caminha, na mala que pesa, no olhar que não se dirige a ninguém, que se manifesta a recusa silenciosa à lógica da servidão afetiva.

Ao caminhar solitária sobre o viaduto, a noiva de Kossoy desafia precisamente esse enquadramento: ela não ocupa o espaço privado do lar, mas o atravessa — carregando consigo o peso simbólico de uma história que lhe foi imposta e que, ali, começa a se desfazer.

Sua travessia, registrada pela câmera, não é apenas geográfica: é simbólica. Ao ocupar o espaço urbano com seu corpo em movimento, a figura feminina resignifica os códigos da domesticidade que historicamente a aprisionaram. Ela não caminha para o lar, mas o abandona; não busca refúgio, mas ruptura. O viaduto, nesse sentido, deixa de ser mero fundo para se tornar personagem, um divisor entre o que se esperava dela e o que ela decide deixar para trás. A mala, que carrega com firmeza, torna-se extensão de sua subjetividade: guarda memórias, perdas, mas também a possibilidade de um futuro não roteirizado pela tradição.

A fotografia encenada por Kossoy não apenas representa esse deslocamento; ela o torna visível em toda sua complexidade emocional e estética. O olhar da noiva não se dirige ao espectador, talvez por não esperar mais ser vista sob as lentes que a definem como esposa, cuidadora, ou símbolo de pureza. Ao contrário, ela olha para

o invisível, para aquilo que está além do enquadramento — aquilo que, na linguagem da imagem, permanece como potência de fuga.

Federici destaca que essa construção não é apenas uma herança histórica, mas um mecanismo ainda ativo na reprodução das desigualdades de gênero. O capitalismo, ao separar o trabalho produtivo (remunerado) do reprodutivo (não remunerado), mantém a base material da sociedade com custos invisibilizados, sustentados majoritariamente pelas mulheres.

Na contemporaneidade, essas ideias continuam circulando em diferentes esferas, inclusive nas redes sociais. Grupos como os "incels" (homens que se consideram involuntariamente celibatários) expressam discursos misóginos, rejeitando a autonomia feminina e reivindicando papéis de gênero rigidamente hierarquizados. Paralelamente, o movimento "trad wife" (esposas tradicionais) promove uma visão da mulher como responsável exclusiva pelo lar, defendendo a dedicação ao trabalho doméstico como uma forma legítima de identidade feminina, ainda que desprovida de reconhecimento econômico. Essas manifestações mostram como o discurso que associa a mulher ao trabalho doméstico não pago continua presente, articulando-se tanto com nostalgias de modelos familiares passados quanto com discursos antifeministas contemporâneos.

Segundo as palavras da escritora:

Não existe nada natural em ser dona de casa, tanto que são necessários pelo menos 20 anos de socialização e treinamentos diários realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida (Friedrich, 2019, p. 43).

É evidente que a escolha de ser mãe e esposa deve ser reconhecida como legítima e autônoma. Muitas mulheres optam por esse caminho de maneira consciente e, em contextos de parceria igualitária, é possível dividir de forma mais equilibrada as responsabilidades do cuidado com os filhos e da gestão do lar. Em famílias onde ambos os parceiros exercem atividades profissionais fora de casa, a divisão das tarefas domésticas e parentais pode ser estabelecida com base no diálogo e na corresponsabilidade.

No entanto, persiste uma expectativa social de que as mulheres assumam múltiplas funções, como cuidadoras, gestoras do lar, profissionais e mantenedoras do bem-estar emocional da família, como se essas tarefas fossem atributos naturais da

personalidade feminina. Essa naturalização reforça uma sobrecarga estrutural que impacta diretamente a saúde física, mental e emocional das mulheres, além de dificultar sua inserção e permanência no mercado de trabalho em condições de igualdade. Na obra de Kossoy, esse deslocamento simbólico é intensificado pela recusa do olhar complacente. Suas noivas não sorriem, não esperam, não se oferecem como figuras ideais. Elas se impõem na imagem com a densidade de quem não foi consultada, mas que agora reivindica, com o corpo em cena, a ruptura da moldura simbólica que a aprisionava.

A situação torna-se ainda mais complexa em casos de separação conjugal, fenômeno cada vez mais frequente. Nessas circunstâncias, mulheres com frequência permanecem responsáveis pelas crianças, muitas vezes sem contar com o suporte necessário do ex-parceiro.

A ausência de políticas públicas que garantam uma divisão equitativa da responsabilidade parental, somada à precariedade do acesso ao mercado de trabalho e à falta de investimento em suas trajetórias profissionais, coloca essas mulheres em situações de vulnerabilidade socioeconômica. A pensão alimentícia, quando existente, costuma ser insuficiente para cobrir as necessidades básicas dos filhos e da mãe responsável. Além disso, o trabalho doméstico e de cuidado, embora essencial para o funcionamento da sociedade, continua sendo invisibilizado em termos econômicos. Ele não é contabilizado como trabalho produtivo, não gera remuneração, não contribui para aposentadoria e não oferece proteção social.

Esse cenário revela uma lacuna nas estruturas legais e institucionais que desconsideram a centralidade do trabalho reprodutivo na sustentação do sistema econômico e social, perpetuando desigualdades de gênero profundas e persistentes. Nas palavras de Virginia Woolf, citada por Pierre Bourdieu no livro *A Dominação Masculina*:

Não é por acaso que, quando quis pôr em suspenso o que chama, magnificamente, de 'o poder hipnótico da dominação', Virginia Woolf se armou de uma analogia etnográfica, religando geneticamente a segregação das mulheres aos rituais de uma sociedade arcaica: inevitavelmente nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas vezes nós temos razão de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos com giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem ele usufrui dos prazeres suspeitos do prazer e da dominação, enquanto nós, 'suas' mulheres, nos vemos fechadas na casa de família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades que compõem a sociedade (Bourdieu, 1998, p. 13).

Em Kossoy, essa ausência de proteção e reconhecimento institucional é também uma ausência de acolhimento na imagem. A mulher caminha sozinha, sem trilha, sem moldura de pertencimento. Sua mala carrega não apenas o que ficou para trás, mas o peso das responsabilidades que não foram compartilhadas. A figura da noiva, isolada em um espaço urbano hostil, simboliza o abandono institucional e o silêncio social que tantas mulheres enfrentam ao atravessar, sozinhas, os escombros do casamento desfeito.

A figura da noiva representa a mulher (Figura 17) que, ao sentir-se aprisionada por expectativas sociais tradicionais e padrões de gênero estabelecidos pela dominação masculina, decide, passo a passo, cruzar a fronteira. A solidão da noiva, fotografada por Kossoy, pode ser interpretada como um reflexo das restrições impostas a mulheres em sociedades patriarcais. Esses são papéis tidos como “naturais” e que são, na verdade, socialmente construídos, interpretados e encenados. Expressam-se, assim, a dualidade e as tensões inerentes a uma sociedade que vive em uma encenação constante, escondendo suas fragilidades e vulnerabilidades em prol da manutenção de uma imagem.

A noiva de Kossoy, então, não caminha apenas por si, ela representa todas aquelas que ousam sair do script. Seu passo é político, não apenas poético. Sua travessia, silenciosa mas poderosa, desestabiliza os papéis fixos e revela o desconforto de uma feminilidade que se recusa a ser só moldura.

Nessa busca por pertencimento e validação, muitas vezes, as pessoas se veem refletidas e interpretando papéis, como marionetes em um teatro de aparências. As redes sociais, com suas plataformas altamente visuais, reforçam essa dinâmica e reforçam padrões, sejam eles estéticos, morais ou de poder, ocultando vulnerabilidades e dificuldades humanas. A busca pela perfeição e a necessidade de aprovação dos outros podem levar a uma encenação constante, na qual as relações apresentadas são muitas vezes irreais, distorcidas ou mesmo impossíveis.

Essa exposição constante pode levar a uma sociedade hipócrita, visto que a imagem projetada nas redes sociais não reflete a realidade das pessoas. A duplicação meticulosa de cada gesto pode esconder as verdadeiras motivações e emoções; a sociedade pode esconder suas fragilidades e conflitos por trás de uma fachada de felicidade e perfeição. As vidas, que são cópias ainda mais piegas do que filmes hollywoodianos, refletem uma cultura em que a imagem e a aparência são valorizadas

acima da autenticidade e da vulnerabilidade. Nessa busca incessante pela imagem perfeita, as pessoas podem se perder em um mundo de ilusões. A realidade confunde-se com a fantasia criada para o consumo do público.

É nesse contexto que o trabalho de Kossoy recupera sua potência crítica: ao interromper a linearidade da imagem e destacar o estranhamento, ele desvela aquilo que as redes dissimulam, o cansaço da mulher diante de um papel que nunca foi dela, mas que a sociedade insiste em representar por ela.

Figura 17 - Boris Kossoy, Portrait na Montanha, Serra Negra - SP, 1971, da série Viagem pelo fantástico



Fonte: Galeria Berenice Arvani (2019).

Em *A Noiva na Montanha*, de Boris Kossoy, assim como na obra *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (2016), o personagem se vê preso em um mundo paralelo que, à primeira vista, nos parece um paraíso. Contudo, por trás dessa aparente perfeição, a noiva carrega consigo sua própria gaiola metafórica, seus olhos tempestuosos e olheiras profundas, apesar da aparente tranquilidade do cenário. Nessa obra, Boris relativiza o tempo, assim como Thomas Mann o fez. O realismo fantástico está presente. Mesmo nos grandes paraísos ou nas ilusões mais sedutoras, um olhar mais atento revela a existência dos avessos ocultos. A noiva, mesmo elevada à condição quase etérea da montanha, não encontra alívio: o cenário idílico se converte em miragem. O silêncio da paisagem contrasta com a

opressão simbólica de sua condição. Ela está lá, mas fora do tempo cronológico, inserida em um tempo suspenso que ecoa a espera, a estagnação e a solidão femininas presentes em tantas narrativas patriarcais.

A canção *Ciranda da Bailarina*, de Chico Buarque de Holanda (1982), ironiza essa condição feminina em suas estrofes:

“Não livra ninguém
 Todo mundo tem remela
 Quando acorda às seis da matina
 Teve escarlatina
 Ou tem febre amarela
 Só a bailarina que não tem
 Medo de subir, gente
 Medo de cair, gente
 Medo de vertigem quem não tem?
 Confessando bem
 Todo mundo faz pecado
 Logo assim que a missa termina
 Todo mundo tem
 Um primeiro namorado
 Só a bailarina que não tem...”

É exigido de toda mulher que esconda suas marcas de processo; sejam essas marcas externas ou internas, elas não podem atrapalhar nesse aparente quadro de perfeição. A cidade, assim como as bailarinas em seus saltos perfeitos, aparenta uma perfeição superficial, mas seus pés machucados denunciam seu lado de dentro. A metáfora do avesso é uma forma de ilustrar a condição da mulher na sociedade, especialmente quando se considera o contexto da dominação masculina, conforme discutido por Pierre Bourdieu (1998). A ironia da canção escancara o paradoxo da feminilidade idealizada: uma mulher perfeita, incólume, sem desejo, sem medo, sem história. E justamente por isso, irreal.

Na fotografia de Kossoy, a mulher é apresentada ao mundo com uma fachada aparentemente perfeita, mas que esconde um avesso, uma realidade invisível e

subjugada, moldada pela opressão e pelos padrões impostos pela dominação masculina.

Esta espécie de negação à existência as obriga, muitas vezes, a recorrer, para se impor, às armas dos fracos, que só reforçam seus estereótipos: o brilho que acaba sendo visto como capricho sem justificativa, ou a exibição imediatamente qualificada de histeria; a sedução que, na medida em que se baseia em uma forma de reconhecimento da dominação, vem reforçar a relação estabelecida de dominação simbólica. Seria necessário enumerar todos os casos em que os homens bem-intencionados (a violência simbólica, como sabem, não opera na ordem das intenções conscientes) contribuem inadvertidamente para a perpetuação dessas relações de dominação (Bourdieu, 1998, p. 101).

O avesso, aqui, é mais do que um lado oculto: é um espaço político de resistência abafada. É nesse avesso que a mulher se vê presa a um papel que não escreveu, forçada a responder com delicadeza à brutalidade simbólica que a rodeia.

Assim que se revela com um avesso sombrio, é comum entre a maioria das mulheres guardar suas realidades ocultas, suas vozes abafadas e suas lutas reprimidas de forma romantizada. A dominação masculina, conforme analisada por Pierre Bourdieu (1998), contribui para essa negação da existência da mulher, impondo estereótipos e limitando sua autonomia. O avesso, nessa narrativa, pode ser encarado como um convite à reflexão e à ação; é a oportunidade de romper com os estereótipos, dar voz às mulheres, valorizar suas experiências e reconhecer o poder que elas têm para serem protagonistas de suas próprias histórias. Desvelar o avesso é recusar a superfície polida e dar espaço ao que foi silenciado, ao que não se mostra, mas sustenta a cena.

