



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

*MISE-EN-SCÈNE EM*  
LAURA RIBERO E HITCHCOCK:  
APROXIMAÇÕES SEGUNDO A  
ESTÉTICA NOIR<sup>1</sup>

---

**Anderson Diego da Silva Almeida**

Brasil. Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS /Brasil.  
andersondiego.almeida@gmail.com

---

## Resumo

O artigo estabelece relações entre a obra de Laura Ribero e a estética *noir*, partindo da concepção da imagem não só enquanto índice, mas também como imaginação. A atuação da fotógrafa é analisada conforme os elementos também presentes nos filmes de Hitchcock, como o suspense, a fantasia, os contrastes entre o claro e o escuro. Assim como em Hitchcock, a *mise-en-scène* de Laura Ribero é pontuada pelo curioso, pelo inesperado e pelo misterioso, revelando ao espectador a coexistência das suas duas identidades (a empregada e a fotógrafa) e a interlocução com o espaço. Sua fotografia é fortalecida pelo imaginário que gira em torno dela, motor das suas construções ficcionais, de uma estética permeada pelo *noir*.

## Palavras-chave

Mise-en-scène, estética noir, Laura Ribero, Hitchcock.

## Abstract

The article establishes relations between the work of Laura Ribero and the aesthetic noir, starting from the conception of the image not only as index, but also as imagination. The work of the photographer is analyzed according to the elements also present in the films of Hitchcock, as the suspense, the fantasy, the contrasts between the light and the dark. As in Hitchcock, Laura Ribero's *mise-en-scène* is punctuated by the curious, the unexpected and the mysterious, revealing to the spectator the coexistence of her two identities (the maid and the photographer) and the interlocution with space. Her photography is strengthened by the imagery that revolves around her, the motor of her fictional constructions, of an aesthetic permeated by noir.

## Keywords

Mise-en-scène, noir aesthetic, Laura Ribero, Hitchcock.

## Introdução

*Temos de ler as fotografias de Laura Ribero entre linhas. A aparente normalidade dos retratos - uma faxineira tomando um café ou outro com a orelha pressionada contra uma parede da rua - é uma análise social sobre imigração, identidade e papéis. O fio comum em sua série é a história, contada do começo ao fim ou narrada em fragmentos, num cenário real, mas transformada em outra realidade pela manipulação do contexto (Crítica de Arte Eliza Garzón).*

Laura Ribero<sup>2</sup> produz muitos autorretratos, tanto em ambientes internos quanto externos, uma autobiografia por meio de imagens. Registra com sua câmera cada momento que lhe atrai a atenção, como imigrantes e mulheres, em muitas cenas que

captam o espírito da cidade em transformação. Também produziu muitos autorretratos, tema do qual nos ocupamos mais neste artigo.

Interessa-nos aqui os autorretratos de Laura, da Série Electro-doméstica, produzidos dentro de um estúdio de telenovelas, em que ela se insere no cenário de forma curiosa, em diálogo com pessoas que circulam pelo espaço e com os objetos que compõem a cena, algo próprio da sua *mise-en-scène*, conceito sobre o qual nos deteremos neste artigo.

Chama a atenção o fato de a figura de Laura surgir em cena de forma curiosa e surpreendente, tal qual um personagem de Hitchcock. É o que ocorre, por exemplo, na foto em que ela projeta sua imagem em um espelho presente na cenografia, ao tempo em que limpa o espaço, surgindo de forma inusitada. Em outra ocasião, registra sua imagem de dentro de um cenário, enquanto as pessoas circulam, na tentativa de tornar o aparentemente invisível, visto.

A narrativa, que provém de um imaginário criado em torno de sua figura, nos auxilia a entender o interesse que suas fotografias provocam no público. Por trás da imagem aparente de Laura Ribero está um mistério que instiga a imaginação do espectador sobre a vida dividida, na Série analisada, entre a atuação como fotógrafa e como empregada doméstica.

