**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

LUDMILA MENEZES ZWICK

Gueto de Varsóvia: Imagem Narrativa em Jakobson

Versão Corrigida

**São Paulo
2012**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

LUDMILA MENEZES ZWICK

Gueto de Varsóvia: Imagem Narrativa em Jakobson

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg

**São Paulo
2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z97g Zwick, Ludmila Menezes
 Gueto de Varsóvia: Imagem Narrativa em Jakobson /
Ludmila Menezes Zwick ; orientadora Elza Maria
Ajzenberg. - São Paulo, 2012.
 183 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

 1. Roman Jakobson. 2. Fotografia. 3. Imagem
narrativa. 4. Funções da linguagem. 5. Gueto de
Varsóvia. I. Ajzenberg, Elza Maria, orient. II. Título.

ZWICK, Ludmila Menezes. **Gueto de Varsóvia: Imagem Narrativa em Jakobson**. 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

Instituição: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Dilma de Melo Silva

Instituição: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

Instituição: _____

Assinatura: _____

DISSERTAÇÃO DEFENDIDA E APROVADA EM: 15/02/2012

À minha avó Maud (*in memoriam*) e à minha grande amiga Graciema (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À vida, pelas possibilidades, pelos imensos horizontes.

Aos meus pais: Lincoln e Luzia por meus valores.

Ao Renato Zwick por sua *excelsa* boa vontade e leitura cuidadosa, e por ter aparecido na hora exata.

Ao professor Antônio Cândido, que me aconselhou a vir para a Universidade de São Paulo há alguns anos quando o entrevistei por ocasião da minha iniciação científica.

Ao professor Boris Kossoy, por despertar em mim o interesse pela fotografia em suas aulas.

Ao professor Boris Schnaiderman, que em uma breve conversa citou o termo “uma abordagem semiótica”.

À professora Aurora Fornoni Bernardini, por sua participação em vários momentos de avaliação deste trabalho e por avaliá-lo sempre com sua perspicácia e generosidade.

À professora Elza Ajzenberg por aceitar a orientação de uma pesquisa em andamento.

À Alecsandra Matias de Oliveira por suas sugestões quanto aos aspectos estruturais do trabalho.

À professora Dilma de Melo Silva pela possibilidade de participar de estágios acadêmicos.

Ao Vladimir Koultiguine pelo auxílio nos trechos em russo. Ao Matheus C. Moraes, Ivan Baycer Jr. e à Emannelle S. Atania pela amizade. Aos colegas que em diferentes momentos acompanharam as etapas de realização deste trabalho: Mônica, Solange, Valéria, e Fabiana.

À Lucia Chermont do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro. Ao Arquivo Histórico Judaico Brasileiro.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Invictus

*Out of the night that covers me,
Black as the pit from pole to pole,
I thank whatever gods may be
For my unconquerable soul.*

*In the fell clutch of circumstance
I have not winced nor cried aloud.
Under the bludgeonings of chance
My head is bloody, but unbowed.*

*Beyond this place of wrath and tears
Looms but the Horror of the shade,
And yet the menace of the years
Finds and shall find me unafraid.*

*It matters not how strait the gate,
How charged with punishments the scroll,
I am the master of my fate:
I am the captain of my soul*

William E. Henley, 1875

A nave espacial estava muito distante de casa, além da órbita do planeta mais afastado e bem acima do plano da eclíptica – que é uma superfície plana imaginária que podemos visualizar como uma pista de corrida onde as órbitas dos planetas ficam principalmente confinadas. (...) A nave espacial estava a 6 bilhões de quilômetros da terra, tão distante que cada *pixel* levava cinco horas e meia, viajando a velocidade da luz, para chegar até nós. (...) Achei que seria uma boa ideia, logo depois de Saturno, que elas lançassem um último olhar para casa. Eu sabia que, vista a partir de Saturno, a Terra pareceria demasiado pequena para que a *Voyager* distinguísse algum detalhe. O nosso planeta seria apenas um ponto de luz, um *pixel* solitário, mal distinguível dos outros pontos de luz que a *Voyager* podia divisar, planetas próximos e sóis distantes. Mas, justamente por causa da obscuridade de nosso mundo revelado, valeria a pena ter a **FOTOGRAFIA**. (...) Embora quase todo mundo aprenda que a Terra é um globo ao qual estamos, de certa forma, presos pela gravidade, a realidade de nossa circunstância só começou, de fato, a penetrar em nosso entendimento com a famosa fotografia (...). Ela se tornou uma espécie de ícone da nossa era. Ali está a Antártida, que norte-americanos e europeus consideram parte extrema da Terra, e toda a África estirando-se acima dela: vemos a Etiópia, a Tanzânia e o Quênia, onde viveram os primeiros seres humanos. No alto, à direita, estão a Arábia Saudita e o que os europeus chamam Oriente Médio. Mal e mal espiando no topo, está o mar Mediterrâneo, ao redor do qual surgiu uma parte tão grande de nossa civilização global. Podemos distinguir o azul do oceano, o amarelo ocre do Saara e do deserto árabe, o castanho-esverdeado da floresta e dos prados. Não há, entretanto, sinal de seres humanos na fotografia, nem de nossa reelaboração da superfície da terra, nem de nossas máquinas, nem de nós mesmos: somos demasiado pequenos e nossa política é demasiado fraca para sermos vistos por uma nave espacial entre a Terra e a Lua. Desse ponto de observação, nossa obsessão com o NACIONALISMO não aparece em lugar algum. (...) Os cientistas e filósofos da Antiguidade clássica tinham compreendido muito bem que a Terra era um simples ponto num vasto cosmo circundante, mas ninguém jamais a vira nessa condição. (...) Assim, aqui estão elas – um mosaico de quadrados dispostos sobre os planetas e uma coleção heterogênea de estrelas mais distantes ao fundo. (...) Devido ao reflexo do Sol na nave espacial, a Terra parecia estar pousada num raio de luz, como se o nosso pequeno mundo tivesse um significado especial. Mas é apenas um acidente de geometria e óptica. O Sol emite sua radiação equitativamente em todas as direções. Se a foto tivesse sido tirada um pouco mais cedo ou um pouco mais tarde, nenhum raio de Sol teria dado mais luz à Terra. E por que essa cor cerúlea? O azul provém em parte do mar, em parte o céu. (...) Ainda assim – algo que Leonardo da Vinci era mestre em pintar –, quanto mais distante o objeto, mais azul ele parece ser. Por quê? O ar dispensa muito melhor a luz azul que vermelha. O matiz azulado, portanto, provém da atmosfera espessa, mais transparente da Terra e de seus oceanos profundos e líquidos. E o branco? Em um dia normal, a terra tem quase metade de sua superfície coberta por nuvens brancas de água. Nós podemos explicar o azul-pálido desse pequeno mundo porque o conhecemos muito bem. (...) Olhem de novo para o ponto. É ali. É a nossa casa. Somos nós. Nesse pequeno ponto, todos aqueles que amamos, que conhecemos, de quem já ouvimos falar, todos os seres humanos que já existiram, vivem ou viveram ali as suas vidas. Toda a nossa mistura de alegria e sofrimento, todas as nossas inúmeras religiões, ideologias e doutrinas econômicas, todos os caçadores e saqueadores, heróis e covardes, criadores e destruidores de civilizações, reis e camponeses, jovens casais apaixonados, pais e mães, todas as crianças, todos os inventores e exploradores, professores de moral, políticos corruptos, “superastros”, “líderes supremos”, todos os santos e pecadores da história de nossa espécie, ali – num grão de poeira suspenso num raio de sol. *A Terra é um palco muito pequeno em uma imensa arena cósmica*. Pensem NOS RIOS DE SANGUE DERRAMADOS por todos os generais e imperadores para que, na glória do triunfo, pudessem ser os senhores momentâneos de uma fração desse ponto. Pensem nas crueldades infinitas cometidas pelos habitantes de um canto desse *pixel*, contra os habitantes mal distinguíveis de algum outro canto, em seus frequentes conflitos, em sua ânsia de recíproca destruição, em seus ódios ardentes. NOSSAS ATITUDES, NOSSA PRETENSE IMPORTÂNCIA, A ILUSÃO DE QUE TEMOS UMA POSIÇÃO PRIVILEGIADA NO UNIVERSO, TUDO É POSTO EM DÚVIDA POR ESSE PONTO DE LUZ PÁLIDA. O nosso planeta é um pontinho solitário na grande escuridão cósmica circundante. Em nossa obscuridade, no meio de toda essa imensidão, não há indício de que, de algum outro mundo, virá socorro que nos salve de nós mesmos. A Terra é, até agora, o único mundo conhecido que abriga a vida. Não há nenhum outro lugar, ao menos num futuro próximo, para onde nossa espécie possa migrar. Visitar, sim. Goste-se ou não, no momento a Terra é o nosso planeta. Tem-se dito que a astronomia é uma experiência que forma o caráter e ensina a humildade. *Talvez não exista melhor comprovação da loucura das vaidades humanas do que esta distante imagem de nosso mundo minúsculo*. Para mim, ela sublinha a responsabilidade de nos relacionarmos mais bondosamente uns com os outros e de preservarmos e amarmos o pálido ponto azul, o único lar que conhecemos.

Carl Sagan, 1996

Resumo

Utilizada para ser lida, a imagem é um texto que se apresenta iconograficamente como um todo por estar destituída de gradações semânticas. Nesta o tempo da narração coincide necessariamente com o da leitura; o leitor participa complementando e interpretando cada pista. Ao considerar a imagem como narrativa, viabiliza-se a relevância da semiótica como elemento de análise da linguagem, a cargo de uma leitura mais completa dos significados da fotografia, com base no método linguístico pautado nas seis funções da linguagem proposto por Roman Jakobson, através da análise de imagens fotográficas do Gueto de Varsóvia.

Palavras-chaves: Roman Jakobson, Fotografia, Imagem narrativa, Varsóvia.

Abstract

Being read, an image is a text represented iconographically as an entirety, for it has no semantic gradations. The time of the narration necessarily coincides with the very time of the reading; the reader participates by completing and interpreting each storyline. The image being considered as a narrative, as a story, the semiotics, as the element of language analysis, becomes relevant, helping a more complete understanding of the significations of the photography, based on Roman Jakobson's linguistic method, built upon the six functions of the language, and using photographs of the Warsaw Ghetto as examples.