Todo aparente caos é um processo para buscar o resultado, mas a sociedade moderna busca esconder o avesso das coisas, o processo e os rejeitos. Desvendar o avesso é reconhecer a importância das narrativas não contadas, dos espaços invisibilizados e das vozes silenciadas.

4.2 Entre pontes e precipícios: vidas desafiando a cidade

A teia de aranha, assim como trilhos de trem, é um símbolo da interconexão entre os seres e das relações que estabelecemos com os outros. Assim como uma teia é formada por fios delicados, nossas vidas são entrelaçadas com as vidas daqueles ao nosso redor, criando uma rede complexa de conexões. Cada escolha,

cada ação, pode reverberar e afetar não apenas a nós mesmos, mas também às pessoas com as quais nos relacionamos. Essa teia simboliza a interdependência da humanidade e a importância de reconhecermos nossa responsabilidade em relação aos outros. Por meio da Figura 18, pode-se refletir sobre os laços que nos unem e a importância de cada ação e escolha que fazemos em nossas próprias vidas e nas comunidades em que vivemos. Na fotografia de Kossoy, os trilhos cruzados e as sombras metálicas da estação formam uma extensão visual da teia simbólica que estrutura nossas conexões existenciais.

Figura 18 - A noiva, ano 1970, Boris Kossoy.



Fonte: Itaú Cultural, (2025).

Parafraseando Clarice Lispector, até cortar nossos defeitos pode desestabilizar nosso equilíbrio. Assim como um efeito borboleta. Ao cortar nossos defeitos, estamos mexendo com o equilíbrio delicado da nossa existência. Podemos estar desencadeando uma série de eventos que podem nos levar a um destino totalmente diferente. A própria tentativa de eliminar aquilo que consideramos um defeito pode ser o ponto de partida para uma transformação profunda em nossa vida. A aparente harmonia de uma vida contida pode esconder zonas de instabilidade latente. Em Kossoy, essa ambiguidade é convertida em imagem, entre luz e sombra, entre o controle e o desvio. Ao analisar essas complexidades em nós enquanto

microssistemas de teias entre abismo e montanhas e nas nossas relações com o mundo, somos levados a reconhecer a fragilidade da existência como condição estruturante da liberdade.

A imagem da última noiva de Boris Kossoy (Figura 18), sozinha em uma estação de trem vazia, evoca uma atmosfera de melancolia e solidão. A cena desenrola-se em um cenário sombrio e silencioso, onde as linhas de ferro se cruzam como teias de aranha, simbolizando as inúmeras conexões e desvios que a vida nos apresenta. A presença das malas da noiva sugere que ela está prestes a embarcar em uma jornada, talvez em direção a um novo capítulo de sua vida sozinha. O véu que veda seus olhos, abaixados, adiciona uma sensação de mistério e introspecção. A estação de trem, tradicionalmente um lugar de chegadas e partidas, agora é o palco para a partida solitária da noiva. O ambiente férreo e frio acentua a sensação de isolamento e desapego da protagonista em relação ao mundo ao seu redor.

No entanto, essa solidão também pode evocar uma sensação de vulnerabilidade e incerteza. A noiva está prestes a se lançar em um novo caminho. Não sabe o que encontrará pela frente. As malas nas mãos podem representar o peso das decisões e das responsabilidades que ela carrega consigo, enquanto o véu que veda seus olhos sugere uma certa cegueira em relação ao futuro desconhecido. Nesse contexto, a imagem da última noiva de Boris Kossoy na estação de trem vazia nos convida a refletir sobre as múltiplas facetas da experiência humana. A obra lembra-nos que a vida é uma jornada cheia de escolhas e encruzilhadas, e que cada passo que damos pode nos levar a novas direções e aventuras. É uma cena que nos evoca a contemplar a nossa própria jornada interior e a abraçar a solidão como um momento de autodescoberta e crescimento.

Na linguagem visual de Kossoy, o instante congelado se torna símbolo da travessia existencial: entre o que se deixa para trás e o que ainda não se revela — entre o lastro do passado e a cegueira do porvir. A referência aos "olhos baixos" pode ser interpretada como uma metáfora da submissão e da repressão imposta às mulheres pela dominação masculina, como discutido por Pierre Bourdieu (1998). A dominação masculina é um conceito sociológico que se refere ao sistema de desigualdade e poder que favorece os homens em detrimento das mulheres em várias esferas da sociedade.

Do mesmo modo, a submissão feminina parece encontrar sua tradução 'natural' no modo de inclinar, abaixar-se, curvar-se e de se submeter (o contrário de pôr-se acima de), nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher. A educação elementar tende a inculcar maneiras de postar todo o corpo, ou tal ou qual de suas partes (a mão direita, masculina, a mão esquerda, feminina) a maneira de andar, de erguer a cabeça ou os olhos, de encarar, nos olhos ou pelo contrário, abaixar os olhos para os pés etc. (Bourdieu, 1998, p. 52).

A noiva retratada por Boris reflete uma postura corporal submissa, suspensa entre pontes e precipícios. Ambas as representações fazem refletir sobre as complexidades da vida e das relações humanas. A noiva na estação de trem também enfrenta uma jornada incerta. Ela pode sentir-se presa em uma teia de expectativas sociais e normas culturais que reforçam a submissão feminina e a desvalorização do papel da mulher na sociedade. Sua jornada não é apenas espacial, mas simbólica: é a travessia de uma mulher que caminha entre o peso da tradição e a promessa, ainda obscura, da emancipação.

4.3 As Noivas de Boris Kossoy e no Surrealismo

A figura da "noiva" é uma representação recorrente tanto nas obras de Boris Kossoy quanto no movimento surrealista. No caso de Kossoy, as noivas são figuras simbólicas de desejo, mistério e, muitas vezes, de uma melancolia latente, associadas à ideia de clausura e ao simbolismo de uma liberdade contida. No surrealismo, a noiva representa frequentemente o paradoxo entre o desejo e a repressão, e é muitas vezes usada para explorar temas de identidade, de incompletude e de imposição social. As noivas de Kossoy não são apenas mulheres em trajes nupciais: são arquétipos da espera, da travessia, do silêncio imposto por papéis sociais pré-estabelecidos.

No movimento surrealista, especialmente nas obras de René Magritte e Man Ray, a figura da noiva é impregnada de ambiguidade. Representa o paradoxo entre o desejo e a repressão, funcionando como chave visual para a exploração dos temas da identidade, da incompletude e da opressão simbólica. A noiva surrealista é, muitas vezes, reduzida a um enigma estático, presa em um estado de permanente suspensão, entre o erotismo e a impossibilidade, entre o sagrado e o absurdo. Ela é a personificação do desejo não consumado, do feminino como território interditado, do corpo como signo e ausência.

Já nas fotografias de Kossoy, as noivas se inserem em cenários urbanos, à margem do cotidiano, onde o contraste entre o espaço privado e o espaço coletivo acentua a solidão da figura feminina. Nesses registros, Kossoy tensiona a fronteira entre o íntimo e o público, entre a mulher como sujeito e como imagem, entre a experiência vivida e a imposição social que a recobre. Há um jogo com a teatralidade do feminino, em que a noiva deixa de ser apenas uma promessa de união e passa a encarnar uma crítica à codificação simbólica da mulher como objeto de contemplação e controle.

A imagem da noiva, tanto para Kossoy quanto para os surrealistas, não é apenas expressão do amor ou da celebração, mas o espelho de uma condição emocional marcada pela ausência de agência, pela espera e pelo sacrifício. Em *Revisitando a Viagem pelo Fantástico*, Kossoy apropria-se desse ícone para denunciar a construção cultural da feminilidade como papel social rigidamente delimitado. Sua noiva é a mulher fragmentada entre desejo e expectativa, entre narrativa imposta e subjetividade silenciada.

Trecho sobre as Noivas em Kossoy e no Surrealismo:

A figura da noiva nas obras de Kossoy se desloca entre a realização do desejo e a imposição de um destino socialmente programado. Ela é, ao mesmo tempo, a figura da mulher sonhada e a da mulher aprisionada, o que reflete a ambiguidade das representações femininas no surrealismo (Moura, 2007, p. 45).

Essa duplicidade reflete não apenas um traço do olhar masculino sobre o feminino, mas também a possibilidade de subversão da própria imagem: Kossoy opera com o duplo, com o avesso, com o simulacro do feminino que se revela crítico e poético ao mesmo tempo.

A noiva, nesse contexto, é mais do que um símbolo: é uma lente crítica. Ela nos convida a refletir sobre os códigos visuais e culturais que perpetuam a subalternização da mulher, seja na arte, na fotografia, na sociedade ou na linguagem.

4.4 Figura do Minotauro na obra De Kossoy

O Minotauro que aparece sentado no canto da sala, com o corpo nu da mulher repousando aos seus pés, aquele mito ameaçado seria eu? O labirinto de ideias que existe naquela cena está embutido dentro de mim? (Moura, 2021).

A lenda do Minotauro narra a história de uma criatura com corpo de homem e cabeça de touro, mantida em um labirinto na ilha de Creta. O Minotauro nasceu da união entre a rainha Pasífae e um touro, e era alimentado com jovens atenienses enviados como parte de um tributo ao rei Minos. Teseu, com o auxílio de Ariadne, filha de Minos, entra no labirinto, mata o Minotauro e encerra o envio de jovens de Atenas.

O Minotauro (Figura 19), nas obras do surrealista Pablo Picasso, reconfigura-se como símbolo da luta interna, da tensão entre razão e instinto, e da natureza fragmentada da subjetividade moderna. Essa figura mítica aparece recorrentemente em sua produção artística, associada a temas como violência, pulsão de morte, erotismo e as forças inconscientes que governam o desejo. Com seu corpo humano e cabeça de touro, o Minotauro encarna a coexistência de opostos: a lucidez e o impulso, a potência criadora e a destruição latente.

Na arte de Picasso, o Minotauro não é apenas uma criatura mitológica, mas uma projeção inquietante de si mesmo, um alter ego de pulsões desgovernadas. Em várias composições, essa figura é retratada como violenta e dominadora, especialmente em relação às mulheres. A presença reiterada do erotismo, frequentemente atravessado por atos de brutalidade, sugere dinâmicas de dominação que se inscrevem tanto nas imagens quanto nas relações simbólicas que elas evocam.

A representação do Minotauro, nessas obras, pode ser lida como uma projeção das próprias tensões de Picasso em relação ao feminino, uma encenação visual do embate entre desejo e culpa, entre atração e destruição. A carga simbólica de violência inscrita nesses trabalhos revela episódios de agressão física e psicológica, que dialogam diretamente com sua relação com Dora Maar. As obras que remetem ao Minotauro datam da década de 1930, período em que o artista vivia um relacionamento conturbado e profundamente ambivalente com a fotógrafa e pintora surrealista. Segundo Richardson (1937), Dora foi tanto musa quanto vítima do imaginário artístico de Picasso, marcada por uma convivência emocional intensa que alimentou imagens de dor e fragmentação feminina em sua produção visual.

Figura 19 - Pablo Picasso. Minotauro acariciando a uma mulher dormida, 1933.



Fonte: Subastareal (2025).

Segundo Manguel (2001), o encontro entre Pablo Picasso e Dora Maar se deu de forma insólita: ela tentava cortar madeira com um pequeno canivete e, ao ferir as mãos, manchou suas luvas de sangue, objeto que Picasso passou a colecionar como símbolo da intensidade emocional que marcaria aquela relação. Ainda de acordo com relatos citados por Manguel, o artista frequentemente provocava Dora com acusações infundadas ou distorcidas, buscando levá-la às lágrimas, momento em que então a retratava em sua dor. Para Picasso, ela não era imaginável senão em estado de sofrimento: “nunca conseguiu vê-la, nem sequer imaginá-la, a não ser chorando” (MANGUEL, 2001, p. 209).

Percebe-se que, nas representações simbólicas, as mulheres são frequentemente reduzidas à condição de “corpo-para-outro”, uma existência moldada pelo olhar e desejo alheios. Essa concepção é sintetizada poeticamente por Vinicius de Moraes (1967), ao vincular a beleza feminina à dor e ao perdão — atributos historicamente romantizados como naturais à condição de ser mulher:

Uma beleza que vem da tristeza
De se saber mulher
Feita apenas para amar

Para sofrer pelo seu amor
E pra ser só perdão

Essa composição de Vinicius de Moraes não apenas ilustra a romantização da dor feminina, como também revela a forma como a cultura consagra a mulher como uma entidade emocionalmente abnegada e esteticamente moldada pela expectativa do outro. A repetição simbólica da mulher triste, angelical e sacrificial atravessa os séculos e torna-se um arquétipo recorrente nas artes visuais, literárias e performativas.