### **A estética *noir*: conceitos e proposições**

Em *História do cinema mundial*, Fernando Mascarello (2006: 78) dedica importância à afirmação de que o *noir* não seria um gênero, principalmente por acolher vários gêneros. O autor ressalta que as concepções sobre essa estética variam conforme os estudiosos do campo: “para Raymond Durnat, por exemplo, o *noir* seria uma “atmosfera”; para Paul Schrader, um “tom”; Janey Place e Robert Porfírio veem-no como um “movimento” e Jon Tuska como um “estilo” e uma “perspectiva quanto à existência humana e à sociedade” (MASCARELLO, 2006: 184). Conclui que “[...] o *noir* não é gênero, nem tom, nem estilo. É um fenômeno, e acima de tudo social (espectatorial). A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a “mística *noir*” (MASCARELLO, 2006: 185).

O *noir* é “um objeto de beleza” por sua estranheza e por fazer uma crítica ao “capitalismo selvagem”, explica o autor, citando Vernet. O fascínio do *noir* ocorre em termos de “fantasia, um desejo pela categoria enquanto tal, uma necessidade de que ela exista para que se ‘tenha’ um conjunto de filmes reunido” (Mascarello, 2001: 121).

O autor ainda promove, por meio das explicações de Timothy Corrigan, uma relação entre o filme *cult* e o *noir*. Ao que parece, ambos têm um apelo excêntrico e marginal, ao qual o espectador responde bem. Isso ocorreria por conta da transformação do público em privado, com vistas à construção de espaços privativos, facilitadores da encenação (experimentação) de novas subjetividades. Com base nessa influência, ter-se-ia, no *noir*, um redimensionamento da identidade do homem. “Mas, sendo privado, reluta ainda em se mostrar público” (MASCARELLO, 2006: 186). Ou seja, a estética *noir* é definida principalmente por sua capacidade de produzir narrativas enigmáticas.

Os filmes com aquela estética se destacam por um tipo de decupagem em que o uso do espaço *offscreen*, o espaço fora da tela, adquire diferentes significados, especialmente o de fonte de imprevisibilidade e enigma, o que Aumont (2004) chamará ‘fora-de-campo’. No emblemático *A rua* (1923), de Karl Grune, um cidadão burguês (Anton Edhoefer) se perde no caos urbano e nos perigos da noite, em situações que seriam repetidas muitas vezes pelo cinema alemão e pelo cinema *noir*. Nesse filme, a atenção do espectador é dirigida frequentemente para o espaço fora da tela, enfatizando a ameaça do que não pode ser visto (MASCARELLO, 2006: 91).

O filme defendido como a origem do ciclo *noir* em Hollywood é *O Falcão Maltês* (*The Maltese Falcon*, EUA, 1941 – dirigido por John Huston e baseado no romance de Dashiell Hammett), com Humphrey Bogart, que traz todas as marcas que consagram o estilo: iluminação *chiaroscuro* e herói que tem uma personalidade que oscila entre luzes e sombras, amargo com o passado e atormentado pela paixão por uma *femme fatale* - como foi o caso de *Gilda* (EUA, 1946 - Direção: Charles Vidor), personagem do filme homônimo estrelado por Rita Hayworth, que seduz os homens e os leva à ruína (MASCARELLO, 2006).

Alfred Hitchcock foi um grande cineasta que marcou pela estética expressionista e que compreendeu o potencial do cinema em criar efeitos psicológicos complexos, ao mesmo tempo em que abordava temas controversos, tornando-se o mestre do suspense. Seu primeiro filme considerado *noir* foi *A sombra de Uma Dúvida* (*Shadow of A Doubt*, EUA, 1943). Era o filme favorito do diretor e tinha marcas do *noir* como falso moralismo e uso de luzes e sombras (Mascarello, 2006).

Hitchcock foi aclamado pela geração de diretores da *Nouvelle Vague* e da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Eric Rohmer e Claude Chabrol por seu cinema mais autoral. Continuou a usar muitas características do *noir* em seus filmes, como o tema da culpa, do desejo, do homem acusado injustamente e recursos narrativos como *flashbacks*, câmera subjetiva, com o ponto de vista do personagem, como em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1953) e *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, EUA, 1958) e espaços confinados, que influem na psicologia dos personagens e leva a uma dramatização teatral, como em *Festim Dabólico* (*Rope*, EUA: 1948), (MASCARELLO, 2006).