Keywords: Roman Jakobson, Photography, Narrative image, Warsaw.

Аннотация

С точки зрения чтения, изображение есть текст, представляющий собой иконографическое целое за счёт отсутствия семантических градаций. Здесь время повествования совпадает со временем чтения; участие читателя заключается в составлении и интерпретации каждой сюжетной линии. Изобразительный нарратив рассматривается в свете семиотики как основы языкового анализа с целью приближения к более полному пониманию значения фотографии. Методология исследования базируется на предложенном Романом Якобсоном лингвистическом методе, основанном на шести функциях речи. В качестве основных примеров используются фотографии варшавского гетт.

Ключевые слова: Роман Якобсон, Фотография, Нарративное изображение, Варшава.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

IMAGEM	DATA	FONTE	PG
FOTOS 1 E 2. JOHANNES FREUMBICHLER E THOMAS BERNHARD	1937/1936	Huber <i>et al.</i>	02
FOTO 3. CENA DO COTIDIANO NO GUETO DE VARSÓVIA.	1940	USHMM	13
FOTO 4. CONSTRUÇÃO DO MURO DO GUETO DE VARSÓVIA	1940	USHMM	14
FOTO 5. CRIANÇAS ESCALAM UMA PAREDE PARA CONTRABANDEAR COMIDA PARA O GUETO			
FOTO 6. CIDADÃOS POLONESES CAMINHAM PELA ALA DO MURO QUE SEPARA O GUETO DE VARSÓVIA DO RESTO DA CIDADE	1940/1941	BPK	15
FOTO 7. DEPORTAÇÃO DE CRIANÇAS JUDIAS DO GUETO DE LODZ, POLÔNIA, DURANTE A AÇÃO <i>GEHSPERRE</i>	1942	M. Walka e USHMM	16
FOTO 8. CRIANÇAS COMENDO NAS RUAS DO GUETO. VARSÓVIA, POLÔNIA	1940/1943	USHMM	17
FOTO 9. UM MORADOR DO GUETO DE VARSOVIA DÁ DINHEIRO A DUAS CRIANÇAS EM UMA RUA DO GUETO DE VARSÓVIA, POLÔNIA	1940/1943	USHMM	19
FOTO 10. ESTHER, A COSTUREIRA DE COURO NA PROVÍNCIA DE LUBLIN, POLÔNIA.	1940/1943	The Shtetl Book	21
FOTO 11. CRIANÇAS JUDIAS COM TIJELAS DE SOPA NO GUETO DE VARSÓVIA.		IPN	
FOTO 12. UMA MULHER MAGRA VENDE BRAÇADEIRAS COM A ESTRELA DE DAVI	1941	Guenther Schwarberg	23
FOTO 13. A ENTRADA DO GUETO DE VARSÓVIA		BPK	
FOTO 14. JUDEUS HÚNGAROS A CAMINHO DA CÂMARA DE GÁS	1944 e 1941/44	YVP	59
FOTO 15. CRIANÇAS EXECUTANDO TRABALHOS FORÇADOS EM UMA FÁBRICA. LITUÂNIA		USHMM	
FOTO 16. DOIS IRMÃOS POSANDO EM UMA FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA NO GUETO DE KOVNO	1944	USHMM	61
FOTO 17. INDO PARA HEDER, EM UZHOROD, CARPATO, RUTÊNIA	1940	AHJB	62
FOTO 18. O AVÔ ENSINA O NETO BICELA, POLÔNIA	1940/1941	AHJB	63
FOTO 19. ESTUDANTE DE IESHIVÁ. RZESSOV, POLÔNIA		AHJB	
FOTO 20. CAMELÔ VENDE LIVROS HEBREUS ANTIGOS	1943	BPK	
FOTO 21. JUDEUS DURANTE A REVOLTA DO GUETO DE VARSÓVIA		USHMM	
FOTO 22. MENINO MORRE NO COLO DAR IRMÃ, GUETO DE VARSÓVIA	1940	USHMM	64
FOTO 23. MAIAKÓVSKI MORTO	1930/1925	AP.	65
FOTO 24. ISSÊNIN MORTO			
FOTO 25. SENHOR MOSHE YAKOV, O MAIS VELHO ESCRIBA DE LUKOW, POLÔNIA	1940	AHJB	71
FOTO 26. NAVIO DE IMIGRANTES ANCORADO NO PORTO CHEGA AO PAÍS (BRASIL)	1940	AHJB	72
FOTO 27. PROFESSORA E SEU ALUNO, VARSÓVIA	1940	AHJB	74
FOTO 28. A ENTRADA PARA KAZIMIERZ, O VELHO GUETO DE CRACÓVIA	1937	R. Vishniac	76
FOTO 29. A INCORPORAÇÃO DE CASAS PELO GUETO DE LVOV	1939-45	M.Walka	77
FOTO 30. CRIANÇAS SEM TETO, VARSÓVIA	1939-45	M. Walka	78
FOTO 31. UM TÍPICO QUARTO EM UM GUETO			
FOTO 32. POPULAÇÃO JUDAICA DE CRACÓVIA SEGUINDO RUMO AO GUETO	1939-45	M. Walka	88
FOTO 33. SHABAT NA RUA DE MAKOW, PROVÍNCIA DE VARSÓVIA	1940	AHJB	91
FOTO 34. CRIANÇAS ALEMÃS COM LIVROS DE PROPAGANDA ANTISSEMITA	1938	USHMM	99
FOTO 35. RESULTADO DE EXPERIÊNCIA MÉDICA REALIZADA EM CAMPO DE CONCENTRAÇÃO	s/d	USHMM	100
FOTO 36. UMA VÍTIMA DAS EXPERIÊNCIAS MÉDICAS NAZISTAS			
FOTO 37. TROPAS DE CHOQUE NAZISTAS SE PERFILAM PARA ASSUSTAR TRANSEUNTES. VIENA	1938	USHMM	101
FOTO 38. FOTOGRAFIA COM A LEGENDA: “... DEUS NÃO HÁ DE QUERER QUE OS DOENTES...”	1938	USHMM	101
FOTO 39. INSCRIÇÃO ANTISSEMITA PINTADA NA PAREDE DE CEMITÉRIO JUDEU		NARACP	
FOTO 40. HOMENS DA SS REVISTAM JUDEUS À PROCURA DE ARMAS, VARSÓVIA	1939	BPK	106
FOTO 41. POLICIAIS JUDEUS EM UMA BARRICADA NA ENTRADA DO GUETO, VARSÓVIA	1941		
FOTO 42. LEVANTE DO GUETO DE VARSÓVIA. RESISTÊNCIA DAS MULHERES JUDIAS	1940	AP	106
FOTO 43. COMBATENTES DA RESISTÊNCIA JUDAICA CAPTURADOS PELAS TROCAS DA SS	1943	USHMM	109
FOTO 44. AVÔ E NETA NO GUETO DE VARSÓVIA	1940	J.Heydecker	109
FOTO 45. PAIS E FILHOS, GUETO DE VARSÓVIA	1940	J.Heydecker	110
FOTO 46. SENHORA MENDIGANDO NAS RUAS DO GUETO	1940	J.Heydecker	113
FOTO 47. MENINA MENDIGANDO NAS RUAS DO GUETO			
FOTO 48. MUROS DE ARAME FARPADO DO GUETO DE VARSÓVIA	1939-45	M. Walka	113
FOTO 49. MENINO DOENTE MENDIGANDO NAS RUAS DE VARSÓVIA	1940	J.Heydecker	114
FOTO 50. MENINO DEBILITADO PEDE COMIDA NAS RUAS DO GUETO	1940	J.Heydecker	115
FOTO 51. MENINO TOCANDO VIOLINO	1940	J. Heydecker	116
FOTO 52. AGUARDEIRO EM LUBLIN	1940	J. Heydecker	118
FOTO 53. PADEIRO EM UZHOROD, CARPATO-RUTÊNIA			
FOTO 54. FERREIRO EM NOVA MIASTO, POLÔNIA			
FOTO 55. AVÔ E NETA, POLÔNIA	1940	AHJB	119
FOTO 56. CIDADÃOS POLONESES ENFORCADOS PELOS NAZISTAS EM SOSNOWIEC	1940	YIVO	122
FOTO 57. COMUNIDADE DE ORIGEM, O SHTETL, LUBLIN	1940	AHJB	124
FOTO 58. CRIANÇA ESFOMEADA COMENDO NAS RUAS DO GUETO	1940-43	USHMM	128
FOTO 59. ONDE ESTÁ ABEL, TEU IRMÃO?	1940	J. Heydecker	136
FOTO 60. UM PEQUENO GAROTO RENDE-SE NO GUETO DE VARSÓVIA	1943	AP	137
FOTO 61. UMA CRIANÇA MORRENDO NAS RUAS DO AGLOMERADO GUETO DE VARSÓVIA	1940-43	USHMM	143