A figura feminina, envolta em melancolia, é muitas vezes elevada à condição de ideal estético, o que contribui para a legitimação de uma narrativa que naturaliza o sofrimento como elemento constitutivo do ser mulher. Esse processo de estetização da dor desvia o olhar crítico das estruturas de opressão, deslocando o foco da denúncia para o encantamento passivo e contemplativo

Figura 20 – Pablo Picasso. *Weeping Woman* [Mulher chorando], 1937.



Fonte: Tate Modern (2025).

Ao longo da história, a arte, em suas diversas expressões como a pintura, a escultura, a literatura e o audiovisual, produziu representações recorrentes da mulher em estados de melancolia, desespero e resignação. Essas imagens, em grande parte, foram construídas sem questionamento das estruturas sociais que originam tais sofrimentos, tratando o padecimento feminino como um traço essencial da identidade da mulher.

Dentro desse cenário, a dor vivida pelas mulheres deixa de ser interpretada como consequência de opressões reais e passa a ser idealizada como uma característica inerente ao feminino. Essa forma de romantização enfraquece a capacidade crítica diante do sofrimento, fazendo com que ele seja visto como algo esperado e socialmente tolerado, o que dificulta tanto o reconhecimento quanto a escuta das causas profundas que o sustentam, como a desigualdade entre os gêneros, a exclusão social e a violência.

A arte, nesse cenário, *deixa de apenas representar e passa a constituir imaginários sociais duradouros*, que associam a dor à feminilidade, reiterando padrões de passividade, entrega e silêncio. Ao romantizar essa dor, invisibiliza-se a resistência, a ação e a autonomia, perpetuando códigos visuais que sustentam estruturas simbólicas de submissão. No contexto contemporâneo, a frase “Vamos sorrir, sorriam”, dita no filme *Ainda Estou Aqui*, ganhou força como símbolo de ruptura com o modelo tradicional da dor feminina estética. O gesto de sorrir diante do sofrimento, nesse caso, não nega a dor, mas a ressignifica, posicionando o corpo da mulher como território de reexistência (AHMED, 2010).

Esse enunciado pode ser lido como um chamado à presença: um deslocamento da imagem submissa e triste para uma figura que afirma sua agência. O corpo da mulher passa a ser espaço de linguagem, *não apenas expressão de dor*, mas de reinvenção da forma como é vista e ouvida socialmente

Ao longo da história da arte ocidental, fomos condicionados a ver beleza na mulher em sofrimento. Um dos exemplos mais emblemáticos é Níobe, que segundo a mitologia grega, chorou por nove dias pela morte dos filhos, sendo eternizada como ícone da dor materna. Essa associação entre feminino e dor profunda se perpetua nas imagens artísticas até hoje, reforçando a ideia de que sofrer faz parte da identidade da mulher (Manguel, 2001).

Ao longo de toda a arte ocidental, temos aprendido a olhar esteticamente para a imagem de uma mulher chorando. A imagem clássica da dor feminina, comum nas esculturas helenísticas, é a de Níobe, que chorou nove dias e nove noites pelos filhos mortos (doze, segundo Homero; quatorze, segundo Ovídio), massacrados por Apolo e Ártemis para vingar a mãe Leto, de quem Níobe zombara por ter apenas um casal de filhos (Manguel, 2001). Essa iconografia da dor, enraizada na mitologia e perpetuada pelas artes visuais, construiu um paradigma em que o sofrimento da mulher é contemplado como parte de uma narrativa heroica, muitas vezes estética e passiva, cuja função simbólica está mais relacionada à expiação do que à denúncia.

Na tradição ocidental, a figura do amante insensível e dominador está frequentemente associada à construção simbólica da masculinidade. Nesse cenário, Teseu, filho de uma mulher humana e do deus do mar, é retratado como o herói que se vale de sua força física para realizar tarefas consideradas extraordinárias. No entanto, sua travessia pelo labirinto e o enfrentamento do Minotauro só se tornam possíveis com a ajuda decisiva de Ariadne, cuja inteligência estratégica fornece os meios para que ele encontre o caminho de volta. Após cumprir sua missão, Teseu abandona Ariadne, rompendo o vínculo construído e apagando a participação essencial da mulher na conquista do herói. Essa dinâmica repete uma estrutura narrativa patriarcal, em que a mulher é valorizada enquanto funcional à jornada masculina, mas descartada assim que sua utilidade se esgota. Esse padrão narrativo se repete em diversos momentos da história: mulheres que colaboram ativamente para o êxito de figuras masculinas, mas são apagadas das narrativas posteriores, muitas vezes reduzidas ao papel de coadjuvantes ou sequer mencionadas. Teseu permanece como o protagonista da lenda, enquanto Ariadne é deslocada para os bastidores da mitologia, mesmo tendo desempenhado um papel igualmente fundamental.

Exemplos semelhantes podem ser encontrados na ciência e nas artes. Mileva Marić, física e matemática sérvia, estudou com Albert Einstein na Universidade de Zurique. Documentos e correspondências sugerem que ela contribuiu significativamente para o desenvolvimento da Teoria da Relatividade. Apesar disso, seu nome não figura entre os reconhecimentos oficiais. Sua exclusão não é um erro isolado, mas expressão de um padrão que naturaliza o protagonismo masculino e invisibiliza o esforço intelectual feminino, mesmo quando registrado documentalmente. Sua trajetória evidencia o silenciamento da presença feminina nos

campos do conhecimento científico. No campo da escultura, a artista Camille Claudel desenvolveu uma produção marcada por originalidade e profundidade. Ainda assim, sua obra foi durante muito tempo negligenciada ou entendida apenas em relação ao escultor Auguste Rodin, com quem manteve uma relação pessoal e artística. Claudel foi afastada do espaço público e institucional da arte, e sua história permaneceu à sombra do nome de Rodin. Esses apagamentos não ocorrem apenas nos campos tradicionais da história, mas estruturam o modo como se constrói o cânone artístico e científico.

Esses episódios não se limitam a casos isolados, mas revelam uma lógica estrutural em que a contribuição feminina é frequentemente desconsiderada, mesmo quando indispensável. A figura de Ariadne, assim como a de Mileva Marić, Camille Claudel e tantas outras, sugere a necessidade de recontar as narrativas históricas a partir de uma perspectiva que reconheça as múltiplas formas de participação das mulheres na construção do saber, da arte e da cultura. Essa revisão é não apenas historiográfica, mas ética e política, pois compromete-se com a reinserção das subjetividades femininas como protagonistas de sua própria história. No mesmo ano em que Picasso pintou *Guernica*, desenhou um pequeno esboço de um homem estuprando uma mulher. O esboço é cuidadosamente datado (22 Javier 1937), (Manguel, 2001). O contraste entre o protesto público contra a violência da guerra e a representação gráfica da violência sexual feminina revela, nas tensões da arte moderna, as contradições de um sistema estético que denuncia a barbárie coletiva enquanto silencia a dor íntima e de gênero.

Não por acaso, nesse mesmo período, Dora Maar, fotógrafa e companheira de Picasso, documentava em imagens o processo criativo de *Guernica*, ao mesmo tempo em que vivenciava uma relação marcada por instabilidade emocional e episódios de dominação simbólica. O gesto artístico do pintor, portanto, expõe uma fratura ética entre a arte pública e o espaço privado, onde a dor feminina é estetizada, marginalizada ou instrumentalizada para fins expressivos, sem que se reconheça sua dimensão política e existencial (Cotter, 2006).

No capítulo 7, intitulado *Cenas de uma Casa* (Figura 21), Boris Kossoy retoma essa narrativa. A residência mencionada funciona como uma pensão que aluga quartos para jovens. Na segunda imagem apresentada (Figura 22), duas moças aparecem em conversa, uma delas aparenta estar em sofrimento, enquanto a outra adota uma postura de apoio, sugerindo um momento de escuta e acolhimento entre

as duas. A cena não apenas revela um fragmento de intimidade, mas também insinua uma rede de solidariedade entre mulheres em um espaço que, embora coletivo, resguarda zonas de confiança e resistência silenciosa. As expressões faciais e corporais, capturadas com delicadeza por Kossoy, evocam um ambiente de partilha que contrasta com os ambientes externos de opressão e invisibilidade frequentemente atribuídos ao feminino.

Esse tipo de encenação visual pode ser interpretado como uma crítica sutil aos papéis sociais impostos às mulheres, sugerindo que, mesmo em espaços limitados e de controle simbólico, é possível criar zonas de escuta mútua e construção de subjetividades dissidentes. A casa-pensão, nesse sentido, não é apenas um cenário físico, mas um lugar simbólico onde se tramam narrativas ocultas, afetos marginalizados e possibilidades de ruptura com a ordem estabelecida.

Figura 21 – Aluga-se vagas para moças, 1971.



Fonte: Kossoy (2021).

A passagem da Figura 21 para a Figura 22 insere o leitor em uma dinâmica narrativa mais íntima e reveladora. Se, na primeira imagem, a casa apresenta-se como estrutura simbólica, cenário estático e silencioso, na segunda, há um deslocamento para as relações humanas que habitam esse espaço. As paredes que antes sugeriam clausura agora ecoam vozes femininas, emoções partilhadas, escuta e cuidado. O cotidiano da pensão, com seus dramas e segredos velados, ganha vida através dos gestos e olhares das jovens. Essa transição visual e afetiva evidencia a delicada construção de Kossoy ao compor uma dramaturgia silenciosa sobre o espaço doméstico, em que o lar, muitas vezes romantizado como espaço de proteção, revela-se também palco de conflitos internos, confidências e solidariedade entre mulheres.

Figura 22 – Boris Kossoy. Série “Manequins no surrealismo”, 1971.



Fonte: Kossoy (2021).

Nas cenas seguintes, um homem magro, de cabelos brancos e de meia-idade, com traços físicos que inclusive remetem a Picasso, aparece sentado em um canto da sala. Na próxima imagem, esse mesmo homem é representado como o Minotauro, uma figura híbrida entre homem e touro. À sua frente, está a mesma jovem do início

do conto, nua, deitada no chão, com feições marcadas por olheiras profundas. Seu corpo imóvel e sua expressão ausente remetem à imagem de uma escultura.

O cruzamento entre o olhar masculino e a representação da mulher como figura estática remete a uma tradição iconográfica em que o corpo feminino é transformado em arte-objeto, contemplado, fixado, silenciado. O fato de o homem metamorfosear-se em Minotauro, criatura mítica associada ao instinto, ao poder violento e ao inconsciente, intensifica essa cena como metáfora da dominação simbólica. A referência visual ao próprio Picasso, marcada pelos traços do personagem, não parece acidental, mas uma crítica à forma como a arte moderna construiu figuras femininas passivas diante do gênio masculino atormentado, exaltando a dor como estética e apagando o sujeito por trás da imagem.

A figura do Minotauro e a tristeza feminina romantizada são temas centrais tanto na obra de Boris Kossoy quanto na arte surrealista. Ambas as questões exploram dimensões simbólicas, psíquicas e emocionais relacionadas à dor, à obsessão e ao inconsciente, recorrendo a figuras mitológicas e psicanalíticas que revelam os limites entre o real e o fantástico. A análise da figura do Minotauro e da figura da mulher triste no contexto surrealista pode ser uma chave importante para compreender as estratégias do movimento artístico e suas implicações para a representação do feminino.

4.4.1 A figura do Minotauro na obra de Kossoy no Surrealismo

No Surrealismo, a figura do Minotauro aparece como um ícone da transgressão e da confusão entre o humano e o monstruoso. O Minotauro, na mitologia grega, é uma criatura metade homem, metade touro, e sua figura tem sido uma metáfora para os desejos irracionais e as pulsões primordiais que habitam o inconsciente. No surrealismo, artistas como Salvador Dalí e René Magritte utilizaram essa figura para representar a fusão entre razão e instinto, e, especialmente, para explorar a violência latente e os conflitos internos. Dalí, por exemplo, em sua série "Minotauromaquia", evoca o Minotauro como imagem de tensão entre o sublime e o grotesco, enquanto Magritte insinua o monstruoso no cotidiano banal, estratégias que revelam o desejo surrealista de penetrar o inconsciente e desconstruir a racionalidade ocidental.