Hitchcock era teatral e gostava de deixar sua marca, aparecendo nos filmes. Como as pessoas passaram a prestar atenção demais em quando surgiria nas suas obras, ele começou a aparecer logo no início, para que não desviassem a atenção da história. Eric Rohmer e Claude Chabrol (2010, p. 9) escreveram um livro sobre sua obra, *Hitchcock: The First Forty-four Movies* e dizem o seguinte sobre o diretor:

Hitchcock é um dos grandes inventores da forma em toda história do cinema. Talvez apenas Murnau e Eisenstein podem sustentar uma comparação com ele em termos de forma. Nosso esforço não será em vão se pudermos demonstrar como todo um universo moral foi elaborado com base na sua forma e no seu rigor. No mundo de Hitchcock, forma não embeleza o conteúdo, o cria.

### ***Mise-en-scène* e imaginário: autoreferência em Laura Ribero e Hitchcock a partir da estética *noir***

De acordo com Maffesoli (2001, p. 75), “o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito”. Ele é, para além de “[...] um conjunto de elementos e de

fenômenos passíveis de descrição”, [...] configurando-se como “[...] o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social” (MAFFESOLI, 2001: 76). Possui “o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional” (*Ibid*, 2001: 76-77) e principalmente o mistério.

A fotografia de Laura Ribero, em sua relação com o tempo, carrega em si “um reservatório do imaginário” (SILVA, 2010: 6), por “agregar sentimentos, lembranças leituras de vida”. Enquanto “motor, elemento propulsor”, o imaginário, conforme Silva (2010), retorna ao real, seria um sonho que realiza a realidade, funcionando como catalisador, estimulador e estruturador das práticas. A autora ainda afirma que todo indivíduo submete-se a um imaginário preexistente e todo sujeito é um inseminador de imaginários, e completa afirmando que não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.

Além da imagem que atua como índice do real (Dubois, 1993), servindo como marca ou traço da existência da fotógrafa (então oculta pela empregada), a obra de Laura Ribero é pontuada por uma forte presença do imaginário que vem à tona por conta do seu *mise-en-scène*, tal qual ocorre no cinema de Hitchcock. Ramos (2012), no artigo *A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet* define *mise-en-scène* como o espaçamento de corpos e objetos em cena. Trata-se de uma herança do teatro, do final do século XIX e início do século XX e surge com a valorização do diretor, responsável pela criação da narrativa no espaço cênico. O cinema reafirma sua *mise-en-scène* singular nos anos 1950 quando grandes diretores e atores criam uma linguagem própria cinematográfica:

*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pausa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada (RAMOS, 2012: 54).

Outro autor que se interessa pelo conceito de *mise-en-scène* é Jacques Aumont. No artigo *Renoir le Patron, Rivette le Passeur* (AUMONT, 1993), desenvolve interessante análise com corte realista. Aumont explica que duas artes foram responsáveis por criar o cinema: o teatro e a pintura. Quando se traz o teatro no cinema, torna-se “sensível uma estrutura de espaço, fundada sobre o fechamento e a abertura.

O autor faz uma linha evolutiva, aproximando os cineastas Jean Renoir e Jacques Rivette: o primeiro, mais realista, o outro com clara influência teatral. Aponta que nos anos 1940 e 1950 o cinema de Hollywood foi fortemente influenciado por cineastas europeus, como Otto Preminger, “de de quem os filmes nos anos 1940 e 1950 são remarcáveis pela precisão maníaca dos gestos, pela movimentação dos corpos, pelo ritmo” (*Ibid*, 1993: 229). Revela, assim, sua clara influência das artes cênicas e a estética que surge no período dos anos 1930 a 1950 “é uma concepção de *mise-en-scène* como cálculo, como *mise-en-place*, como construção de ritmo pela montagem, como marcação de elementos significantes pelo enquadramento” (AUMONT, 1993: 229).