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. ALEXEI KRUTCHÔNIKH E ALIAGROV POESIA TRANSMENTAL POR ROZANOVA	1912-15	Art Tattler	30
FIGURA 2. SÃO JORGE: O PORTADOR DA VITÓRIA POR NATÁLIA GONCHAROVA	1914	Art Tattler	31
FIGURA 3. UM JOGO NO INFERNO POR KAZÍMIR MALÉVITCH			
FIGURA 4. TANGO COM VACAS POR VASSÍLI KAMENSKY			
FIGURA 5. OS COMEDORES DE BATATA POR VINCENT VAN GOGH	1885	AP	46
FIGURA 6. A VINHA ENCARNADA POR VINCENT VAN GOGH	1888		
FIGURA 7. O SEMEADOR POR LÉON AUSTIN LHERMITTE	1844-90	AP	47
FIGURA 8. O SEMEADOR POR JEAN FRANÇOISE-MILLET			
FIGURA 9. O SEMEADOR POR VINCENT VAN GOGH			
FIGURA 10. O SEMEADOR (COM O SOL) POR VINCENT VAN GOGH			
FIGURA 11. O JOVEM MENDIGO POR WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU	1825-1905	AP	64
FIGURA 12. A MORTE DE MARAT POR JACQUES-LOUIS DAVID	1793	AP	65
FIGURA 13. A MORTE DE MARAT POR JACQUES-LOUIS DAVID			
FIGURA 14. HOMEM ESCRREVENDO EM SEU ESCRITÓRIO POR GUSTAVE CAILEBOTTE	1885	AP	71
FIGURA 15. THE SHANNON-WEAVER MATHEMATICAL MODEL	1949	AP	83
FIGURA 16. ADAPTAÇÃO DE ROMAN JAKOBSON A PARTIR DO MODELO SHANNON-WEAVER		Fonte: Coelho Netto, 2001.	
FIGURA 17. MODELO DA COMUNICAÇÃO DE JAKOBSON			
FIGURA 18. OS FATORES ASSOCIADOS ÀS FUNÇÕES DA LINGUAGEM			
FIGURA 19. QUADRO COM OS EIXOS SINTAGMÁTICO E PARADIGMÁTICO	2012	Próprio	88
FIGURA 20. ADAPTAÇÃO SIMPLES DAS FUNÇÕES DA LINGUAGEM À FOTO	2012	Próprio	89
FIGURA 21. CARTAZ DE LIVROS NAZISTAS DESTINADOS A DIVULGAR O ANTISSEMITISMO	1936	USHMM	97
FIGURA 22. LIVRO NAZISTA DESTINADO ÀS CRIANÇAS			
FIGURA 23. ILUSTRAÇÃO DE UM LIVRO INFANTIL ANTISSEMITA	1936	USHMM	98
FIGURA 24. COMPILAÇÃO DE FOLHETOS, CARTAZES E ADESIVOS ANTISSEMITAS	1919	ICHWLL	98
FIGURA 25. CARTAZ PARA EXIBIÇÃO EM MUSEU ANTISSEMITA “O JUDEU ERRANTE”	1937		
FIGURA 26. CAPA DO LIVRO INFANTIL “O COGUMELO VENENOSO”	1935	USHMM	99
FIGURA 27. ILUSTRAÇÃO INTERNA DO LIVRO “O COGUMELO VENENOSO”			
FIGURA 28. CHARGE A RESPEITO DA CONSPIRAÇÃO MUNDIAL	s.d	LB	100
FIGURA 29. PROPAGANDA ANTISSEMITA NORTE-AMERICANA		NMAJHP	
FIGURA 30. MANCHETE DO NEW YORK TIMES SOBRE O LEVANTE DO GUETO DE VARSÓVIA	1943	AP	137
FIGURA 31. AUTORRETRATO POR GELA SEKSZTAJN	1939-45	M.Walka	139
FIGURA 31. VELHO JUDEU COM CRIANÇA. DESENHO FEITO POR ROMAN KRAMSZTYK (1885-1942), MORTO PELOS NAZISTAS.	1939-40	M.Walka	Capa do cap.II

*Siglas:

USHMM - *United States Holocaust Memorial Museum*

BPK - *Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz*

AHJB - *Arquivo Histórico Judaico Brasileiro*

FNDIRP - *Federation Nationale des Deportés et Internes Résistants et Patriotes*

IPN - *Instytut Pamięci Narodowej*

LDF - *La Documentation Française*

YVPA - *Yad Vashem Photo Archives*

ICHWLL - *Institute of Contemporary History and Wiener Library Limited*

NMAJHP - *National Museum of American Jewish History, Philadelphia*

NARACP - *National Archives and Records Administration, College Park, Md*

YIVO - *Institute for Jewish Research, New York*

LB- *Library of Congress*

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	i
AGRADECIMENTOS.....	ii
EPÍGRAFE I.....	iii
EPÍGRAFE II.....	iv
RESUMO/ABSTRACT/ АННОТАЦИЯ.....	v
LISTA DE FOTOGRAFIAS.....	vi
LISTA DE FIGURAS.....	vii
SUMÁRIO.....	viii
EPÍGRAFE III.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
1. FOTOGRAFIA, NARRATIVA E MEMÓRIA.....	4
1.1. A reflexão da luz e a aproximação com a “realidade”.....	5
1.2. Imagem morta em uma memória viva.....	12
2. UM CIENTISTA DAS DIVERSAS CIÊNCIAS HUMANAS.....	26
2.1. Breve apresentação de Roman Jakobson.....	27
2.2. As estruturas narrativas e a semiótica.....	37
2.3. Um pensamento de oposições binárias.....	42
3. LEITURA DA FOTOGRAFIA DO GUETO DE VARSÓVIA.....	52
3.1. Abordagem semiótica e a imagem narrativa da “realidade”.....	53
3.2. Narrativa fotográfica e as funções da linguagem.....	79
3.3. A função referencial (Contexto).....	90
3.4. A função emotiva (Referente).....	111
3.5. A função conativa (Destinatário).....	116
3.6. A função fática (Contato/Canal).....	119
3.7. A função poética (Mensagem).....	123
3.8. A função metalinguística (Código).....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
ANEXOS	

Послушайте!

*Ведь, если звёзды зажигают -
Значит - это кому-нибудь нужно?
Значит - кто-то хочет, чтобы они были?
Значит - кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?*

*И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит -
чтоб обязательно была звезда! -
клянётся -
не перенесёт эту беззвёздную муку!
А после -
ходит тревожный,
не спокойный наружно.
Говорит кому-то:
"Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!"*

*Послушайте!
Ведь, если звёзды зажигают -
значит - это кому-нибудь нужно?
Значит - это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!*

Ouçam!

*Vejam só! Acendem-se as estrelas –
Significa que – são necessárias a alguém?
Significa que – alguém deseja que existam?
Significa que – alguém julga essas gotas de cuspe,
pérolas?*

*E, vencendo
A poeirenta nevasca do meio-dia,
Abala-se rumo a Deus,
Receoso em chegar tarde,
Lamenta,
Beija Sua mão nodosa,
Solicita –
Que impreterivelmente seja criada uma estrela! –
Blasfema –
Que, sem estrelas, não suporta este suplício.
E mais tarde,
Prossegue desassosegado,
Com aparente serenidade.
Dirigindo-se a qualquer um:
“O hoje é de fato tragável?
Não é tão assustador?
Sim?!”*

*Ouçam!
Realmente, acendem-se as estrelas –
Significa que – são necessárias a alguém?
Significa que – é imprescindível
Que qualquer que seja a noite
Acima dos telhados
Ao menos uma solitária estrela se ponha a luzir?!*

Maiakóvski, 1913

Introdução

[...] I'd like to get away from earth awhile / And then come back to it and begin over.
May no fate willfully misunderstand me / And half grant what I wish and snatch me away
Not to return. Earth's the right place for love: / I don't know where it's likely to go better [...]
(FROST In: UNTERMEYER, 1919, p. 66).

Este trabalho é um exercício de reflexão, um diálogo com a possibilidade de adaptação das seis funções da linguagem de Roman Jakobson às imagens fotográficas do Gueto de Varsóvia, na busca por um método capaz de atribuir as palavras às imagens, ou seja, realizar a leitura destas. Pretende-se esclarecer, aplicada à leitura de imagens fotográficas, a relevância do método comumente utilizado para analisar textos compostos por palavras, assim como discutir a *imagem* como *narrativa* envolta em uma abordagem semiótica.

A necessidade de buscar uma estruturação para a leitura da imagem, valendo-se dos aportes que Jakobson deu à teoria da informação, visa elaborar uma representação ideal entre *emissor* e *destinatário*, portadores de um código linguístico comum que permite fazer com que a compreensão, embora não seja perfeita, seja a melhor possível, a mais próxima da “realidade” – o ponto de partida de sua criação. A reflexão sobre as imagens é ampla, mas ainda lhe falta consistência. A imagem não atingiu o patamar do texto nas análises acadêmicas, que sempre, quando interligado à análise de imagens – sejam elas gráficas ou mentais –, remete ao visual, ao iconográfico e ao pictórico, com elementos que a distanciam de sua realidade. Como, de um objeto de pesquisa palpável como a foto, mas extremamente subjetivo e por vezes abstrato, extrair a narrativa da existência da pessoa em carne e osso, sem buscar minimamente a “realidade” que a fez possível? Talvez, não inventando “realidades” para ela.

As fotografias abaixo são belas. Podem dar margem à nossa imaginação, podem nos trazer questões como: serão o pai e seu filho num final de tarde? O que estarão fazendo? Onde estão exatamente? Em casa? O menino das duas imagens é o mesmo? As possibilidades são amplas e um tanto arriscadas. Poderíamos “inventar” várias respostas que a imagem nos convida a “criar”ⁱ; ela ainda poderia nos servir de inspiração para diversas leituras, mas todas elas seriam especulações. Ler a imagem significa se aproximar do que ela “é”. A questão essencial é que os personagens da fotografia são pessoas da “realidade” de outro tempo e espaço que não se encontram destituídos de identidade e história. O menino “desconhecido” que conversa com o avô na primeira foto é o mesmo sorridente da segunda, com seus avós e um tio. Ele é Thomas Bernhard, autor austríaco premiado, ao lado do senhor que o inspirou a

ⁱ O que não exclui a possibilidade dos bons usos para novas formas de expressão inspiradas na fotografia, de certo modo descompromissadas com os “fatos”, como fez W.G. Sebald (1944-2001) em suas obras literárias.

ser escritor; o menino que viria a contrair tuberculose (1949-51) após uma pneumonia no final de sua adolescência e que já homem seguiu com o problema e teve uma história de vida permeada por visitas ao Grafenhof, um hospital para doentes do pulmão. Não haveria como saber disso sem ter qualquer contato com o mínimo referencial teórico da imagem, ou seja, a obra literária do autor, marcada por alusões biográficas. Sua obra é uma narrativa de sua condição humana. Este exemplo justifica-se para evidenciar que este trabalho não visa nomear ou reconstruir a história dos rostos dispersos na tragédia de Varsóvia, pois teríamos que “inventar” histórias para eles, o que não é o caso.