Na obra de Kossoy, o Minotauro pode ser lido como uma metáfora para a tensão entre os diferentes aspectos da psique humana e a cidade moderna. Em

fotografias como *Viagem pelo Fantástico*, a exploração do labirinto urbano e a presença de figuras mitológicas e fantasmagóricas revelam essa fusão entre o humano e o monstruoso, o desejo e a repressão. Kossoy cria atmosferas de transição e suspensão, nas quais o tempo parece paralisado e as personagens atravessam paisagens oníricas que evocam simultaneamente fascínio e opressão. O Minotauro, na fotografia de Kossoy, pode ser interpretado como uma encarnação da cidade como um espaço de desejos fragmentados e não resolvidos, onde as figuras humanas se confundem com o monumental, o intransponível e o irracional.

Assim, a figura do Minotauro em Kossoy tem um papel importante, não só como figura mitológica, mas também como símbolo da alienação e da busca por identidade dentro do caos urbano. Essa leitura dialoga com a crítica feminista à tradição surrealista, na qual o Minotauro representa não apenas a luta interna do sujeito, mas também a imposição de um olhar masculino que captura e fixa a mulher em papéis de vítima ou musa, reforçando as estruturas de dominação simbólica.

Assim, a figura do Minotauro em Kossoy tem um papel importante, não só como figura mitológica, mas também como símbolo da alienação e da busca por identidade dentro do caos urbano.

Trecho sobre o Minotauro no Surrealismo:

O Minotauro simboliza o desejo irracional e a capacidade humana de se perder no labirinto da mente. No surrealismo, ele é a representação de uma luta interna constante, entre a razão e as pulsões mais primitivas, transformando-se em um símbolo de liberdade e confinamento simultaneamente. (Breton, 1924, p. 78).

Dessa forma, a presença do Minotauro na obra de Kossoy não se limita à retomada de uma figura mitológica ou à homenagem à tradição surrealista, mas atua como um dispositivo simbólico que interroga o lugar da mulher nas narrativas visuais contemporâneas. A figura híbrida e monstruosa do Minotauro, ao se fazer presente junto ao corpo feminino inerte, não apenas expõe a violência simbólica que atravessa o imaginário artístico, mas também convoca o espectador a questionar as estruturas de poder inscritas na imagem. Em diálogo com a estética do fantástico e com a herança do surrealismo, Kossoy propõe uma crítica visual às formas históricas de representação da mulher, ora idealizada, ora violentada, e evidencia, por meio da justaposição de mitos e cenas urbanas, a permanência de estruturas arcaicas no imaginário contemporâneo. A mulher, nesse contexto, emerge como metáfora e

denúncia: não apenas corpo atravessado pelo desejo alheio, mas também testemunha de um labirinto social que ainda não foi superado.

4.5 A tristeza feminina romantizada como beleza na arte surrealista

Na arte surrealista, a tristeza feminina aparece como tema recorrente, sendo frequentemente retratada por meio de figuras femininas melancólicas e atormentadas, associadas à beleza e à dor. A representação da mulher nesse contexto costuma evocá-la como uma musa envolta em solidão e fragilidade emocional, inserida em um universo onde o sofrimento se torna componente estético. Essas imagens são marcadas por uma beleza idealizada, quase mítica, que enaltece o feminino como símbolo de desejo, mistério e angústia, mas também de transformação e libertação.

A presença da mulher no surrealismo é carregada de sentidos contraditórios, pois ela é ao mesmo tempo elevada e aprisionada, enigmática e silenciada. Essa construção simbólica confere ao corpo feminino uma função ambígua, em que se entrelaçam fascínio, ausência e fetichização. A estética surrealista, portanto, une o sofrimento à contemplação, projetando sobre a imagem da mulher uma carga simbólica intensa, que transforma sua dor em objeto de observação encantada.

A representação da tristeza feminina como um objeto estético e simbólico é evidente em muitas obras surrealistas, como as de Giorgio de Chirico e Max Ernst, que transformam a dor da mulher em um elemento fundamental para a construção da fantasia e da emoção. A mulher triste e solitária, que é ao mesmo tempo objeto de desejo e de compaixão, está também ligada à ideia de que a dor e o sofrimento são caminhos para a transcendência do indivíduo e da arte. Essa idealização do sofrimento, tão presente nas instalações com manequins modificados, como observou Kachur (2001), configura um tipo de *mise-en-scène* emocional que transforma a dor feminina em espetáculo visual, tensionando a fronteira entre denúncia e fetichização.

No contexto de Boris Kossoy, a tristeza feminina aparece de maneira mais contemporânea, mas também evocando essa mesma aura de melancolia. Em suas fotografias, especialmente nas séries que tratam da cidade e da figura feminina, ele capta cenas de solidão e sofrimento, onde a mulher, imersa no cenário urbano, carrega consigo a angústia de uma existência marcada pela distância e pela falta de conexão. A recorrência de mulheres isoladas, muitas vezes imóveis, frente a elementos urbanos densos, como postes, pontes, muros e sombras, sugere um

deslocamento da estética surrealista para uma linguagem mais documental, mas não menos simbólica. A tristeza, portanto, na obra de Kossoy, não é apenas uma condição emocional, mas também um símbolo da alienação e da desconexão da sociedade moderna. Nesse sentido, o trabalho de Kossoy dialoga com as críticas realizadas por fotógrafas como Lee Miller, que segundo Presswell (2017), utilizavam a própria linguagem surrealista para expor, subverter e questionar os códigos do desejo projetado sobre o corpo feminino.

Trecho sobre a Tristeza Feminina no Surrealismo:

A mulher surrealista, muitas vezes representada em sua tristeza, é mais do que uma musa romântica; ela é um enigma emocional e existencial, cujo sofrimento se converte em beleza. Sua dor é uma ponte para o maravilhoso, um caminho entre o real e o imaginário. (Dali, 2010, p. 215).

Dessa forma, ao examinar as imagens femininas na arte surrealista e na fotografia de Boris Kossoy, percebemos que a tristeza, longe de ser apenas um estado emocional, se transforma em um dispositivo visual e narrativo que sustenta construções históricas e culturais sobre o feminino. A dor, quando estetizada, pode tanto denunciar quanto aprisionar; pode ser linguagem de resistência ou mecanismo de silenciamento. Ao mesmo tempo em que figuras como Dora Maar e Camille Claudel encarnam esse paradoxo na vida e na obra, artistas e críticas contemporâneas, como Lee Miller e Nguyen (2015), alertam para a urgência de desnaturalizar tais representações. Pensar o sofrimento feminino como um campo de disputa simbólica é, portanto, repensar os modos de olhar, de narrar e de representar a mulher na história da arte. Ao reconfigurar essas imagens, ora subvertendo, ora confrontando, Kossoy se insere numa tradição crítica que questiona os próprios alicerces de um imaginário construído sob o signo do desejo e da dor.

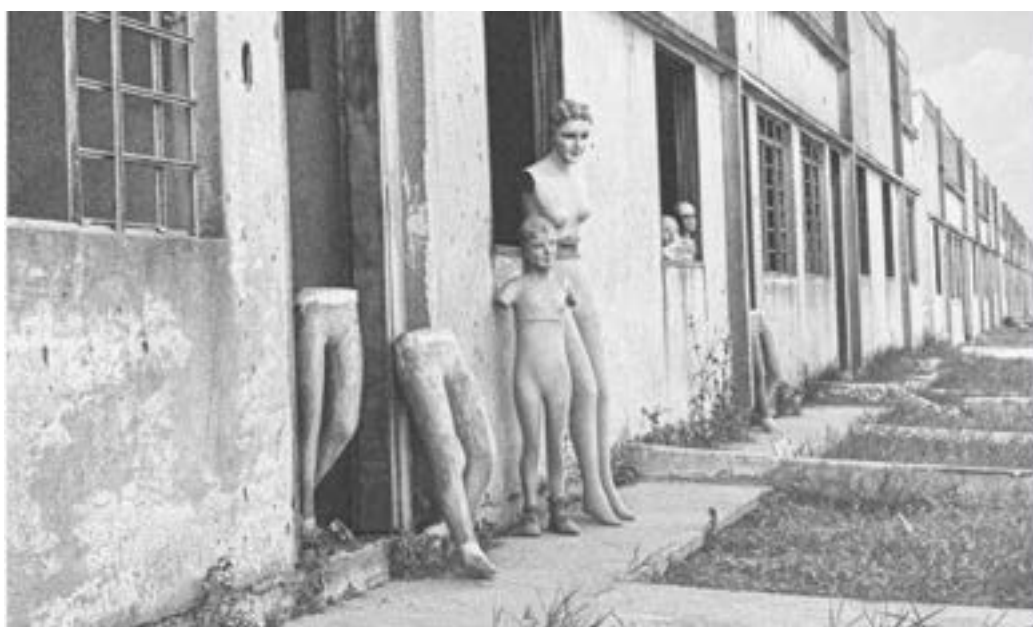
4.6 Os Manequins no Surrealismo e na obra de Boris Kossoy

Por fim, o desfecho visual da narrativa fotográfica remete aos quadros metafísicos de Giorgio de Chirico, especialmente aqueles que imortalizaram manequins solitários em praças desertas, imóveis diante da vastidão do espaço urbano. Longe de serem apenas adereços comerciais, os manequins já habitaram o imaginário artístico como figuras simbólicas da ausência, da identidade fragmentada e do enigma moderno. Artistas como De Chirico, Carlo Carrà, Max Ernst e George

Grosz recorreram a essas figuras silenciosas para encenar a angústia existencial do século XX (Fernandez, 2021).

Na obra de Kossoy, essa linhagem é retomada de forma crítica e atualizada, pois os manequins ganham contornos femininos e simbólicos, ocupando cenários que evocam solidão, opressão e silêncio. São corpos estéticos e políticos, moldes da invisibilidade que, mesmo imóveis, denunciam o peso das narrativas históricas e sociais que os moldaram.

Figura 23: "Bordel de Manequins"



Fonte: Boris Kossoy

Na Exposição Internacional do Surrealismo realizada em 1938, os manequins assumiram protagonismo, deixando de ser objetos inertes para se tornarem figuras simbólicas repletas de ambiguidade, erotismo e crítica social. Localizados lado a lado na entrada da mostra, esses corpos artificiais, geralmente femininos, foram transformados pelos artistas em presenças perturbadoras, adornados com tecidos, objetos simbólicos e elementos que sugeriam desejos ocultos, agressões disfarçadas e a tensão entre sujeito e objeto.

De acordo com interpretações críticas, mesmo sendo apresentados como ícones de contestação estética, esses manequins muitas vezes encenavam fantasias

masculinas sob o disfarce da inovação artística, projetando sobre o corpo da mulher imagens carregadas de fetichismo e submissão.

Entre os espaços mais impactantes da exposição estava o corredor intitulado *Les plus belles rues de Paris*, onde dezesseis manequins femininos foram organizados como prostitutas da Rue St. Denis, sendo cada um deles concebido por um artista surrealista diferente. Alguns apareciam despidos, outros parcialmente encobertos ou completamente ocultos por tecidos, todos com ornamentos únicos sobre a cabeça, como véus, gaiolas e crânios. Esses acessórios, escolhidos pelos próprios criadores, não apenas revelavam fantasias pessoais, mas também deixavam evidente como o corpo feminino era constantemente utilizado como plataforma simbólica.

A construção do ambiente explicitava a lógica fetichista do movimento surrealista, apresentando mulheres convertidas em representações do desejo masculino, por vezes erotizadas, por vezes silenciadas ou desumanizadas. Embora os surrealistas afirmassem desafiar normas morais e estéticas, reproduziam, e em certos casos acentuavam, estruturas patriarcais já existentes. A crítica feminista aponta com clareza essa incoerência, destacando que a liberdade criativa defendida pelo surrealismo quase nunca era estendida às figuras femininas representadas, frequentemente reduzidas a objetos de desejo ou fantasias idealizadas. O olhar masculino, nesse contexto, manifestava-se de forma intensa e obscura, mediado por ideias de estranhamento, fetiche e uma beleza convulsiva.

Para Salvador Dalí, o manequim não era apenas um corpo inerte, mas uma extensão do imaginário surrealista: um receptáculo ideal para encenar o delírio, o trauma e o fetiche. Dentro de sua estética, o manequim assumia um papel ambíguo — vivo e morto, real e artificial — permitindo ao artista explorar a lógica fragmentária do inconsciente. Kachur (2001 p. 112) observa que os manequins, “modificados com assemblagens bizarras de roupas e objetos encontrados”, tinham como função perturbar, “um enigma de ansiedade erótica e fantasia inconsciente”. Em suas contribuições à exposição de 1938, Dalí tratou o manequim como uma escultura simbólica, marcada por elementos como gavetas no corpo, relógios derretidos ou órgãos expostos, ressonando com seu método da “paranoia-crítica”, baseado em associações delirantes e sobreposições de sentidos.