Há ainda a clara influência da pintura e da fotografia, como o próprio Aumont explica em outra obra *O olho interminável: cinema e pintura*. Ele considera Louis Lumière, criador do cinema ao lado de Auguste Lumière, como o “último impressionista”, pois busca a partir das suas “fotos em movimento” registrar momentos que não mais se repetirão, como faziam com seus pincéis velozes pintores como Jean Renoir e Henri Matisse, fixando o efêmero, o chamado *instante impregnante*, tema caro também à fotografia (AUMONT, 2004: 35):

[...] os efeitos de realidade são paradoxais e, em sua vertente, são logo os fantasmas que encontramos: o fantástico, o de *Nosferatu* e de *Vampyr*, surgindo como efeito exacerbado da realidade mais banal e tranquila. *O extraordinário no ordinário* (AUMONT, 2004: 37).

Ao se apossar da *mise-em-scène*, Laura Ribero, em seus autorretratos, impulsiona o espectador a fantasiar, a imaginar sobre sua vida, sobre o que o seu passado ocultou. Sua estética é, pois, pontuada pelo clima *noir*, presente nos filmes de Alfred Hitchcock.



**Figuras 1 e 2:** Hitchcock em *Psicose* (1960) e *Marnie* (1964)  
 Fonte: IMDB – Alfred Hitchcock, on-line

Em seus filmes, o cineasta, tal qual Laura, se insere na cena de forma inusitada e curiosa, captando o olhar do espectador. Suas aparições surgem como um corte, “gesto radical”, pois “a imagem fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando nela um único instante. Especialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão”, afirma Felipe Dubois (1993, p. 161). Segundo este pesquisador francês, trata-se de um “Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora [...]”.

Nos cenários em que constrói seus autorretratos, Laura recorre aos recursos do espelho, da vitrine e da sombra. Nas fotografias feitas nos ambientes internos, os objetos cenográficos atuam como reflexo da sua imagem, sejam como parte integrante do enquadramento e da composição fotográfica, sejam como acessórios que permitem a ela se colocar na foto junto com seu dispositivo fotográfico, o que implicam, como explica Dubois (1993), em incluir no enunciado o próprio processo de enunciação, mesma ação realizada por Hitchcock.

### **Electro-doméstica: a fotografia dramatizada e a *mise-em-scène***

A imagem de Laura Ribero é indício de algo que está por trás da tela (a vida enigmática e oculta) ou indicativo de uma presença que surge, cortando a cena.



Fig. 3 - Série Electro-doméstica. Fonte: Ribero, 2003

Eis o “golpe do corte”, conceito que, segundo Dubois (1993), permite relacionar a imagem com o real e com o espaço e o tempo. Essa relação com algo que está fora da tela, que Aumont (2004) denominaria de fora-de-campo, é visível na narrativa que permeia a vida de fotógrafa e que contamina o olhar do espectador. É como se essa narrativa, esse imaginário sobre ela atuasse com seu poder de sugestão nesse espaço que Dubois (1993) chama de “espaço *offscreen*”.



Fig. 4 - Série Electro-doméstica. Fonte: Ribero, 2003

Esse espaço imaginário é reforçado pela estética da imagem. Do ponto de vista formal, marca forte do *noir* é o uso da fotografia em preto e branco, além dos contrastes acentuados entre claro e escuro. Apesar da Série Electro-doméstica não ser em preto e branco, é dessa forma que Laura acentua, por meio da sombra e da luz, a relação dual e ambígua de sua vida, marcada pelo que revela e o que oculta, pela dupla função que executava (fotógrafa e empregada).



Fig. 5 - Série Electro-doméstica. Fonte: Ribero, 2003

Percebe-se a influência do *noir*, um termo que, logo que cunhado, foi empregado para denominar “obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente”, de “representação crítica e fatalista da sociedade americana” e que buscavam a “subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood”, conforme Mascarello (2006: 179).