FOTOS 1 e 2.ⁱⁱ

A fotografia relaciona-se com os leitores, e a leitura dela será realizada à imagem e semelhança destes em meio ao espaçoⁱⁱⁱ. A imagem foi criada para narrar algo ao observador, ela contém a memória direta do texto, do evento exposto e seus personagens, bem como a memória para além do texto e a possível interpretação do futuro como o espaço de todos os tempos possíveis nos quais ela pode ser lida. A *problemática* envolve sondar se as funções da linguagem propostas por Jakobson podem ser adequadas à leitura de imagens fotográficas, o que configura uma abordagem de caráter semiótico: identificar na fotografia essas seis funções. O método de Jakobson visa “organizar” a leitura das imagens, de forma a inseri-las nas funções da linguagem, para que a imagem fotográfica não atue como simples confirmação do conteúdo escrito ou mera ilustração. O intuito de sondar um método de leitura para as fotografias através da narrativa focada em uma literalidade da “realidade”, sem desconsiderar os elementos artísticos do texto, visa sugerir que a imagem fotográfica pode ou não ser vista como um texto artístico e traz uma aproximação dos conceitos linguísticos aos conceitos historiográficos. Porque ao abordar a imagem como narrativa, deve-se considerar que esta

ⁱⁱ Johannes Freumbichler e seu neto Thomas Bernhard, Seekirchen, 1937; Thomas Bernhard, seu tio Farald e seus avós, Seekirchen, 1936.

ⁱⁱⁱ Que pode ser visitado à luz das reflexões de Iuri Lotman, que o denomina de *espaço semiótico*.

compreende e apreende em si o contexto histórico. Não se trata de uma abordagem definitiva, destituída de polêmica ou fechada ao diálogo, mas de uma tentativa de manter viva esta discussão. Portanto, as seis funções da linguagem caracterizam a ideia central nesta abordagem na qual a fotografia figura como uma narrativa, que pode ser lida com seus personagens e cenários distribuídos em seu tempo e espaço em uma estética concreta que materializa a memória.

A fotografia aparece como uma *narrativa de seu tempo*, pautada na abordagem semiótica, que vislumbra o ato da comunicação como o ato de enviar uma *mensagem* – comunicar – com referência elementar no contexto histórico detentor da estrutura de seu tempo. Trata-se neste estudo de uma “leitura” com limites que busca se aproximar da realizada pelo fotógrafo-narrador desta “realidade” inacessível a nós em nosso presente. Para tanto, ele se divide em três partes: o primeiro capítulo, *Fotografia, narrativa e memória*, apresenta a fotografia como a forma da imagem cujo objetivo maior é se aproximar da “realidade”, e ao aproximar-se da realidade revela à luz desta a memória eternamente viva no instante morto. A fotografia pode ser lida como uma narrativa da existência através de um método linguístico, cuja abordagem semiótica a desafia a dialogar com outras formas de análise do seu conteúdo. O segundo capítulo, *Roman Jakobson, um cientista das diversas ciências humanas*, traz uma breve apresentação do linguista, considerado uma das grandes mentes do mundo moderno, com contribuição nas mais diversas áreas das ciências humanas, dentre as quais a linguística, a semiótica, a arte, a antropologia estrutural e, evidentemente, a literatura. O terceiro capítulo, *Leitura da fotografia do Gueto de Varsóvia*, relaciona as seis funções da linguagem à imagem fotográfica. A função referencial revela o agente histórico como personagem da imagem que apresenta o contexto histórico: do espaço maior do antissemitismo europeu, ao espaço menor situado no Gueto, o antissemitismo polonês e o contexto do leitor. A função emotiva expressa a atitude de quem transmite a mensagem, o fotógrafo-narrador; a comunicação que porta as opiniões do emissor (produtor do que deve ser comunicado), e que a transmite de modo subjetivo. A função conativa é orientada em função do destinatário, portador de um código para receber a mensagem. A função fática, que verifica a eficiência do canal, ou seja, se o leitor consegue interpretar a imagem como o narrador desejaria. A função poética agrega o conjunto indissociável da construção social da fotografia, ou seja, a *mensagem* em sua expressão. E a função metalinguística trata da própria linguagem para explicar a linguagem, com todos os seus elementos essenciais: o narrador (emissor) e o personagem, o tempo e o espaço, e o leitor (receptor).

1.FOTOGRAFIA, NARRATIVA E MEMÓRIA

Uma menina segurando seu cachorro em um bairro devastado de Varsóvia, Polônia, 05 de setembro de 1939. Crédito da foto: Julien Bryan. USHMM

1.1 A reflexão da luz e a aproximação com a “realidade”

Explicar as razões pelas quais a fotografia pode ser considerada um sistema de códigos, com elementos retóricos e poéticos, e por esta razão ser incluída em um projeto de análise textual, implica tratá-la como um texto a ser lido; o que se adequa às constantes notas de Roland Barthes, coletadas por Tzvetan Todorov, nas quais se aponta o texto como o portador de uma pluralidade. Tal pluralidade conduz a uma irreducibilidade do texto como o portador de caminhos específicos à sua elaboração. Decifrar significa compreender estes caminhos. Tanto a fotografia como o texto são portadores de uma mensagem, e como mensagem pode ser avaliada e criticada, sendo que tal “[...] crítica não é responsável por reconstruir as mensagens dos trabalhos, mas somente seu sistema” (TODOROV, 1988, p. 63); trata-se de uma tentativa de apreender como este texto se relaciona com o seu contexto.

A fotografia pode ser o que DESCARTES (1992, p. 45), *o filósofo do método*, denomina “luz natural da razão”, a defesa da luz como o critério final de determinação da verdade, que capta algo como evidente e elimina o elemento adicional. Quando todo o elemento adicional é dispensável, constrói-se a prova de uma verdade intuitiva na qual a utilização de regras de inferências próprias da lógica traz prejuízo à luz da razão; mas dentro de um critério cartesiano, no qual toda verdade é intuída ou deduzida dentro de operações que ocorrem em uma “perspectiva metodológica”, de que modo a fotografia poderia ser analisada na história¹ que ela visa narrar?

Ao considerar o fotógrafo como um narrador que escreve com imagens, o elemento adicional, que não está presente na fotografia, integra o contexto histórico tal como o elemento exposto na imagem. O fotógrafo é o responsável por selecionar um aspecto parcial da realidade; ele é o enunciador de um determinado ponto de vista. Ele seleciona a paisagem, a luminosidade e o ângulo, que remetem à luz responsável pela reunião entre o tempo e o espaço. Ao narrar a realidade na luz² do instantâneo, o fotógrafo tem em seu ato a simultaneidade de vários fatores.

¹ [...] até as histórias mais precisas. Apesar de não alterarem nem exagerarem a importância das coisas a fim de torná-las mais dignas de leitura, de qualquer forma quase sempre omitem os eventos mais ordinários e menos notáveis; como resultado, os outros eventos ficam com uma aparência de falsos [...] (DESCARTES, 1992, p. 23).

² “[...] a luz consiste em partes, tanto sucessivas como contemporâneas, porque no mesmo lugar podemos deter a que chega a dado momento e deixar passar a que chega imediatamente depois; e ao mesmo tempo podemos detê-la em qualquer lugar e deixá-la passar em qualquer outro” (NEWTON, 2002, p. 39).

Diante de um determinado contexto ele captura com sua câmera o seu “ideal” de exposição do cotidiano, aproxima-se da “verdade” ou “realidade” sem conseguir apreendê-la em sua totalidade. A fotografia pode ser objeto da ciência; com esse *status*, tal como o do texto que pode ser analisado segundo uma metodologia, ela pode ser considerada uma linguagem³.

Como analisar uma fotografia? Sob a ótica de qual método? Tal como Descartes, ao não tomar uma postura extremamente idealista nem realista ingênua, a “verdade” – e/ou neste caso a “realidade” – pode não ser um objeto de total escolha, mas de aceitação. Ao considerar a fotografia como uma narrativa, a avaliação dela pode ser vista como um método analítico, que em Descartes se refere a todo método de descoberta possível de ser realizado por operar contra o estabelecido. O método analítico se opõe ao sintético, que pode não ser um método de descoberta, mas de exposição ou de prova. A dedução neste sentido torna-se subordinada à intuição, o que valoriza o ato instantâneo e simples sobre o ato mais complexo, neste caso, o ato fotográfico.

Se o método explica corretamente como usar a intuição intelectual para não cometer o erro contrário à verdade e como encontrar as deduções para se chegar ao conhecimento de tudo, nada mais se exige para que ele seja completo, já que nenhuma ciência pode ser adquirida a não ser pela intuição intelectual ou pela dedução. “Pois ele não pode se estender até ensinar como se devem fazer essas operações, porque são as mais simples e as primeiras entre todas, de tal maneira que, se o nosso entendimento não as pudesse usar antes, não compreenderia nenhum dos preceitos do próprio método, por mais fáceis que fossem” (DESCARTES, 1996, p. 11-22). Nesta perspectiva, o método de análise tem a característica de proceder sempre dentro de uma configuração dada com base em uma análise da linguística focada na imagem como linguagem que “deve ser estudada em toda a variedade de suas funções” (JAKOBSON, 2005, p. 122).

³ Ao discutir as questões referentes ao lugar do estudo da linguagem dentro das ciências humanas na atualidade e no decorrer da história em uma conferência proferida em 22 de novembro de 1996, Noam Chomsky relatou que havia uma boa razão para presumir que o mundo era dividido em mente e corpo – “filosofia mecânica”, portanto, ciência mecânica, uma ideia de que o mundo era uma grande e complicada máquina, como uma máquina, mas muito mais complexa construída por um mestre artesão. Mas, em princípio, você poderia construí-la. De Galileu a Descartes e Christiaan Huygens (1629-1693), e outros cientistas do século XVII – basicamente, de Galileu a Newton – essa foi a concepção de mundo. Essa é a origem da ciência moderna: o mundo é uma máquina. Mas era óbvio que essas propriedades da mente, como o aspecto criativo do uso da linguagem, não poderiam ser realizadas em uma máquina. Assim, os cartesianos postularam outro princípio além das máquinas: as propriedades da mente. Tudo isso é ciência lógica e foi provado que estava errada, mas naquele contexto queriam um teste de tornassol, semelhante ao que hoje chamamos de *Teste Turing* para inteligência artificial. Assim chamado em homenagem a Alan Mathison Turing (1912-1954), famoso matemático britânico e um dos fundadores da ciência da computação, o Teste Turing é uma maneira de tentar verificar se uma máquina está exibindo comportamento inteligente. Porém, há uma diferença significativa entre o Teste Turing e os testes do século XVII (CHOMSKY, 1997, pp. 133-155).