A obsessão de Dalí (Figura 24 e 25) pelo corpo feminino como espaço de fantasia se intensifica com o uso do manequim. Nele, o corpo é aberto, manipulado,

estetizado até os limites da estranheza — uma liberdade formal que o corpo real não permite. Essa artificialidade oferecia ao artista a possibilidade de deformar sem dor, fetichizar sem resistência.

Exemplo expressivo dessa abordagem é o manequim criado por André Masson: envolto por uma mordaça verde, com uma flor chamada ironicamente de “amor perfeito” na boca, uma gaiola na cabeça e um espelho cobrindo os genitais. A figura mistura beleza e inquietação, desejo e silêncio. Mais do que uma imagem provocadora, é um comentário involuntário sobre a transformação da mulher em vitrine para fantasias masculinas, reiterando os limites da própria proposta libertária surrealista. Altshuler (1998, p. 139) ressalta que essas instalações com manequins “forçavam o espectador a uma proximidade íntima com objetos de fetiche e desejo, transformando o espaço expositivo em um encontro teatral com o subconsciente”.

Esse tensionamento atinge seu ápice na Rua dos Manequins, frequentemente apontada por estudiosos como o ponto culminante das experiências surrealistas com objetos. Ao reunir figuras femininas adornadas com elementos excêntricos e perturbadores, o espaço tornou-se uma instalação de intensidade sensorial que condensava o espírito do movimento: a fusão entre arte, desejo e inconsciente, atravessada por ambivalências simbólicas que ainda provocam fascínio e crítica. A própria crítica fotográfica de Lee Miller evidencia essa ambiguidade ao utilizar as mesmas técnicas surrealistas para denunciar a objetificação feminina (Presswell, 2017).

Assim, os manequins do surrealismo (Figura 25) não apenas encenam a estética do absurdo ou do onírico. Eles tornam visíveis as disputas simbólicas que habitam o ato de representar. São corpos calados, mas densos em discurso. Oscilam entre metáforas da automatização moderna e superfícies onde se inscrevem, mesmo que de forma não intencional, os rastros das estruturas patriarcais. Ao fim, o manequim surrealista não apenas reflete o imaginário de sua época: ele o desafia, expondo as fraturas entre liberdade e dominação, entre desejo e silenciamento — uma tensão que Boris Kossoy retoma e reinventa ao deslocar esses signos para o contexto da fotografia contemporânea.

Figura 24 – Salvador Dalí com o manequim criado para a *Exposição Internacional do Surrealismo*, realizada na Galerie Beaux-Arts, em Paris, 1938.



Fonte: Art Institute of Chicago (2025).

Figura 25 – Salvador Dalí ajustando o manequim surrealista criado para a *Exposição Internacional do Surrealismo*, Paris, 1938.



Fonte: Messy Nussy Chic (2024).

Figura 26 – Manequins surrealistas criados por Salvador Dalí para a *Exposição Internacional do Surrealismo*, ocorrida na Galeria Beaux-Arts, Paris, em 1938.



Fonte: Kachur (2003, p. 36 e p. 58).

A produção surrealista, especialmente no contexto das exposições do movimento, utilizou os manequins como dispositivos simbólicos que ampliavam as investigações sobre o inconsciente, o desejo e o corpo. De acordo com Kachur (2001), o uso de manequins em instalações surrealistas, como na *Exposição Internacional do Surrealismo* de 1938, não era apenas decorativo, mas parte de uma estratégia deliberada de imersão sensorial e provocação psíquica. Esses corpos artificiais, frequentemente femininos, eram manipulados com objetos, tecidos e símbolos que remetiam à sexualidade, repressão e fantasia, transformando o manequim em uma figura liminar entre objeto e sujeito.

As instalações surrealistas romperam com o modelo expositivo tradicional ao abandonar o uso exclusivo de molduras e pedestais, criando espaços imersivos que envolviam diretamente o público. Nesses ambientes, o espectador deixava de ser mero observador e passava a interagir com a obra, participando da construção de sentidos. Os manequins, por sua vez, assumiam funções ativas nessas narrativas visuais, tornando-se instrumentos fundamentais para a crítica estética proposta pelas vanguardas artísticas.

Uma contradição fundamental na estética surrealista, ao observar que, apesar do discurso transgressor e da oposição à lógica racional e conservadora moderna,

muitos artistas do movimento reproduziam símbolos de dominação, especialmente na maneira como retratavam o corpo feminino. Nesse contexto, os manequins femininos tornavam-se figuras frequentes na expressão de desejos masculinos, sendo idealizados ou apresentados em formas fragmentadas. Esse uso simbólico escancarava a objetificação do corpo da mulher e revelava sua função como suporte imagético na formulação do imaginário surrealista.

Na obra de Kossoy, os manequins se descolam do ambiente expositivo e se inserem em contextos urbanos cotidianos, conservando, porém, sua carga simbólica. Ao invés de provocar apenas o inconsciente em um espaço museográfico, eles acionam camadas de memória, silêncio e desconforto no cenário da cidade.

Em uma passagem sensível, Moura (2007, p. 42) relata uma cena em que Kossoy, ao colocar a imagem de um manequim sobre a mesa, comenta: “O nada pode ser um lugar...”. O autor então observa: “Você percebe, é ela quem está nos olhando?” Sim, percebo. É verdade: aquela carne de resina nos diz alguma coisa, uma palavra esquelética cravada no silêncio.” A cena evoca a inquietante vitalidade atribuída aos manequins, conferindo-lhes uma subjetividade silenciosa, impregnada de estranhamento e simbolismo.

Na narrativa visual construída por Boris Kossoy em *Viagem pelo Fantástico*, o espaço urbano é ressignificado como território de tensão entre presença e ausência, sobretudo no que se refere às representações do feminino. A ambientação de espaços públicos adquire contornos simbólicos que evocam clausura, silenciamento e fragmentação. O corpo da mulher, frequentemente retratado em situação de suspensão ou inércia, emerge como signo de uma subjetividade interdita, marcada por gestos contidos, olhares desviados e expressões impenetráveis. A presença de estruturas metálicas, como grades, arames e trilhos, recorre a um vocabulário estético de contenção que remete à arquitetura industrial, mas que, na obra, se converte em metáfora da vigilância e da separação.

Kossoy tensiona as heranças do surrealismo ao reconfigurar seus signos: o manequim, por exemplo, deixa de ser mero objeto de fetichização para assumir um papel ambíguo, deslocado do erotismo para o incômodo. A artificialidade do corpo feminino, fragmentado ou plastificado, é incorporada à paisagem como dispositivo de crítica silenciosa à forma como o feminino é representado e manipulado socialmente.

4.7 A gaiola no surrealismo e na obra de Kossoy

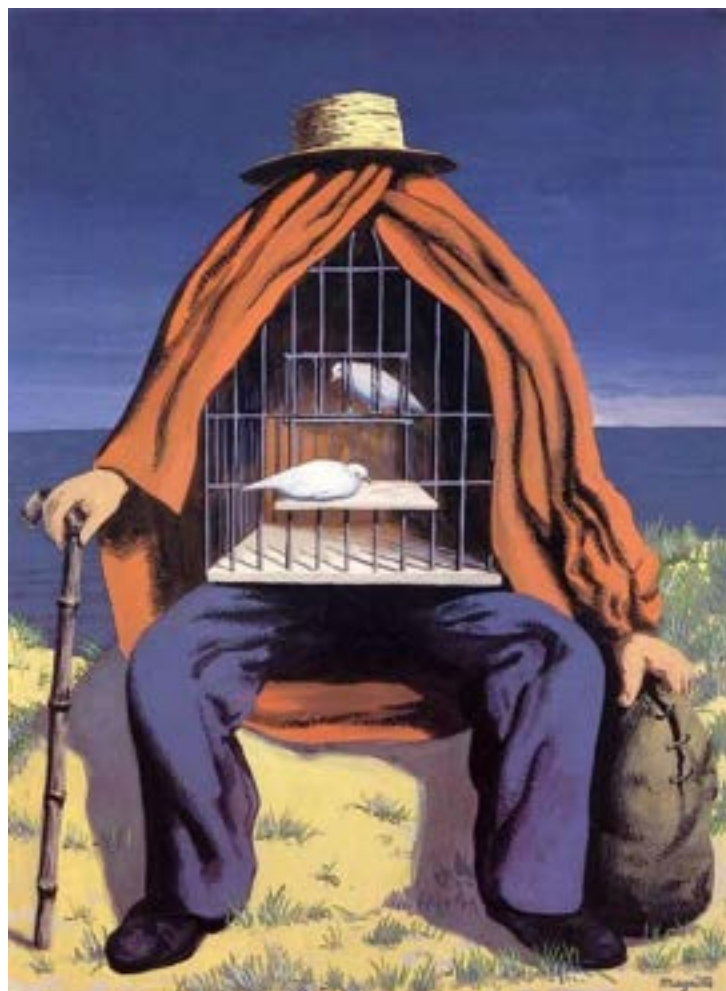
Na estética surrealista, em que o inconsciente se configura como território primordial, a gaiola assume a função de metáfora visual da contenção, sobretudo da contenção do desejo. Quando posicionada sobre a cabeça de manequins na *Exposition Internationale du Surréalisme*, de 1938, ela não enclausura apenas o corpo, mas também a mente. Nesse gesto, a gaiola torna-se substituto do crânio: uma estrutura rígida que separa e define fronteiras entre o dentro e o fora, entre o pensamento e o mundo. É, simultaneamente, invólucro e clausura: símbolo da subjetividade comprimida e do receio de ultrapassar os limites da razão.

Embora os manifestos surrealistas, como o de André Breton, não abordem diretamente o símbolo da gaiola, este retorna com frequência nas imagens do movimento como figura de tensão: entre liberdade e repressão, interioridade e vigilância. Na obra *O Terapeuta* (1937), de René Magritte, uma gaiola (Figura 26) é inscrita no torso de um homem, preenchida por pássaros, uma composição que sugere aprisionamento íntimo, subjetividade fragmentada e contida por elementos visíveis, mas ao mesmo tempo indecifráveis.

Na obra de Boris Kossoy, essa lógica da contenção reaparece de forma mais sutil, mas igualmente contundente. As estruturas metálicas, arames farpados, grades, fios de aço, não são apenas parte da cenografia urbana; elas funcionam como emblemas da restrição simbólica do corpo feminino. As mulheres, em muitas de suas imagens, aparecem parcial ou totalmente separadas do ambiente por esses elementos, que evocam, por sua dureza e frieza, tanto o cárcere quanto a vigilância. A imagem da gaiola se faz presente não por literalidade, mas por evocação: ela está sugerida no enquadramento, na composição, no silenciamento imposto.

Assim como no manequim adornado por André Masson, envolto por uma mordaca, uma flor na boca e uma gaiola na cabeça, Kossoy articula, por meio da imagem, uma crítica à estetização do aprisionamento, revelando como a beleza e a clausura podem ser simultaneamente impostas e naturalizadas. A mulher, em sua obra, não é apenas observada: ela é contida, moldada, silenciada. A gaiola, nesse sentido, transcende a metáfora surrealista para tornar-se um signo contemporâneo da opressão persistente.

Figura 27 – *O Terapeuta*. René Magritte, 1937. Óleo sobre tela, 130 × 89 cm.



Fonte: Instituto Inclusão Brasil (2025).

Nesse uso do cotidiano transformado, os surrealistas instauram o chamado “objeto de sonho”: aquele que, ao ser deslocado de sua função ordinária, adquire novos sentidos, abre passagens para o inconsciente e rompe com o hábito da lógica. Em Salvador Dalí e André Masson, a gaiola adquire contornos arquitetônicos. Não é apenas uma estrutura que prende, mas uma forma que isola e, simultaneamente, revela. Seu uso em composições com corpos femininos, muitas vezes fragmentados ou artificializados, aponta para uma lógica de contenção mental e simbólica: ela guarda, mas também limita; dramatiza o silêncio e realça o enclausuramento.

Dentro dessa poética, a gaiola funciona como espaço da ambivalência, elemento que encena o conflito entre o visível e o reprimido, entre o desejo e a interdição. Na obra de Boris Kossoy, especificamente no conto visual “A Montanha”, presente no livro *Viagem pelo Fantástico*, a gaiola não envolve a cabeça nem

aprisiona o corpo da mulher retratada. Ela repousa sobre o colo da personagem, que está sentada em meio à paisagem natural.

A noiva, figura recorrente no imaginário de Kossoy, aparece, nesse contexto, de maneira distinta em relação a outras representações desse mesmo arquétipo em sua obra. O vestido branco e o ambiente bucólico contrastam com um detalhe silencioso e perturbador: suas olheiras profundas, que marcam o rosto com um traço de exaustão ou espera. A posição da gaiola nessa imagem altera completamente sua função simbólica: não é mais instrumento de contenção explícita, mas sim presença latente de uma estrutura que já foi, ou que poderia ser, opressiva. Fora da cabeça, mas ainda próxima ao corpo, ela continua a simbolizar a tensão entre liberdade e captura — agora, como escolha, legado ou sombra que repousa.