Laura também traz, no seu enquadramento, a influência dessa estética (p. 181) por meio da “iluminação *low-key*, com profusão de sombras, o emprego de lentes grande-angulares, deformadoras da perspectiva, e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée*. Este o enquadramento *noir* por excelência (MASCARELLO, 2006: 182)”. Assim como na fotografia de Laura, o cinema *noir* é rico na utilização de elementos como “[...] espelhos, janelas, portas (o quadro dentro do quadro)”.

A fotografia de Laura é exemplo de que o campo de representação também inclui o imaginário, formado por imagens e discursos, dando à imagem de Laura a característica de “imaginário no real” (Mascarello, 2006, p. 348), atuando, conforme Dubois (1993), não apenas como índice, mas também como imaginação, fantasma, ficção. A imagem da empregada-fotógrafa é “Flutuante”, ela “flutua na certeza, oscila-se entre as duas identidades, em uma diluição da segurança de identidade do Sujeito”. A construção de uma imagem dupla por uma única cena, cenário, configura-se em um silêncio que narra “tentativas de palavras em torno das imagens” (Dubois, 1993, p.354). São “conversas silenciosas”, “circulações nas dúvidas”.



Figuras 6 e 7: Série Electro-doméstica. Fonte: Ribero, 2003

Enquanto uma categoria de signo “embreante fora de campo” (MASCARELLO, 2016: 187), o olhar é categoria de índice que ajuda a formar uma atmosfera de mistério, compondo o clima *noir* que circunda Laura Ribero, acrescida pelo potencial que a fotografia tem de produzir dramaticidade e do tipo de cenário curioso ou *mise-en-scène* que produz.

As imagens, carregadas da habilidade de unir diversas camadas de significados, provocam um certo voyeurismo nosso. Seu autorretrato parece revelar e ocultar um segredo, intrigando o espectador diante das possibilidades que sua figura ou suas representações suscitam no imaginário de quem olha.

No artigo “O fotográfico como retrato e *readymade*: a propósito de Alfred Hitchcock”, José António Leitão (2008: 210) fala do retrato enquanto apropriação, ficção:

Toda a tradição retratística se estende, em tensão, entre verdades e mentiras, em frequentes trocas de papéis: visível-invisível, superfície-profundidade, interior-exterior, material-imaterial, duradouro-passageiro, ficção-realidade. Em troca de papéis porque a autenticidade do retrato se desloca entre os termos – e não só de um para o outro, mas, literalmente, no meio deles, em territórios contaminados por ambos, por vários, por todos.

Laura expõe o seu “eu múltiplo, em tensão” (LEITÃO, 2008: 213), o um interior invisível, múltiplo, complexo, fugidio – que se “esquiva” no rosto por meio do retrato, que revela o “transitório, o complexo, o peculiar, o invisível” e que, por isso, “podem conduzir o retrato para lá da imagem mimética. Eis o potencial da imagem “que contém o olho no centro e segura um compasso aberto. Atração da imagem para fora das aparências para melhor retratar. Interior invisível, complexo e múltiplo”.

No que aparenta ser, à primeira vista, algo ordinário - a simples figura de uma empregada -, eis que surge a figura extraordinária de uma mulher que se fotografa para discutir questões políticas e sociais, como estética *noir*. Assim como Hitchcock, afirmamos que Laura surge na cena de forma despropositada, mas acaba por ser “lida” com o olhar encantado do espectador que se deixa levar pelas lentes do enigma.

## **Conclusões**

Um olhar apurado pela imagética de Laura Ribero enxerga em sua *mise-en-scène* as características típicas do *noir*, pela via do enigma (a forma como cria imagens inusitadas), do realismo - a confirmação da existência da fotógrafa, que ocorre via fotografia -, da influência teatral: o gesto, a presença na ausência.

Nesse sentido, a fotografia de Laura é representação como encenação, presença evidente de uma criação e de uma tradição de pose e de composição da personagem. Sua fotografia apresenta-se como imaginário (fantasia). Ela é predominantemente marcada pela *mise-en-scène* presente na estética *noir*, causando no espectador um

interesse pelo suspense, pelo fantasioso, pelo personagem da fotógrafa-empregada que se revela e se oculta entre a luz e a sombra.