No século XV, Piero della Francesca e Alberti trataram do emprego de visores e quadros para traçados de perspectivas, e em 1535, Albrecht Dürer divulgou várias máquinas para “desenhar e retratar”, o que antecipou as *câmeras lúcidas* que viriam a aparecer depois. A codificação perspectiva renascentista, que trouxe à tona a tradição pictórica, colocou o espaço e tempo em uma só pontualidade. O que é representado permanece imóvel em meio à mobilidade da vida; o fotógrafo seria o emissor da mensagem representada pela perspectiva. A abordagem semiótica, com base estruturalista⁴, pode ser o caminho para tratar a imagem fotográfica como um sistema de signos que compõe a “narrativa da realidade”, constituída de elementos, cada um com seu próprio significado, posto que a fotografia como objeto⁵ foi constituída do diálogo e da prática de várias ciências como uma busca por se aproximar da realidade quando o desenho deixou de estar associado ao talento natural no Renascimento (SOUGEZ, 2001, p. 17-26), ou seja, ocorreu a busca por uma aproximação com a realidade através do desenho técnico, por artistas como Leonardo Da Vinci e Michelangelo, que dominavam a pintura, escultura, arquitetura, dentre outras habilidades.

A pontualidade temporal encontra-se na pontualidade espacial da perspectiva. Quando todos os tempos se tornam simultâneos no olhar do fotógrafo ocorre a *eliminação da diacronia*. A simultaneidade entre o olho e a narrativa cotidiana observada por este vem acompanhada do respaldo da geometria e da física. Em Descartes, a reflexão da luz remete à ausência de

⁴ Segundo Chomsky, não falamos mais em reminiscências de uma vida passada, que era a explicação de Platão, mas falamos em herança genética, o que é tão misterioso como as reminiscências de Platão e nos remete à chamada revolução cognitiva da década de 50, da qual a gramática gerativa foi uma parte. Descartes e outros estudaram praticamente os mesmos temas que se tornaram o centro das atenções nos anos 50, principalmente a visão e a linguagem, os dois temas principais de estudo, tanto na época como atualmente, por caminhos que não foram diferentes da maneira como eles começaram a ser estudados na segunda revolução cognitiva dos anos 50. O estruturalismo estudou os padrões que podiam ser observados; era fenomenalista; para alguns, como Jakobson, conscientemente fenomenalista, tratava-se da percepção das características e das suas estruturas. A outra principal tendência era behaviorista, olhar o comportamento, as ações observáveis. A área genérica dos estudos sociais, história e ciência política, linguagem e antropologia, eram chamadas de ciências behavioristas, porque estudavam o comportamento. Estudava-se o comportamento, ou os padrões e as estruturas. A linguística investigava um *corpus* de textos reais que eram analisados por partes e suas distribuições, concentrando-se em coisas observáveis (CHOMSKY, 1997, pp. 133-155).

⁵ No século XVIII, os antecedentes da fotografia foram de tipo óptico e de tipo químico, prefigurados pelo médico francês Tiphaigne de la Roche (1729-1774) em diversas obras com o título *Giphantie* (anagrama de seu nome; 1ª ed., 1760; 2ª ed., 1762). Nelas se tratava de uma linguagem animada que antecipava a cinematografia, e basicamente remete a um livro de viagens imaginárias narradas por este protagonista. “*Os espíritos elementares* não são tão hábeis pintores como bons físicos. Já julgareis pela sua maneira de trabalhar. Sabeis que a luz refletida pelos diferentes corpos forma um quadro e que estes corpos se gravam em todas as superfícies polidas: na retina do olho, por exemplo, na água, nos espelhos. Os *espíritos elementares* têm procurado fixar essas imagens fugazes. Têm composto uma matéria muito subtil, muito viscosa e pronta a dissecar-se e a endurecer, com a qual fazem um quadro num piscar de olhos” (LA ROCHE, 1760 in SOUGEZ, 2001, p. 15-16).

temporalidade; a luz não tem temporalidade por difundir-se de modo instantâneo em todas as direções, e, ao mesmo, porque os observadores a veem de modo simultâneo. Seria, portanto, a descoberta das verdades⁶ no interior dos problemas em direção ao conhecimento da fotografia, “[...] análogo à própria condição da pintura” em sua verdade ontológica como pura simultaneidade; neste sentido, “a pintura é radicalmente inassimilável ao tempo” e “vive em um agora perpétuo”; a perspectiva era “atemporal, desencarnada e transcendental” (JAY, 1994, p. 189). Se, inicialmente, era “fácil” aos homens ler seus próprios textos feitos a partir de imagens impressas em cavernas, agora a nova forma que a imagem havia assumido exigia uma leitura dela após a escrita.

O modelo de “ler textos”, que serviu de forma tão produtiva como metáfora principal das interpretações pós-objetivistas, está agora cedendo lugar a modelos de espetáculo e de visualidade, de impossível descrição apenas em termos linguísticos. A figuralidade resiste a dispersar-se sob a marca da discursividade; a imagem exige um modo único e próprio de análise (JAY, 1996, p. 3).

O emissor da mensagem fotográfica empenhava-se por retratar ou simular a “realidade”, a fotografia busca narrar a realidade acessível ao tempo no intuito de perpetuar o agora. Pode-se considerá-la temporal – como portadora de um contexto histórico –, mas também transcendental, pelo fato de sua análise poder ser realizada em outro tempo; na era das câmeras digitais, é possível analisar um perfil em papel preto feito com a técnica da *silhueta*⁷.

⁶ A metodologia cartesiana apresenta dois momentos complementares, um movimento resolutivo e outro movimento de integração. O movimento de integração diz respeito não mais à descoberta da verdade, mas sim à sua inserção dentro de uma disciplina (por vezes contribui para a própria constituição desta disciplina) ou dentro do corpo inteiro do conhecimento (GAUKROGER, 1989, p. 114-15).

⁷ No ano de 1750, com a nomeação de De Silhouette como Inspetor Geral de Finanças, ocorreu o apogeu de uma técnica que consistia em recortar o perfil de uma pessoa em papel preto. Essa técnica recebeu o nome de *silhueta*, mas o Inspetor nada teve a ver com a criação dos recortes, cujo inventor permanece desconhecido. Este procedimento deu origem a um ofício que muitas pessoas hábeis exerceram em todas as festas de certa importância, dos bailes da corte às festas populares. Tal técnica se manteve até os anos de Bonaparte. Para associar-se à indústria, o retrato-silhueta provocou o nascimento de uma nova técnica, popular na França entre 1786 e 1830, conhecida como *fisionotrazo* (SOUGEZ, 2001, p. 15-16). A silhueta era a moda de ser retratado nos meios burgueses, o que neste tempo estava relacionado com a subida das classes médias no interior do aparato social, vinculada até então a uma base aristocrática. Segundo FREUND (2006, p. 13), “[...] mandar fazer um ‘retrato’ era um dos atos simbólicos mediante os quais os indivíduos da classe social ascendente manifestavam sua ascensão, tanto para si, como para os demais...”. Com a ascensão das camadas burguesas, o esforço da personalidade encontra-se incorporado ao ato de se ver retratado. Uma forma de retrato correspondia às exigências de perfeição da nobreza: o *retrato miniatura*, que possibilitava carregar consigo os retratos dos ausentes, da família, do amigo e do amante. Os retratos em miniatura conservavam os elementos aristocráticos e desapareceram com o assentamento da ordem da sociedade burguesa e da relevância da fotografia. “Em sua origem e sua evolução, todas as formas de arte revelam um processo idêntico ao desenvolvimento interno das formas sociais” (FREUND, 2006, p. 15).

Nos séculos XVII e XVIII, até a descoberta da fotografia, a cultura artística europeia desenvolveu-se em grande parte através das reproduções de obras de arte por meio da gravura em cobre. É, pois, necessário estabelecer que tipo de experiência e de ensinamento figurativo era comunicado e difundido por esse meio. A reprodução por gravura não é, de fato, uma subespécie da réplica e da cópia, mas implica uma problemática bastante diferente, que tem sua importância para a história da teoria e a crítica de arte (ARGAN, 2004, p. 16).

As câmeras lúcidas (SOUGEZ, 2001, p. 24), que apareceram no século XIX, sintetizaram as máquinas de desenhar com aperfeiçoamentos de ordem óptica; as mais aperfeiçoadas são as do britânico William Hyde Wollaston, de 1806, que com uma lente periscópica resolveu o problema das lentes esféricas utilizadas até então. Logo após, o francês Vincent Chevalier e seu filho Charles Chevalier trouxeram novos aperfeiçoamentos ao aparelho. Com as transformações sociais que provocaram na França o crescimento do capitalismo e levaram às revoluções do século XIX, surgiram também novas descobertas. Todo grande descobrimento técnico sempre origina crises e catástrofes, ocasiona o desaparecimento dos ofícios vigentes e faz surgir outros novos. O nascimento da fotografia está associado ao progresso. Do momento da invenção da fotografia começou uma evolução durante a qual a arte do retrato substituiu as formas da pintura a óleo. “O novo invento havia despertado a atenção e o interesse de quase todos os meios sociais; no entanto, sua imperfeição técnica e os extraordinários gastos que requeria em seus primórdios somente estavam acessíveis, de momento, a burguesia estabelecida” (FREUND, 2006, p. 28).

O interesse público pela fotografia e a importância econômica que se reconheceu desde o princípio favoreceram os esforços tendentes a melhorar esta técnica, o que anos mais tarde levaria a uma diminuição no preço dos aparatos e de todos os seus acessórios.⁸ “Em 1840, a sociedade norte-americana não se encontrava totalmente estratificada. As possibilidades de crescimento dependiam inteiramente das iniciativas pessoais. Entre 1840 e 1860, época em que a daguerreotipia florescia na América, esta se transformava de uma sociedade agrícola em uma

⁸ Os primeiros aparatos vendidos em Paris pelo óptico Giroux e construídos por Daguerre eram grandes e pesavam com todos os seus acessórios cinquenta quilos. O preço oscilava entre trezentos e quatrocentos francos, gasto substancial permitido a poucas pessoas. Os aperfeiçoamentos ocorreram pela óptica. Em 1839, o barão Séguier construiu um aparato cujo peso tinha a terça parte dos de Daguerre. Os ópticos Chevalier, Soleil, Leresbours, Buron e Montmirel não tardaram em construir em torno de 1840 novos aparatos com custo muito reduzido. Em 1846, a venda anual em Paris alcançava cerca de 2000 aparatos e 500 000 placas. (FREUND, 2006, p. 30).

industrial” (*idem*, p. 31). A febre do ouro e o nascimento das cidades do Oeste trazia orgulho à nação e a fotografia era um meio ideal para imortalizarem-se os feitos⁹.