A noiva não está presa, mas tampouco está livre. O elemento sobre o colo remete imediatamente à prisão, ao confinamento simbólico. A mulher retratada por Kossoy não é reduzida à sua aparência. Ela encarna, de forma contundente, a interrogação visual de um estado liminar: entre o que foi dito e o que resta por dizer, entre o desejo contido e a possibilidade de libertação. A fotografia não afirma, mas insinua. E é justamente nesse gesto que prolonga a tradição surrealista de transformar objetos comuns em instrumentos de inquietação e de leitura do inconsciente.

4.7.1 O uso da gaiola no surrealismo

A gaiola, no contexto surrealista, configura-se como uma metáfora da alienação, da sexualidade reprimida e da constante luta pela liberdade. Com frequência, ela é associada à figura feminina, funcionando como símbolo das restrições impostas tanto no âmbito social quanto na representação artística. Nesse sentido, a gaiola expressa uma tensão latente entre a evasão da realidade e o desejo de emancipação subjetiva.

Essa concepção articula-se diretamente à crítica surrealista à sociedade moderna, especialmente no que se refere às convenções morais, culturais e políticas. Artistas como Man Ray, Marcel Duchamp e Salvador Dalí recorreram a objetos do cotidiano, como as gaiolas, para subverter significados ordinários e revelar, por meio de suas composições, as barreiras simbólicas e concretas que aprisionam os sujeitos,

sobretudo as mulheres. A gaiola, assim, transcende sua função utilitária para tornar-se signo de contenção psíquica, opressão social e desejo reprimido.

Ao ser incorporada em contextos visuais onde o corpo feminino está ausente, fragmentado ou domesticado, a gaiola adquire ainda mais força como alegoria da ausência de voz e de autonomia. Nesse uso, torna-se possível perceber uma crítica à forma como o desejo feminino é frequentemente deslocado, censurado ou idealizado. A metáfora visual da gaiola revela, portanto, não apenas o enclausuramento físico, mas a estrutura simbólica que delimita o que pode ou não ser expressado, especialmente no universo das pulsões e dos afetos.

No imaginário surrealista, a gaiola também estabelece uma ponte entre o real e o onírico. Ao ser deslocada de seu uso convencional e inserida em composições oníricas, ela participa da lógica do “objeto encontrado” (*objet trouvé*), conceito fundamental para os surrealistas. Segundo a concepção surrealista proposta por Breton (1924), a irrupção do inconsciente se dá por meio da ressignificação de objetos cotidianos, transformados em “objetos de sonho”. Assim, a gaiola torna-se um portal para a inquietação: uma forma aberta à interpretação subjetiva, capaz de revelar os limites do visível e a potência do que é reprimido.

4.7.2 A gaiola na obra de Boris Kossoy

Figura 28 – Boris Kossoy. Série “Manequins no surrealismo”, 1971.



Fonte: BORIS KOSSOY 2021

Na fotografia contemporânea de Boris Kossoy, especialmente em sua série *Viagem pelo Fantástico*, a gaiola assume um papel estético e simbólico de extrema relevância. Ela opera como signo de contenção e, simultaneamente, como dispositivo de desejo. Kossoy emprega a gaiola para construir uma ambiguidade visual e poética, em que o objeto é, paradoxalmente, uma prisão e, ao mesmo tempo, um elemento que magnetiza o olhar do espectador.

Essa operação simbólica remete diretamente ao imaginário surrealista, em especial à concepção de “objeto de sonho”, proposta por artistas como Salvador Dalí e André Masson, segundo a qual a ressignificação do banal conduz à irrupção do inconsciente e à desestabilização do visível (Kachur, 2001). Assim como no

surrealismo, a gaiola em Kossoy não é um objeto estático, mas um catalisador de tensões psíquicas.

Como afirma Moura (2007), a obra de Kossoy, a gaiola não se reduz a um símbolo de aprisionamento; ela ressignifica-se como território de memória e projeção de anseios. Sua presença visual expressa o embate entre a existência e a negação do ser, entre a contenção física e o impulso utópico por libertação.

Além disso, ao deslocar a gaiola de sua função tradicional e inseri-la em contextos urbanos e poéticos, Kossoy inscreve sua obra no campo da crítica visual. A mulher, frequentemente retratada em proximidade com a gaiola, não é capturada por ela de forma direta, mas envolvida em sua aura simbólica, sugerindo uma prisão invisível, emocional ou histórica, cuja estrutura reside no olhar e na memória coletiva.

Desse modo, a fotografia de Kossoy prolonga a tradição surrealista e a reconfigura no espaço simbólico contemporâneo, onde a contenção não se dá por grilhões visíveis, mas por insígnias estéticas que evocam as estruturas do desejo, do silêncio e da alienação.

4.7.3 Reflexão crítica sobre a Gaiola

A ideia de libertação por meio da prisão, presente de maneira recorrente na estética surrealista, surge carregada de contradições, sobretudo quando associada à mulher e ao corpo feminino. A gaiola, como objeto artístico e simbólico, funciona como uma alegoria que interpela o espectador, convidando-o à reflexão sobre as formas de controle social, sobre os dispositivos de contenção subjetiva e sobre a repressão das emoções e dos desejos.

Nesse sentido, Hughes (1981, p. 228) observa que:

A gaiola, no contexto surrealista, não é um simples objeto de confinamento, mas uma alegoria do processo criativo. Para o surrealismo, a mulher aprisionada na gaiola é tanto um reflexo da repressão social quanto uma provocação à liberação do imaginário.

Essa leitura evidencia como o surrealismo, ao mesmo tempo em que subverte convenções, também reproduz estruturas simbólicas de poder, especialmente no que tange à representação do feminino. Essa leitura evidencia como o surrealismo, ao mesmo tempo em que subverte convenções, também reproduz estruturas simbólicas

de poder, especialmente no que tange à representação do feminino. O corpo da mulher, frequentemente objetificado nas artes do século XX, torna-se no surrealismo um território onde se travam disputas inconscientes: entre o desejo e a culpa, entre o impulso criativo e o interdito social. A gaiola, nesse contexto, deixa de ser apenas cenário e se converte em dispositivo performativo, um artefato que molda a cena e impõe uma leitura simbólica marcada pela ambivalência.

Ao reposicionar a gaiola no centro da cena surrealista, o artista não apenas invoca um símbolo de aprisionamento, mas também tensiona os limites entre opressão e fascínio. A mulher, encarcerada ou silenciosamente envolta por essa estrutura, torna-se ao mesmo tempo vítima e metáfora; sua imagem funciona como catalisador de fantasias masculinas e, ao mesmo tempo, como denúncia das dinâmicas de contenção impostas ao desejo feminino.

Boris Kossoy, ao incorporar a gaiola em suas fotografias encenadas, reinterpreta essa herança simbólica. Sua abordagem retira a mulher do papel de musa passiva e a reposiciona como sujeito enigmático e introspectivo, confrontando o olhar do espectador com uma inquietação contida: a possibilidade de resistência. A mulher com a gaiola no colo, sem grades visíveis que a impeçam de se mover, encarna uma nova ambiguidade, não mais a do aprisionamento físico, mas a da presença silenciosa da opressão internalizada.

Em última instância, a gaiola no imaginário surrealista e na obra de Kossoy revela-se como um palimpsesto simbólico: um signo sobreposto por múltiplos sentidos, onde convivem a estética da contenção, a crítica ao patriarcado e a inquietação do inconsciente. Não se trata de buscar um significado estável, mas de permitir que o objeto, em sua densidade simbólica, abra um campo de reflexão sobre as fissuras entre liberdade imaginada e realidade imposta.

4.8 A mulher e a cidade

Para os surrealistas, a cidade moderna é o espaço simbólico onde o inconsciente ganha forma e textura. A mulher, nesse contexto, não é apenas uma figura que atravessa a paisagem urbana: ela encarna os impulsos mais instáveis e ambíguos que definem esse território, ora musa enigmática, ora espelho das zonas obscuras do desejo. Em *Nadja* (1928), André Breton funde corpo e cidade,

transformando a figura feminina em guia errante do flâneur, revelando becos, travessias e revelações que escapam à lógica racional.

Essa fusão simbólica é levada ao extremo na obra de Hans Bellmer, especialmente em sua série de *poupées*, que deformam deliberadamente a anatomia feminina. Como se observa na fotografia Figura 27 – *Poupée* (1944), o corpo da boneca adquire contornos de uma cidade fragmentada, marcada por curvas imprevistas, articulações móveis e silêncios visuais. Bellmer escreve: “A anatomia deveria ser repensada como uma cidade a ser explorada: portas secretas, ruas interditadas, becos sem saída e passagens invisíveis” (2023, p.18). Tal afirmação revela uma geografia do corpo que não é estática, mas fluida e labiríntica, onde o flâneur não apenas observa, mas se perde e se transforma.

Figura 29 – *Poupée*. Hans Bellmer, 1944. Fotografia em preto e branco.



Fonte: Photographen. Kestner Gesellschaft: Hannover, 1967.

Em outra passagem, Bellmer acrescenta: “Assim como a cidade nunca revela seu mapa completo, o corpo também nunca entrega totalmente sua imagem” (2023, p.18). O feminino, portanto, é lido como espaço em constante reinvenção — um campo de desorientação e descoberta contínua. A *Poupée* torna-se, assim, ícone de uma poética surrealista que funde o erótico ao urbano, o desejo ao deslocamento.

Essas tensões ecoam na obra de Boris Kossoy, sobretudo em *Viagem pelo Fantástico*, onde a cidade de São Paulo emerge como um espaço frio, melancólico e em ruínas afetivas. Trilhos de trem, passarelas metálicas e ruas vazias configuram uma arquitetura que aprisiona, mas também revela. As figuras femininas que surgem nessas paisagens não são musas idealizadas, mas fragmentos narrativos: sombras que atravessam o espaço urbano como espectros de uma memória contida.

Kossoy caminha como um flâneur atento às fissuras do cotidiano, captando cenas em que o insólito irrompe no banal. Uma noiva solitária segura uma gaiola; uma mulher observa o vazio de um viaduto com olhar suspenso entre o luto e o devaneio. Em *Revisitando a Viagem pelo Fantástico*, essa mulher surge diante do abismo — gesto capturado na penumbra, sugerindo um estado de suspensão entre a realidade e o imaginário.

A mulher, em Kossoy, assim como nos surrealistas, é mediadora entre mundos. No entanto, aqui ela não representa o delírio masculino, mas carrega em si a marca da solidão e da fragmentação. A cidade não é cenário de sonhos: é espaço de fendas, ruínas e silêncios. Como afirma Moura (2007, p. 92), “o corpo feminino na fotografia encenada atua como um eixo instável entre o tempo do real e a ficção do desejo, inscrevendo-se como ponte visual entre o visível e o latente”.

Mulher, cidade e deriva se entrelaçam, em Kossoy, em uma poética da ausência: uma linguagem imagética que não sonha o fantástico, mas o faz emergir nas dobras discretas da realidade.

4.9 A mulher e a loucura romantizada

O surrealismo buscava romper com os limites da racionalidade moderna, propondo a libertação do inconsciente como via de acesso à verdade poética. Nesse percurso, a loucura foi resignificada não como patologia a ser contida, mas como estado liminar, uma zona de suspensão entre o real e o delírio, entre a ordem e a desordem, entre a consciência e o sonho. Essa concepção compreende que a transgressão estética surrealista é atravessada pela tensão entre contenção simbólica e desejo de libertação, muitas vezes canalizada por meio da figura feminina.

Para os surrealistas, influenciados por Freud e pela experiência dos manicômios, a loucura aparecia como forma privilegiada de conhecimento: uma chave para o imaginário reprimido, para o desejo interdito, para a beleza do insólito.

Salvador Dalí (1935), em suas reflexões sobre o delírio, afirma que “a mulher delirante é a musa, e sua loucura, longe de ser patológica, torna-se uma forma de conhecimento do inconsciente”. A associação entre loucura e feminino, contudo, não se limita à celebração da liberdade criativa. Ela frequentemente carrega a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, libertadora e aprisionadora, pois reforça o estereótipo da mulher como criatura intuitiva, instável e misteriosa.