Como Hitchcock, mesmo tímida, ela gostava de se colocar em cena, sempre trazendo uma narrativa quase teatral, um *mise-en-scène* próprio a suas imagens. Suas fotos têm um clima *noir*, com luzes e sombras e mostram o cotidiano de pessoas comuns, no caso analisado neste artigo, a empregada, e congelam um efêmero intrigante, guardando um mistério que lembra os filmes de Hitchcock.

Entende-se que para conseguir o efeito da teatralidade, Laura não usa de truques, apenas têm um olhar apurado para ver o mistério e a beleza do cotidiano. A força de suas imagens estão nessa antítese: a fixação pela autoimagem (*self*) em um jogo de espelhos, faria nos acreditar que estamos diante de uma artista performática ou narcisista.

Com uma explosão de imagens e em que o *self* aparece de forma tão banalizada, Laura surpreende com seus autorretratos, pois ela não busca se autopromover. Como Hitchcock, ao aparecer nos cenários se projetando neles, busca imprimir a marca autoral de uma artista.

## Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

----- "Renoir le patron, Rivette le passeur". In: *Conférences du collègue d'histoire de l'art cinématographique*, n° 3, *Le théâtre dans le cinéma*, 1993, pp.217-236.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

ROHMER, Eric; CHABROL, Claude. *Hitchcock: The First Forty-Four Movies*. New York: Ungar, 1979 apud BUCKLAND, Warren. *Understand film studies*. London (UK): Hodder Education/Hachette UK Company, 2010.

LEITÃO, José Antônio. O fotográfico como retrato e “readymade”: a propósito de Alfred Hitchcock. pp. 209- 217. *Revista de História da Arte, o Retrato*. Instituto de História da Arte. Colibri, nº 5. Lisboa: 2008. Disponível em <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/13166/1/ART\\_11\\_Leit%C3%A3o.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/13166/1/ART_11_Leit%C3%A3o.pdf)> Acesso em: 10 de jan. 2016.

MAFFESOLI, Michel. *Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade*. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. *Revista FAMECOS*, nº 15, agosto. PUCRS: Porto Alegre, 2001. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>>. Acesso em: 21 de dez. 2016.

MASCARELLO, Fernando. "Film noir" In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (Org). (Coleção Campo Imagético). Campinas, SP: Papyrus, 2006. Disponível em <[http://www.academia.edu/7300581/Historia\\_do\\_Cinema\\_Mundial\\_-\\_Mascarello](http://www.academia.edu/7300581/Historia_do_Cinema_Mundial_-_Mascarello)>. Acesso em: 8 de dez. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa Ramos. "A *mise-en-scène* realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet". In: *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*, 2012, v.1, pp. 53-68. Disponível em:<[http://socine.org.br/livro/XIII\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_V1.pdf](http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf)>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

RIBERO, Laura. *Electro-doméstica*. 2003. Disponível em:<[http://www.laribero.com/artwork/electro\\_domestica/](http://www.laribero.com/artwork/electro_domestica/)>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

SILVA, Gislene. "Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo". In: *XIX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação na PUC-RJ*. Rio de Janeiro, jun. 2010. Disponível em <[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9\\_gislene\\_silva.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9_gislene_silva.pdf)>. Acesso em: 1 de nov. 2016.

IMDB – *Alfred Hitchcock*. <Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000033/>>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

## Notas

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido originalmente na disciplina Tópico Especial III: Seminário a Fotografia e suas Reverberações com outras Linguagens, ministrada pela Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro (UFRGS).

<sup>2</sup> Nascida em 1978 em Bogotá - Colômbia. Estudou Belas Artes na Universidade Tadeo Lozano, em Bogotá. Em 2002, ela se muda para a Europa para um estudo mais aprofundado; Doutora em Fotografia e Arte de Mídia Nova pela Universidade de Barcelona, Espanha. Seu tema de pesquisa foi sobre colonialismo e pós-colonialismo dentro do contexto da arte contemporânea.