Os primeiros fotógrafos saíam de ambientes de baixo nome da boemia; eram pintores que não haviam conseguido criar uma reputação, literatos que sobreviviam mais ou menos escrevendo artigos de ocasião, miniaturistas e gravadores arruinados por esta nova invenção, em suma, todo tipo de talentos regulares e medíocres que, em sua maioria, não haviam podido abrir-se espaço, se inclinaram para o novo ofício que lhes prometia um melhor sustento (*ibid.*, p. 36).

Para Benjamin, a fotografia se preocupou em se justificar perante a pintura, em se “autocitar” diante de um tribunal cuja competência ela questionava. O terreno em que ela se inseriu era o menos propício à mudança para a representação da figura humana. Esse estado de coisas também tinha um fundamento econômico-sociológico; não se tratava mais de se introduzir no tempo atomizado, mas, muito pelo contrário, de livrar-se de suas garras (MISSAC, 1998, p. 151). O fotógrafo, este agente revelador de um modo de “ação mental a dirigir o agir físico” (OSTROWER, 1977, p. 12) veio narrar a “realidade” a seu modo; “as fotografias podem ser usadas de maneira dirigida, tanto pelo fotógrafo quanto pelo leitor” (LEITE, 2001, p. 45). A narrativa fotográfica, ao tentar aproximar-se da realidade, apresenta as articulações sociais e políticas de sua época e, ao mesmo tempo, comporta em si questões que permeiam entre o belo¹⁰ e o feio. A fotografia como emissora de uma mensagem, proporciona um acesso ao universo do desconhecido, no qual estão os cenários e personagens deste cenário, que sequer conhecemos; a imagem feita da luz traz luz a inúmeras questões do leitor e/ou interpretante. “Creio que, ao contrário da pintura, o devir ideal da fotografia é a fotografia privada, ou seja, uma fotografia que leva em conta uma relação de amor com alguém. Que só ganha toda a sua força se houver um laço de amor, mesmo virtual, com a pessoa representada” (BARTHES, 1984, p. 391).

A luz da imagem reaparece em meio à realidade imaginada; a fotografia é capaz de se fazer criar em meio às tragédias humanas que atestam a fragilidade e o absurdo da vida em meio à violência. Compreender as razões do mundo talvez seja tão difícil quanto entender os sentimentos de cada representante seu na imagem fotográfica. A fotografia como linguagem

⁹ *Yankees* eram empreendedores e engenheiros que estabeleceram vários *saloons* fotográficos nas cidades. Em 1853, se calcula em três milhões as fotos tiradas anualmente. Na segunda metade do século, a fotografia saiu da experimentação científica e as indústrias passaram a fabricar os utensílios (FREUND, 2006, pp. 31-36).

¹⁰ O belo é feito de um elemento eterno, cuja quantidade é extremamente difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, que será sucessivamente o todo reunido à época, à moda, à moral e à paixão. Duvido que se encontre uma amostra qualquer de beleza que não possua esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1993, p. 21).

acessível a todos, como busca por uma narrativa da realidade¹¹ do tempo da história das gerações dialoga com todos os tempos e pode auxiliar na compreensão de cada universo. Na imagem, a realidade existe em sua própria forma, distinta da forma “real”, sem deixar de contê-la.

As tendências realistas no século XX são marcadas por obras muito distintas das outras em estilo; neste sentido, o efeito de “realidade” da câmera fotográfica capaz de espelhar o mundo tem um caráter altamente ideológico, que por vezes apaga as condições reais de produção. De acordo com Althusser (1987, p. 94), “como todas as evidências, inclusive aquelas que fazem com que uma palavra designe uma coisa ou possua um significado (portanto inclusas as evidências da transparência da linguagem), a evidência de que vocês e eu somos sujeitos – e que isto não constitua um problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar”. Fato é que existe a “realidade” propriamente dita, e a “realidade” da fotografia. O fotógrafo é o narrador que se empenha por expor a “realidade” que ele pretende expor, por se aproximar da realidade; a fotografia

[...] é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente (DUBOIS, 1994, p. 27).

A fotografia é a forma artística¹² que busca a “realidade”, a forma do realismo por excelência, capaz de dissolver a separação entre o real e o imaginário, sem eliminar o contexto que a fez surgir. A fotografia persiste como um registro a ser desvendado eternamente; uma narrativa a ser lida através das funções da linguagem. Trata-se do princípio de tornar a fotografia um objeto científico possuidor de um enredo, e para tal a fotografia não é apenas uma imagem,

¹¹ Designador da forma de representação objetiva da realidade, o realismo como doutrina estética específica vigorou na França a partir de 1850, com o triunfo de Gustave Flaubert (1821-1880) na literatura e Gustave Coubert (1819-1877) na pintura. Tratou-se do enfrentamento direto com a “realidade” com o auxílio de técnicas pictóricas capazes de eliminar toda e qualquer ilusão. O construtivista russo Naum Gabo (1890-1977) denominou seu manifesto de realista em 1920, momento em que as telas de Yves Klein (1928-1962) na França dos anos 60 foram apresentadas como um novo realismo, tal como na Alemanha Otto Dix (1891-1969) e George Grosz (1893-1959) defenderam uma atitude por excelência realista através de uma nova objetividade.

¹² A arte tem a: “... capacidade de simplificar a desnordeante complexidade, selecionar um grupo finito de atos e personagens na infinda multiplicidade, reduzir o infinito caos da realidade a proporções intelectualmente manejáveis, compreensíveis e evidentemente lógicas, apresentar o contraditório fluxo de acontecimentos como uma narrativa com um enredo interessante de se ler...” (BAUMAN, 1998, p. 156).

uma interpretação do real, mas ela é também um traço, algo diretamente gravado do real, como uma pegada ou máscara mortuária (SONTAG, 2004, p. 154).

Olhar a fotografia é olhar por meio do olhar do outro. Trata-se do olhar determinado pela imortalidade de um momento selecionado pelo fotógrafo-narrador – um olhar determinado por um olhar que suprimiu uma imensa quantidade de outros detalhes. A fotografia é uma leitura aberta às infinitas subjetividades, e quanto mais interligada à história, menor talvez seja o seu leque de interpretações, porque esta imagem necessita do referencial de seu contexto para se fazer compreender. A memória do leitor vê a fotografia da memória do outro, portanto, muitas fotografias de outros contextos conservam-se na memória do leitor como uma comunicação realizada em outro tempo e espaço que é transmitida para a atualidade; o fotógrafo-narrador deixa a imagem narrativa para o leitor de outros tempos, exagerando ou suprimindo os detalhes, o que não significa que o leitor possa ser descuidado; podemos, ao ler um livro, recriar uma história a partir dele, mas não podemos nos transformar em seu autor e mudar sua história original.

1.2 Imagem morta em uma memória viva

Durante o século XX, os homens viveram a experiência intensa das guerras, dos investimentos em armas nucleares e das ameaças de catástrofes ambientais, em paralelo com a banalização da vida na mídia¹³. Para Benjamin, o século XIX teria sido “o sonho do qual se deve despertar: um pesadelo que pesará sobre o presente enquanto permanecer intacto em seu fascínio”, e, ainda segundo o autor, “as imagens do sonho e o despertar desse sonho comportam-se como a expressão e a interpretação”. Porém, ao despertar do século XIX, como acordar e se deparar com o século XX? Como se desprender de uma época para mergulhar no caos?

[...] cada época presente deveria estar em sincronia com determinados momentos da história, a tal ponto que todo acontecimento singular do passado só se torna “legível” em uma determinada época, na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe esta imagem onírica como tal. É neste instante que o historiador assume a tarefa da interpretação (BENJAMIN, 2006, p. 19).

¹³ Torna-se relevante mencionar o recente trabalho de Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined*, uma vasta pesquisa que atesta a diminuição da violência com os votos de que esta violência decaia cada vez mais; os homens já foram bem mais cruéis, consumindo suas vidas e a dos demais em guerras intermináveis e extremamente violentas sob a égide de deuses.

FOTO 3. Cena do cotidiano no Gueto de Varsóvia. A placa à esquerda anuncia: “Distribuição de sopa no pátio, primeiro piso, ap. 47.” Varsóvia, Polônia, 1940-1941. AHJB

“Cada época” teria um o olhar ingênuo, e a libertação deste lado, em Benjamin, seria a libertação das forças gigantescas da história que são acalentadas no “era uma vez” da narrativa histórica clássica. Benjamin definiu o método novo, dialético, de escrever a história como atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para vivenciar o presente como mundo da vigília ao qual o sonho se refere (*idem*, p. 17). Ele se preocupou com o “saber sensível”, capaz de se alimentar do que se apresenta sensível a seus olhos, bem como se apodera de dados inertes como algo vivido.

Em lugar dos conceitos, surgiram imagens: as imagens enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX que representa sua “camada mais profundamente adormecida” (*ibid.*, p. 18).

Para Stefan Zweig (1960, p. 569), “é somente por intermédio das naturezas trágicas que conhecemos os abismos do sentimento”. Em contrapartida, é possível que a formação e a constituição de um sistema totalitário remetam à época na qual é extremamente essencial “lançar uma ação intempestiva contra ela, contra esta época e, assim o espero, em benefício do tempo que há de vir” (NIETZSCHE, 1976, p. 103). Para Nietzsche, o que há de ser extraído da história são as horas nas quais a força remeta às melhores horas, ou seja, “uma força de luta, de dissidência, de

divisão, e [de um] sentimento cada vez mais exaltado da vida” (*idem*, p. 203). A luta pela sobrevivência em meio ao cenário e cotidiano de morte.