A mulher, nesse imaginário, é concebida como o “outro” da razão, aquela vinculada ao instinto e ao devaneio, enquanto ao homem se reserva o domínio da racionalidade e da criação artística. Hughes (1981) observa que a mulher surrealista é tanto reflexo da repressão social quanto provocação estética à liberação do inconsciente. Essa duplicidade simbólica revela-se na maneira como a musa feminina é exaltada como canal de acesso ao inconsciente, mas raramente é reconhecida como sujeito autônomo desse processo criativo.

A obra *Nadja* (1928), de André Breton, é exemplar nesse sentido. Inspirada em Léona Delcourt, mulher com quem o autor se envolveu brevemente, a narrativa transforma uma experiência de encontro real em ficção poética. Nadja, marcada por episódios de instabilidade psíquica, torna-se personagem espectral, presença inquietante que encarna o maravilhoso no cotidiano. Ela é, para Breton, a materialização da irrupção do acaso objetivo, conceito central à estética surrealista, segundo o qual a coincidência entre o subjetivo e o externo desvela significados ocultos. No entanto, como destaca Silva (2020), a loucura de Nadja é absorvida pela narrativa como símbolo, eclipsando a mulher concreta. Sua internação posterior em um hospital psiquiátrico, embora verídica, desaparece do foco da obra, pois o que importa é a imagem construída, não a mulher viva.

No campo das artes visuais, essa problemática ressurge com força na série *Viagem pelo Fantástico*, do fotógrafo Boris Kossoy. Em suas imagens, o feminino é convocado como presença simbólica atravessada por silêncio, ausência e clausura. A figura da mulher, ainda que presente, está muitas vezes mediada por objetos como manequins, espelhos, correntes e grades. Esses elementos não apenas atualizam o imaginário surrealista, como o reinscrevem na linguagem crítica da modernidade urbana, marcada pela solidão, pelo controle institucional e pela repressão dos afetos. Como analisa Moura (2007, p. 56), “a gaiola na fotografia de Kossoy não é apenas um espaço de confinamento, mas um espaço de memória e desejo”.

Nesse contexto, a loucura feminina não é mais idealizada como liberdade absoluta, mas ressignificada como metáfora da contenção subjetiva. A mulher de Kossoy, diferente da musa exaltada pelos surrealistas, não conduz o espectador ao sonho, mas o confronta com a realidade opressiva dos espaços que habitamos, sejam eles físicos ou simbólicos. O realismo fantástico presente em sua obra não celebra a transgressão pura, mas desvela os limites históricos e psíquicos que ainda cercam o corpo feminino na sociedade contemporânea.

Essa tensão entre exposição e silenciamento atinge seu ápice na imagem emblemática de Kossoy intitulada *A Clínica* (1973), na qual o corpo feminino, despido e vulnerável, inscreve-se em um cenário de clausura e resignação. A fotografia a seguir condensa visualmente as contradições entre desejo, poder e representação que atravessam a figura da mulher no imaginário moderno:

Figura 30 – Fotografia da série *Viagem pelo Fantástico*, p. 49.



Fonte: Itaú Cultural (2017).

A partir da proposta de liberar o inconsciente como caminho para alcançar uma verdade poética, o surrealismo questionava os limites impostos pela racionalidade moderna. Nesse contexto, a loucura passou a ser vista não mais como uma doença a ser reprimida, mas como um estado intermediário, situado entre o devaneio e a realidade, entre a desorganização e a norma, entre o sonho e a lucidez tratava-se de um espaço de suspensão que permitia o acesso ao insólito e à criação simbólica.

No contexto surrealista, influenciado pelas ideias de Freud e pelas observações realizadas em instituições psiquiátricas da época, a loucura passou a ser valorizada como uma via privilegiada de acesso ao inconsciente, ao desejo reprimido e à beleza do incomum. Ainda que essa exaltação do delírio abrisse espaço para novas formas de imaginar, ela também carregava contradições, sobretudo na maneira como a figura da mulher era colocada no centro desse universo simbólico.

A mulher era com frequência associada à fantasia, à sensibilidade intuitiva e à instabilidade emocional, sendo representada como oposta à razão, ligada ao instinto e ao desconhecido, enquanto ao homem cabia o papel da lógica e do controle racional. Essa condição de sentir, atribuída como característica essencialmente feminina, a transformava em guia do homem artista em suas jornadas pelo mundo dos sonhos e da imaginação. No entanto, em vez de ser sujeito de sua própria narrativa, ela era retratada como mistério, musa inspiradora ou entidade encantada, raramente assumindo o lugar de autora de seus próprios delírios.

A obra *Nadja* (1928), de André Breton, é emblemática nesse sentido. Inspirada em Léona Delcourt, mulher com quem o autor se envolveu brevemente, a narrativa transforma uma experiência de encontro real em ficção poética. Nadja, marcada por episódios de instabilidade psíquica, é convertida em figura espectral, presença inquietante que encarna o maravilhoso no cotidiano. Mais do que uma personagem, torna-se metáfora da liberdade delirante, do acaso objetivo e da irrupção do inconsciente. Sua internação posterior em um hospital psiquiátrico, embora real, desaparece do foco da obra, pois o que importa é a imagem construída, não a mulher vivida (Breton, 1928).

Essa romantização da loucura feminina encontra paralelo em Salvador Dalí, para quem a mulher delirante era a própria chave do inconsciente, não apenas corpo desejado, mas estado mental idealizado (Dalí, 1935). Nessa perspectiva, a loucura é erotizada, estetizada e fetichizada, enquanto a mulher é reduzida a instrumento de revelação, e não compreendida em sua complexidade subjetiva.

No campo das artes visuais, essa estética da mulher-loucura reaparece em *Viagem pelo Fantástico*, do fotógrafo Boris Kossoy, mas sob uma nova chave crítica. Suas imagens não romantizam a perturbação, tampouco idealizam a mulher. Em vez disso, mostram figuras femininas envoltas em silêncio, ausência e clausura. A presença dos manequins, corpos femininos inertes, vazios de vida, com expressões

fixas, retoma o imaginário surrealista e o reinscreve em um espaço urbano marcado pela dureza do concreto, do ferro e do isolamento (Moura, 2007).

As mulheres de Kossoy não nos conduzem ao devaneio lúdico, mas à inquietação que emerge daquilo que foi socialmente reprimido. O realismo fantástico presente em sua obra revela as fronteiras históricas que cercam o corpo feminino. Em vez de exaltar a liberdade delirante, Kossoy expõe as marcas simbólicas da contenção.

Essa tensão entre exposição e silenciamento atinge seu ápice na imagem emblemática de Kossoy intitulada *A Clínica* (1973), na qual o corpo feminino, despido e vulnerável, inscreve-se em um cenário de clausura e resignação. A fotografia a seguir condensa visualmente as contradições entre desejo, poder e representação que atravessam a figura da mulher no imaginário moderno:

4.10 Contraponto: As contribuições positivas do surrealismo para a mulher

Apesar das frequentes críticas dirigidas ao surrealismo quanto à objetificação e à fetichização do corpo feminino, é necessário reconhecer que o movimento também proporcionou fissuras no cânone artístico ocidental e abriu caminhos expressivos para a emergência de uma sensibilidade estética pautada pela subjetividade, pela alteridade e pela subversão simbólica, elementos historicamente atribuídos ao feminino e, muitas vezes, relegados à margem da cultura dominante.

Ainda que as representações da mulher como musa, louca ou enigmática estejam presentes no imaginário surrealista masculino, é inegável que esse mesmo imaginário operou uma ruptura com os valores da racionalidade patriarcal, da rigidez moral burguesa e da lógica positivista, oferecendo um vocabulário artístico permeável ao sonho, ao desejo e ao inconsciente. Nesse processo, qualidades tradicionalmente associadas ao feminino, como a intuição, a sensibilidade, a abertura ao mistério, foram revalorizadas como dispositivos de potência criativa, e não mais como sintomas de irracionalidade ou fragilidade.

Ao rejeitar a linguagem lógica e as formas visuais convencionais, o surrealismo criou territórios simbólicos onde, pela primeira vez de maneira mais abrangente, mulheres artistas e autoras puderam expressar suas experiências íntimas e corporais sem o filtro do olhar masculino. Claude Cahun, Dorothea Tanning, Remedios Varo e Leonora Carrington são exemplos marcantes de mulheres que não apenas integraram

o movimento, mas o confrontaram internamente, alterando suas estruturas e desafiando seus padrões visuais.

Essas criadoras não se restringiram à repetição dos símbolos surrealistas, mas os transformaram em ferramentas críticas contra os modelos sociais do feminino. Suas produções questionam as conexões entre identidade e corpo, entre cultura e instinto, entre razão e natureza, colocando em tensão os limites simbólicos que alimentam as dicotomias de gênero. Carrington, por exemplo, utiliza figuras de transformação, processos alquímicos e a união entre humano e animal como imagens que representam uma subjetividade fluida, resistente às classificações impostas pela arte patriarcal.

Essas artistas, ao posicionarem o corpo da mulher como espaço de expressão autônoma em vez de objeto da contemplação masculina, fizeram do surrealismo um local de contestação poética. Através de colagens oníricas, autorretratos encobertos, objetos simbióticos e técnicas de escrita instintiva, não apenas revelaram suas visões internas, como também formularam críticas intensas às convenções sociais relacionadas à sexualidade, à estética e ao papel doméstico da mulher.

. Como observa Moraes (2020), “a potência do surrealismo feminino reside justamente na recusa do papel da mulher como imagem passiva e na emergência da mulher como sujeito que sonha, que deseja e que cria”.

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que o surrealismo não foi um bloco homogêneo e estático, mas um campo em disputa simbólica. Se de um lado houve a apropriação do feminino como metáfora do inconsciente e do delírio, por outro, as mulheres que se apropriaram dessa estética fizeram dela uma linguagem para denunciar opressões, elaborar traumas e reconstruir identidades plurais. Claude Cahun, por exemplo, desafiou normas de gênero ao encenar uma multiplicidade de identidades em seus autorretratos, recusando os limites impostos à feminilidade.

Nesse sentido, o surrealismo pode ser pensado, ao menos em parte, como um catalisador para a emergência de uma arte feminista experimental, mesmo que tal movimento só venha a se consolidar nas décadas seguintes. A herança dessas artistas aponta para um campo simbólico onde a mulher não é apenas objeto de contemplação, mas sujeito criador, agente de sua própria representação, capaz de reescrever os signos que outrora a enclausuraram.

Assim, o movimento surrealista, com todas as suas contradições, ambivalências e limites históricos, deve ser compreendido também como um espaço

de transgressão que acolheu, ainda que de forma desigual, o grito simbólico de mulheres que ousaram habitar o sonho sem abdicar da crítica. Mulheres que, ao atravessar os labirintos do inconsciente, encontraram na arte uma forma de desorganizar o visível e reconfigurar o sentido do ser.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui desenvolvida teve como foco analisar criticamente as representações do feminino na obra fotográfica de Boris Kossoy, com ênfase no fotolivro *Viagem pelo Fantástico* (1971), tomando como eixo condutor a articulação entre imagem, fabulação e crítica social. A proposta inicial partiu da constatação de que, em sua produção visual, o artista compõe figuras femininas marcadas por ambivalência, confinamento e teatralidade, aspectos que evocam, simultaneamente, o encantamento estético e o incômodo ético. A problematização central, de que maneira essas imagens tensionam os dispositivos tradicionais de representação da mulher e mobilizam discursos sobre gênero, memória e poder, guiou a interpretação dos corpus visuais, referenciada por aportes da teoria da imagem, da história da arte, dos estudos de gênero e da crítica feminista.

A primeira etapa do trabalho, desenvolvida no capítulo 2, dedicou-se à reconstrução da trajetória de Boris Kossoy enquanto fotógrafo, teórico e intelectual das imagens. Seu percurso híbrido, que transita entre a arquitetura, a pesquisa histórica e a produção artística, revelou uma sensibilidade singular à visualidade urbana, à composição simbólica e ao uso crítico da fotografia como meio de intervenção cultural. Essa formação multifacetada demonstrou-se essencial para a compreensão de sua poética, em que o realismo fantástico, o surrealismo e o estranhamento operam como instrumentos narrativos e interpretativos.

O capítulo 3 aprofundou o estudo do fotolivro *Viagem pelo Fantástico*, compreendendo-o como uma estrutura discursiva e estética que extrapola o formato editorial para assumir funções narrativas, poéticas e políticas. A opção pelo fotolivro como suporte revelou-se uma escolha estratégica, sobretudo no contexto da ditadura militar, ao permitir a construção de discursos velados, ambíguos e simbólicos que escapam ao controle direto da censura. A narrativa visual construída por Kossoy, nesse sentido, mobiliza um repertório imagético que conjuga crítica social, fabulação e teatralidade, tensionando os limites entre documento e ficção, entre realidade histórica e delírio simbólico.