Ora, a sociedade é uma hidra que promete a paz e dá a guerra, propõe justiça e gera iniquidades, anuncia a harmonia e fomenta as divergências [...] Ela fabrica um homem calculável em suas escolas, onde se destrói sua inteligência em benefício da docilidade [...] Enfim, ela propõe suas usinas, suas fábricas, seus escritórios, suas oficinas onde se prostitui sua carne, seu sangue, seu corpo e sua autonomia para produzir algo que alimente a máquina social. Aceitar o contrato é receber a servidão e a escravidão, quando se nos prometia a dignidade e a liberdade (ONFRAY, 1995, p. 45).

Na era do caos, o homem elaborou barreiras de uma condição social e política sob a forma de construções, separando as vidas. Os muros emergiram como símbolos da divisão, construídos por homens para enfraquecer a vida que surgia de um dos lados de sua construção. Embora físico, o aspecto não físico de um muro torna-se um enigma intrigante no século XX. Ao separar os homens, ele gera um processo que procura extirpar da vida humana e do coração do homem a sua parte interligada à existência para quem esteve do lado “desprivilegiado” do muro; a dignidade humana se viu à deriva. “[...] Aí jazia ele, doente, miserável, malévolo para consigo mesmo; cheio de ódio contra os impulsos à vida, cheio de suspeita contra tudo que ainda era forte e venturoso” (NIETZSCHE, 2000, p. 52). Tal condição anula de maneira radical aquilo que para o mesmo autor seria “a coisa mais humana”: “Qual é a coisa mais humana para você? [...] Qual o emblema da liberdade alcançada? – Não mais envergonhar-se de si mesmo” (*idem*, 2001, p. 186).

FOTO 4. Construção do muro do Gueto de Varsóvia por judeus forçados a trabalhar.

FOTO 5. Crianças escalam uma parede para contrabandear comida para o gueto. As condições eram tão extremas que elas se engajaram nesta atividade, apesar da proclamação emitida pelo Dr. Ludwig Fischer (Governador do Distrito de Varsóvia a partir de outubro de 1939 a janeiro de 1945), a imposição de pena de morte aos judeus que deixassem o gueto e para aqueles que os ajudassem. Crédito da foto: Mieczysław Walka, Zagłada Żydów Polsce 1939-1945. Polônia. No. 124.

De acordo com o princípio formulado por Walter Benjamin de que a historiografia é um trabalho de construção, e, por isso mesmo, pressupõe todo um esforço de “destruição” das verdades herdadas e de “desmontagem” das cadeias históricas articuladas por um tipo de saber conformista limitado ao conhecimento do passado “como ele de fato foi”, cabe explodir o *continuum* da história e formar uma “constelação, onde o passado se junta, como num relâmpago, com o agora” (BENJAMIN *apud* BOLLE, 1994, p. 94). O contexto histórico faz-se forte, como o principal referente.

No contexto catastrófico, o inventar constante das distintas formas de sobreviver visa a construção oposta à dos muros; a construção de uma condição humana mais igualitária, na qual seria possível vivenciar dias melhores de excelsa luz. Foi o tempo para expiar a morte, até que na modernidade, a fotografia assume-se como forma de manifestação da morte, como prova da efemeridade da beleza e da vida. O que morre não é a fotografia, tampouco o contexto, mas os personagens e o fotógrafo que registra o contexto. Na vida, a caminho da morte, “[...] uma simples fotografia possuiria então tanta presença quanto uma pessoa real? Sim, pensa Proust, a foto é inclusive uma espécie de duplo real, carregada de todas as potencialidades do ser” (BRASSAÏ, 2005, p. 96).

FOTO 6. Cidadãos poloneses caminham pela ala do muro que separa o Gueto de Varsóvia do resto da cidade. Varsóvia, Polônia, 1940-1941. BPK

A melancolia de Dürer (século XVI) e do anjo de Paul Klee (século XIX) continuam como fantasmas passados no século XX. Benjamin utiliza o mesmo signo da gravura de Dürer e da pintura de Coubert que retrata Baudelaire para representar o tédio da vida; para ele, o artista

interrompe seu trabalho e medita, como se dialogasse com outra esfera, transcendental, “[...] trata-se de uma alegoria da própria ideia de construção, de uma imagem da condição do artista nos tempos modernos que surgem no horizonte” (BOLLE, 1996, p. 50).

A humanidade ao longo do século XX surge como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada como a telespectadora dos corpos no espetáculo midiático. Quando as fotografias registram o instante efetivo da morte, o que avaliar? Como analisar o que talvez não pudesse ser analisado? Em meio ao contexto de guerras do século XX, “os retratos irradiam, suscitam remorsos ou piedade, lançam críticas, sorriem com indulgência, provocam medo, assombram os sonhos” (BRASSAÏ, 2005, p. 96). As fotografias registram crianças em seu caminhar para a morte. “A história que procurou mostrar a coisa ‘tal como ela de fato aconteceu’ era o mais forte narcótico do século”, “o tempo do agora” em oposição ao “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Como fazer sobreviver algum ideal em meio a uma realidade que expõe a morte prematura?

FOTO 7. Deportação das crianças de um orfanato em Marysin (no gueto de Łódź-Polônia) esperam na fila para embarcar em um caminhão que irá levá-las para o campo de concentração de Chelmno, onde serão mortas. Período da ação “Gehsperre” (toque de recolher), setembro de 1942. Crédito da foto: Mieczysław Walka, Zagłada Aryów w Polsce 1939-1945. Polónia. N° 235 e USHMM.

Para os errantes do século XX, destituídos de laços, trata-se de sobreviver em meio aos destroços de uma ordem arruinada e de um cotidiano esvaziado de lógica. “O caminho daquele que teme chegar à meta facilmente traçaria um labirinto”, afirma Benjamin (2006, p. 162) refletindo sobre a condição do homem errante. Sem mapas, com caos. A fotografia que narra o

homem ausente de seu lugar, narra o errante em qualquer parte. O ser humano perdido em qualquer parte de si e do espaço que lhe foi imposto para a sobrevivência, com as ferramentas que constroem sua identidade imposta por uma sociedade totalitária.

Ler a fotografia que registra o momento da morte nos conduz ao encontro com a catástrofe do outro; e surge o questionamento de como tratar a arte quando a vida se esvai. Benjamin fala da aura da obra de arte como, “[...] um aparecer único de uma distância, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1977, p. 15), o que também remete à aura da imagem fotográfica. Onde estará a aura da foto em meio à desordem da multidão, aos sons que atordoam em meio aos espaços repletos de memórias entulhadas? Onde se situa a arte na desgraça humana?

**FOTO 8. Crianças comendo nas ruas do gueto. Varsóvia, Polônia, entre 1940 e 1943.
USHMM**

Um aspecto essencial remete à temporalidade, ao tempo cronológico e ao tempo envolto em sentidos; ambos não se encontram, não dialogam, nem necessariamente constroem uma ponte entre eles para que possam ser compreendidos, e são compreendidos por nós após a distância do tempo dedutivo. Onde esteve a coragem de pensar e transcender o adestramento?

A angústia é consubstancial ao homem e define-se como participando do espírito; logo, ele não pode dela se libertar. Com efeito, se o homem não tivesse consciência da possibilidade, se não tivesse espírito, inteligência, ele não conheceria a angústia, de onde se conclui que a angústia está ligada à espiritualidade do homem. Em consequência disso, é tão impossível libertar-se da angústia quanto de si mesmo (LE BLANC, 2003, pp. 82-83).

A fotografia que abrange um oceano de interpretações, ao selecionar um personagem único em meio a um cenário no qual habitam outros personagens da cidade “real”¹⁴, registra “[...] o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente” (BENJAMIN, 1994, p. 19), e o corpo que se vê obrigado a conviver com o acaso de um momento, a expor juntamente com todas as suas composições e sentidos a angústia no coração, a expressão do sofrimento vivido. “Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais liberdade [...]” (NIETZSCHE, 2001, p. 147). Torna-se um árduo exercício refletir sobre o que Nietzsche chamou de “esfomeados de vida”; como interpretar essas fisionomias esfomeadas de vida das imagens fotográficas?

A narrativa aborda os personagens da fotografia, cada qual a assumir seu lugar no tempo e no cotidiano de uma realidade que existiu. Cada homem atua dentro do papel social de sua realidade; no caso de um sistema totalitário, este papel social torna-se limitado e limitador das práticas possíveis de atuação deste homem. Ler uma imagem fotográfica remete à articulação do passado, e “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A articulação das fontes é tida como uma forma de despertar no passado as centelhas da esperança, com interesse de trazer à tona uma época na qual a imagem perpassa no breve instante, e somente se fixa através da imagem que registra irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “[...] a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua.

¹⁴ Como é próprio da imagem de pensamento (*Denkbild*) enquanto gênero emblemático da vanguarda alemã dos anos 1920, o texto é constituído por uma legenda (*scriptura*) comentando uma imagem (*pictura*). De modo alegórico, a grande cidade contemporânea é considerada um texto difícil, criptografado, no limite da legibilidade. Pode-se dizer que Benjamin procurou decifrá-lo durante a vida inteira – desde o livro de estreia até seu projeto mais ambicioso, o das Passagens parisienses, ao qual mais tarde deu o título Paris, capital do século XIX, obra em que se propôs escrever uma história social dessa cidade (1927-1940) (BOLLE, 1996, p. 41). Bolle salienta a utilização de dispositivos icônicos por Walter Benjamin, como prática difundida pelos escritores do século XX, porque para os estudos de criação estética seria essencial a articulação entre desenho e escrita, ou seja, entre imagem e palavra.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (*idem*, p. 223). Nesta articulação de fontes, tornar efetivo o diálogo entre estas promove o que Benjamin chama de encontro secreto entre as gerações que precederam a nossa.¹⁵

FOTO 9. Um morador do Gueto de Varsóvia dá dinheiro a duas crianças. Polônia, entre outubro de 1940 e abril de 1943. USHMM

A imagem encerra um limite entre ser e não ser, entre o que é relativo na vida e absoluto na morte (ARGAN, 2000, p. 49). O que se encontra registrado tem um sentido absoluto, está morto o momento. Há valor a ser descoberto na forma da imagem fotografada? A forma não representa a coisa? A coisa sublimada está transposta da experiência para o registro? Forma é o modo de experimentação da realidade de ver? “A forma está invariavelmente ligada ao tempo [...] a ressonância é, pois, a alma da forma que só por ela pode vir à luz, e age do interior para o exterior. A forma é a expressão exterior do conteúdo interior que traz o selo da personalidade” (KANDINSKI, 2000, pp. 142-143).