No capítulo 4, núcleo analítico da dissertação, foi realizada a leitura crítica das imagens femininas na obra de Kossoy. A partir de categorias como a noiva solitária, os manequins femininos, a mulher em estado de vigilância ou confinamento, e a figura mitológica do Minotauro, evidenciou-se uma recorrência visual que remete ao feminino

despersonalizado, estetizado e silenciado. As mulheres de Kossoy, quando não substituídas por simulacros plásticos, surgem isoladas, sem rosto, envoltas em atmosferas de clausura ou suspensão. Esse repertório imagético, ao mesmo tempo em que reflete os arquétipos culturais de sua época, também opera como campo de tensão crítica, sobretudo quando observado à luz da teoria feminista e da crítica da cultura visual.

Dentre os principais achados da pesquisa, destaca-se a constatação de que as imagens femininas na obra de Kossoy não podem ser interpretadas de forma unívoca ou meramente ilustrativa. Elas revelam uma ambiguidade fundamental, na qual convivem o fascínio estético e a denúncia simbólica. Ao retratar mulheres como manequins, bonecas ou figuras espectrais, o artista não apenas repete formas de objetificação visual, ainda comuns na tradição surrealista, mas também provoca um desconforto perceptivo que leva à reflexão sobre os papéis impostos ao corpo feminino na sociedade urbana moderna.

Ao longo do trabalho, foi possível observar que o artista utiliza o estranhamento como procedimento estético e ético. Ao encenar imagens que evocam o absurdo, o onírico e o simbólico, Kossoy desafia o olhar naturalizado do espectador, obrigando-o a confrontar as tensões entre beleza e violência, desejo e silêncio, identidade e anonimato. Suas imagens não oferecem respostas fáceis, mas convidam à leitura crítica, exigem interpretação e desvelam camadas ocultas de significação que ultrapassam o mero registro fotográfico.

Em resposta à questão-problema proposta na Introdução, conclui-se que a fotografia de Kossoy mobiliza uma poética visual que atua como discurso ambíguo sobre o feminino: ora reproduzindo padrões simbólicos cristalizados, como a noiva idealizada ou a mulher enclausurada, ora subvertendo-os por meio da teatralização, da ironia ou da ausência de identidade. A imagem, nesse contexto, é menos um espelho da realidade e mais um dispositivo de questionamento sobre o que se vê e o que se oculta. Suas fotografias operam como campos discursivos em que o corpo feminino é atravessado por marcas sociais, políticas e simbólicas, refletindo as ambivalências de seu tempo e da condição da mulher na cultura visual ocidental.

Assim, os capítulos da dissertação estabeleceram entre si uma continuidade interpretativa: da formação intelectual do artista, passando pela análise formal e política do fotolivro, até a leitura crítica das imagens femininas e suas relações com os espaços urbanos, os dispositivos do olhar e os sistemas de poder. A articulação

entre esses eixos revelou a potência crítica da fotografia como linguagem híbrida, aberta à polissemia, à fabulação e à denúncia. Reafirma-se, portanto, a relevância da obra de Kossoy não apenas como patrimônio artístico, mas como provocação estética e política diante dos impasses da representação contemporânea.

Em última instância, esta pesquisa propõe-se a contribuir com os debates sobre imagem, gênero e poder, oferecendo uma leitura que valoriza a complexidade simbólica da fotografia e sua capacidade de refletir, e reinventar, os modos de ver e narrar o feminino na arte.

6 REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **The promise of happiness**. Durham: Duke University Press, 2010.

ALTSHULER, Bruce. **The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century**. Berkeley: University of California Press, 1998.

AMIEL, V. **Estética da Montagem**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007, p.30-89.

ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015.

ART INSTITUTE OF CHICAGO. **Salvador Dalí with his mannequin** – International Surrealist Exhibition, Paris, 1938. Fotografia de Denise Bellon. Chicago: Art Institute of Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/236348/salvador-dali-with-his-manniquin-international-surrealist-exhibition-paris>. Acesso em: 13 jun. 2025.

BADGER, G. Porque fotolivros são importantes. **Zum**, São Paulo, v.7, n.8, p.132-155, 2015.

BARTHES, R. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994, p.25-49.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Lisboa: Livros Horizontes, 1992, p.12-67.

BELLMER, Hans. **Le corps et l'anagramme**. Tradução de Bernard Noël. Paris: L'Atelier Contemporain, 2023.

BELLMER, Hans. Poupée. 1944. Fotografia em preto e branco. In: **Photographen**. Hannover: Kestner Gesellschaft, 1967. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Poupee-Hans-Bellmer-fotografia-em-preto-e-branco-1944-Fonte-Photographen_fig2_371891872. Acesso em: 13 jun. 2025.

BORIS KOSSOY. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa316/boris-kossoy>. Acesso em: 6 ago. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRETON, A. **Manifesto do surrealismo**. Paris: Gallimard, 1924.

BRETON, André. Nadja. **Paris**: Gallimard, 1928.

BUARQUE, Chico. **Ciranda da bailarina**. [S. l.]: Letras, [20--?]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/85948/>. Acesso em: 6 ago. 2023.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas**. Trad Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMARGO, R.P.; SILVA, A.C. Realismo fantástico na fotografia de Kossoy e a literatura de Clarice: ângulos e comparações entre imagem e literatura. In: **Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**, 1, 2010, Maringá. Anais... Maringá: UEM, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CALDEIRA, Bárbara Maria; CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. História e fotografia: do protótipo daguerreótipo ao papel de fonte visual no planejamento didático. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, n. 8, 2012.

CHANADY, Amaryll Beatrice. **Magical realism and the fantastic**: resolved versus unresolved antinomy. New York: Garland Publishing, 1985.

CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.

DALI, S. **Diario de um genio**. Barcelona: Tusquets, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**: da representação à recepção. Campinas: Papirus, 1994

DUNKER, C. I. L. Teoria do luto em psicanálise. **Revista PsicoFAE**: Pluralidades em Saúde Mental, v. 8, n. 2, p. 28–42, 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Boris Kossoy**: biografia. Escritório de arte, 2018. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/boris-kossoy>. Acesso em: 25 mar. 2024.

ESTEVES, J. Viagem pelo fantástico > **Boris Kossoy**, Blog do Juan, 2021. Disponível em: <https://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/668655238183550976/viagem-pelo-fant%C3%A1stico-boris-kossoy>. Acesso em: 12 mai. 2024.

EVANS, W. **American Photographs**: Seventy-Fifth Anniversary Edition. Hardcover, August 31, 2012, p.19-63.

FABRIS, A. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1997, p.50-129.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax – São Paulo: Elefante, 2019.

FERNANDES JÚNIOR, R. **História da fotografia no Brasil**: panorama geral e referências básicas. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002, p.25-114.

FERNANDES, L. **Boris Kossoy**: O Realismo Fantástico Brasileiro. Newronio, 2014. Disponível em: <https://newronio.espm.br/boris-kossoy-pioneiro-do-realismo-fantastico-na-fotografia-brasileira/>. Acesso em: 12 mai. 2024.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.12-65.

FERNÁNDEZ, Horácio. Revisitando Viagem pelo Fantástico. In: KOSSOY, Boris (org.). **Viagem pelo Fantástico**. Edição comemorativa de 50 anos. São Paulo: IpsisPub, 2021. p. 7.

FURQUIM, L. O caleidoscópio de Boris Kossoy. **Jornal da USP**, 2008. Disponível em: <https://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp820/pag12.htm>. Acesso em: 17 mai. 2024.

GALERIA BERENICE ARVANI. **Boris Kossoy, Portrait na Montanha**, Serra Negra-SP, 1971, da série Viagem pelo Fantástico, 40 x 60 cm. 1 figura. [S. l.]: Facebook, 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/GALERIABERENICEARVANI/posts/2571333326222087/?locale=es_LA. Acesso em: 6 ago. 2023.

HOLLANDA, B. B. DE; ALFONSI, D. Entrevista com Boris Kossoy. **Estudos Históricos**, v. 31, p. 495–520, 2018.

HUGHES, Robert. **The shock of the new**: art and the century of change. New York: Knopf, 1981.

JUNIOR, R.F. 40 anos de Viagem pelo Fantástico – fotografias de Boris Kossoy, **Revista Icônica**, 2011. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=2751>. Acesso em: 10 mai. 2024.

JUNIOR, R.F. Livros de fotografia – maturidade ou oportunismo do mercado? **Revista Icônica**, 2013. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/livros-de-fotografia-maturidade-ou-oportunismo-do-mercado/>. Acesso em: 12 mai. 2024.

KACHUR, L. **Displaying the marvelous**: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installation. Massachusetts: MIT Press, 2003.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, B. **Fotógrafo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSSOY, B. **Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862- 1887)**: recuperação da cena paulistana através da fotografia. 1978. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1978.

KOSSOY, B. **Revisitando Viagem pelo Fantástico**. Açores: Santa Catarina, 2019. P.96.

KOSSOY, B. **Viagem pelo Fantástico**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1970.

KOSSOY, Boris. **Portrait na Montanha, Serra Negra – SP, 1971**. Fotografia da série Viagem pelo Fantástico. 40 × 60 cm. São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2019.

KOSSOY, Boris. **Viagem pelo Fantástico**. Edição comemorativa de 50 anos. São Paulo: IpsisPub, 2021.

LACERDA, M. **Os mistérios da fotografia (entrevista)**. O olhar em fragmentos. Itaú Cultura, 2008.

LEITE, M. M. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Edusp, 1993.

LISPECTOR, Clarice. 'Carta', em Correspondências, de Clarice Lispector. In: MONTERO, Teresa. (Org.). **Todas as cartas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, L. **Água Viva**. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1998.

LOPES, J. **Livro sobre Boris Kossoy reúne cinco décadas de imagens**. Veja São Paulo, 2010. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/boris-kossoy-fotografia-livro>. Acesso em: 25 mar. 2024.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MASSI, A.; B, J.; BONI, C.P. **Boris Kossoy: fotógrafo**. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. 216 p.

MAUAD, A. M.; RAINHO, M. Entrevista com Boris Kossoy. **Acervo**, v. 36, n. 2, p. 1–13, 2023.

MENEZES, Ulpiano B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares: o ofício do historiador. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MESSY NESSY CHIC. **Time machine art show: surrealist exhibition of Paris, 1938**. 2024. Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2024/04/19/time-machine-art-show-surrealist-exhibition-of-paris-1938/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

MICELI, S. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. **Tempo Social**, v. 16, n. 1, p. 167–207, jun. 2004.

MORAES, Vinicius de. Samba da bênção. [S. l.]: **Letras**, [20--?]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/85948/>. Acesso em: 6 ago. 2023.

MORAIS, Rebeca Oliveira de. A poética do confinamento: espaço e subjetividade nas imagens de mulheres em prisões fotográficas. **Revista Arte & Ensaios**, n. 40, p. 1–21, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/arteensaio/article/view/35965>. Acesso em: 04 ago. 2025

MOURA, Diógenes. Revisitando Viagem pelo Fantástico. In: KOSSOY, Boris. **Viagem pelo Fantástico**. Edição comemorativa de 50 anos. São Paulo: IpsisPub, 2021. p. 41.

NGUYEN, Lien Xuan. **Women surrealist photographers and their response to the objectification of women in male surrealist art**. 2015. Disponível em: <https://scholarscompass.vcu.edu/uresposters/151/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

OLHAVE. Boris Kossoy. **Revista Olhave**, 2013. Disponível em: <https://olhave.com.br/2013/10/boris-kossoy/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

PARR, M.; BADGER, G. **The photobook: a history**. V. I. London: Phaidon, 2004.

PICASSO, Pablo. Minotauro acariciando a una mujer dormida. 1933. Aguaforte e ponta-seca sobre papel verjurado. Medidas sem moldura: 21 × 27 cm. In: Subasta Real [site de leilão]. Madrid: **Subasta Real**, s.d. Disponível em: <https://subastareal.es/subasta/pablo-picasso-minotauro-acariciando-a-una-mujer-dormida>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PRESSWELL, Lauren. **Lee Miller's challenge to surrealist objectification of the female body**. 2017. Disponível em: <https://yourreview.journals.yorku.ca/index.php/yourreview/article/view/40386>. Acesso em: 29 abr. 2025.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, M.M. Pensar em imagens, pensar no abrangente. **Eleutheria**, v.4, n.6, p.112-134, 2019.

SONEGO, M.J. A fotografia como fonte histórica. **Revista de história da Universidade Federal do Rio Grande**, v.1, n.2, p.113-120, 2010.

STERN, Grete. **Sueños**. Fundación Telefónica, 2002.

VITÓRIO, A.P. Intellectual montage in Journey into the Fantastic. **Atlit**, v.6, n.8, p.115-131, 2021.