Ao remeter uma produção objetiva de um universo subjetivo, é possível identificar o momento da vida e o momento da morte, a imagem que registra a parcialidade da vida, registra a morte deste instante, de modo a revelar a necessidade de exposição da memória, bem como sua

¹⁵ Walter Benjamin usa o termo “encontro secreto” referindo-se à espera de outras gerações por nosso momento de compreendê-las. “[...] a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

revelação para o momento além do registro fotográfico, o momento no qual reside a memória e suas possíveis interpretações. Para Nietzsche trata-se da denominação da força que atua na história, “que é uma força de luta, de dissidência, de divisão, e [de um] sentimento cada vez mais exaltado da vida” (NIETZSCHE, 1976, p. 203).

“Quando a imagem é nova, o mundo é novo” (BACHELARD, 2000, p. 26). A fotografia possui um conteúdo de teor emocional, que possui caráter metodológico, porque em sua essência encontra-se inerente um caráter ideológico, parte da imagem do sensível que captura a memória, de modo extremamente parcial, “[...] a imagem aumenta valores da realidade” (*idem*, p. 50).

A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas (BARTHES, 1984, p. 37).

A fotografia serve à composição do conhecimento histórico, tanto como testemunho direto quanto testemunho indireto do passado (BLOCH, 1996, pp. 73-98).

O saber histórico quando reina sem freio e leva até o fim as suas consequências, desenraiza o futuro, porque destrói as ilusões e priva as coisas presentes da atmosfera indispensável à vida (...). Se, por detrás do instinto histórico, não houver um instinto construtivo, se se destruir não tendo em vista deixar um lugar vazio, para que o futuro já vivo na esperança construa a sua casa sobre um terreno desimpedido, se só reinar a justiça, o instinto criador enfraquece e desanima [...] Ora, o homem só pode criar no amor, envolvido na ilusão amorosa [...] (NIETZSCHE, 1976, p. 164).

Como a imagem fotográfica pode representar a dor da vida em um corpo inquieto diante dos limites impostos pelo cotidiano? Em sociedade é possível ou não que algumas imagens fotográficas consigam “extrair [da profusão de uma biografia] as linhas de força com as quais [é possível] construir uma arquitetura singular” (ONFRAY, 1995, p. 52), mas como avaliar a forma de expressão: imagem ou texto – no momento da intensa privação – numa articulação histórica?

Na sociedade colonizada por imagens excessivas, distribuídas de modo a não ceder tempo ou espaço para a reflexão, a dor fornece uma arte própria; a fotografia serviria ao reforço da memória, seria o suspiro do empenho para que a memória desta dor possa aproximar o leitor da imagem do ser humano registrado nela. Ao ser uma imagem que pode estar vinculada à arte de seu tempo, a imagem dialoga com o espetáculo estético, ainda que trate da morte; mas é preciso reavaliar o esteticismo na arte da dor, porque o espaço cedido ao estético não pode violar o

espaço cedido ao ético. A sociedade que se vê abalada pela violência busca repensar sua condição diante da morte alheia, mas o que persiste na imagem não “sentimentaliza” a dor, simplesmente apresenta o cadáver.

A fotografia testemunha o tempo implacável que segue adiante para além de qualquer determinação, e ao mesmo tempo a fotografia pode ser a forma de tornar o mundo distinto do que é, atribuir beleza ao cotidiano. A fotografia congela o tempo, mas é inevitavelmente sua morte; é também uma forma de mantê-lo, de apostar na perpetuação da memória, tal como o narrador do cotidiano, que na intimidade crê ser esta a única forma de permanecer vivo após sua morte e a morte de seu momento/tempo de vida. “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (PROUST, 2002, p. 138).

FOTO 10. Esther, a costureira de couro na província de Lublin, Polônia. p. 123 – *The Shtetl Book* N. 01

FOTO 11. Crianças judias com tigelas de sopa no Gueto de Varsóvia. Por volta de 1940. IPN

No território da memória demais territórios são elaborados, ou seja, há uma representação do espaço vivencial da memória, como o que Fayga Ostrower denomina ampliação

extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. “Agregando áreas psíquicas de reminiscências e intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana. Outros territórios hão de se lhe incorporar ainda. Acompanhamos a interpretação da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas” (OSTROWER, 1977, p. 19). A memória proporciona o aparecimento dos personagens do território no qual habitam as lembranças, trata-se da apreensão do processo que impregna a construção que clama a busca do tempo perdido.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo (LEVI, 1995, p. 52).

No ciclo de romances *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o tempo e a memória vigoram como os personagens que tudo modificam, são os grandes agentes transformadores. Por fluir ininterruptamente, o tempo acarreta a absoluta perda de sentido que tem como principal causa a tentativa de contê-lo; a vida é uma busca incessante por algo perdido – o tempo. A tentativa de contê-lo dá relevância à memória que arquiva dados, destituída de racionalidade ou inteligência; apreende sensações vivenciadas, fixadas no que Proust chamou *memória involuntária* – latente em nós e trazida à tona através de um acontecimento exterior. Neste sentido, para fazer sentir as lembranças, a fotografia aparece como recurso primordial. O autor aborda a fotografia como uma necessidade de narrativa, ou seja, a grande aliada da memória, parceira da imaginação, a ferramenta utilizada no reforço desta memória. No entanto, a memória transcende a fotografia: “[...] a lembrança de como eu imaginava então Veneza e de meu desejo de visitá-la. Mais viva até, pois estas por vezes perturbam, como certas fotografias, que nos fornecem do modelo uma imagem menos fiel do que nossa memória” (PROUST, 2002, p. 164). A *memória involuntária* é efêmera, por mais que se tente prolongá-la. As autênticas ressurreições do passado dependem do acaso para emergir, e ao narrador cabe se questionar como reter a essência das coisas reveladas pela recordação.

Já em Barthes (1984, p. 133) “a fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso.” Colocação que reafirma a memória, porque atesta a existência de algo do passado no presente. A memória obrigatoriamente liga-se ao passado. Em Proust a distância exposta no conteúdo fotográfico contrapõe imaginação e realidade. Em muitos episódios de *Em busca do tempo perdido*, o desencantamento do narrador nasce justamente dessa defasagem entre sua imaginação e o real. Sobre este fato, acrescenta Brassai:

Uma simples fotografia possuiria então tanta presença quanto uma pessoa real? Sim, pensa Proust, a foto é inclusive uma espécie de duplo ideal, carregada de todas as potencialidades de um ser. Todo retrato não atestaria a presença de uma pessoa diante de uma objetiva, não seria uma imagem traçada pela própria luz, como indica por sinal, sua etimologia: *photos* = luz, *graphein* = traçar. Diante de uma fotografia ardentemente cobiçada, Proust deveria experimentar a mesma sensação de poder e triunfo que o Narrador diante do corpo de Albertine adormecida: “Sinto que ela está aqui, sob minha possessão dominadora” (2005, p. 96).

FOTO 12.

Uma mulher magra vende as braçadeiras com a estrela de David obrigatória para os judeus. Gueto de Varsóvia, Polônia, 19 de setembro de 1941. Guenther Schwarberg

FOTO 13.

A entrada do Gueto de Varsóvia. A placa diz: “Área de quarentena. Permitida apenas a passagem direta.” Varsóvia, Polônia, fev. de 1941 BPK

A memória da imagem traz à vida o instante morto, de certo modo revela a “verdade”, tal como quando o narrador no último volume de *Em busca do tempo perdido*, em uma recepção da Princesa de Guermantes, é tomado pela memória involuntária, quatro vezes consecutiva, com a mesma sensação da alegria plena que ele havia experimentado outrora – o narrador indaga o motivo pelo qual essa alegria, semelhante à certeza, o deixa indiferente à ideia de morte. Neste

sentido, a fotografia proporciona a perpetuação do momento morto, ela é a narrativa no presente do que pode ser confrontado no futuro, bem como a extirpadora do passado, podendo ser uma narrativa extratemporal:

[...] o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto do pequeno bolinho [...], só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo Perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência (PROUST, 1981, p. 125).

Ao abordar a fotografia no cerne da modernidade como aporte para a memória, Benjamin enfatiza que, desde o século XIX, “a filosofia vinha realizando uma série de tentativas para se apropriar da ‘verdadeira’ experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas” (BENJAMIN, 1994, p. 104).

Dessa filosofia, se destacaria *Matéria e memória*, de Henry Bergson. Para este autor, o passado sobrevive nos mecanismos motores ou nas lembranças independentes, e cada uma dessas formas de memória em estado puro remete à “memória voluntária” (consciente) e à “memória espontânea” (inconsciente). A primeira é antes um “hábito esclarecido pela memória” a uma memória motora e ativa e de caráter utilitário. Vem desta o rememorar de modo voluntário o que aconteceu ontem ou em um passado longínquo. Trata-se de uma memória impessoal, na qual “a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for mais bem sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada” (BERGSON, 1990, p. 64). A “memória espontânea” seria, portanto, a “memória por excelência”, registradora fiel de todos os acontecimentos e os evoca através de imagens, é involuntária e sem um caráter pragmático; “para recuperar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (*idem*, pp. 63-64). Ela nos invade no acontecimento fortuito através de uma música, um cheiro, um sabor do pretérito ou uma imagem (fotográfica ou não) que invadem o presente e instigam a trazer de volta o passado tal como se viveu um dia e promove a conservação pessoal do passado, na qual as imagens-lembranças desenham todos os acontecimentos do passado com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo.

O mundo está contido na palavra e na imagem. A fotografia detém três memórias: a memória do fotógrafo, a memória do registro (personagens, cenários, acontecimentos) e a

memória do observador. A memória da fotografia é tão mutável quanto ela, há sempre um novo olhar para formular uma nova memória. A fotografia transmite o movimento, mas não o é em essência. O registro do movimento, ou seja, da vida, permanece na memória do fotógrafo, do fotografado e dos que estavam no contexto particular da realidade fotografada; é impossível ao leitor determinar os movimentos da vida no momento da fotografia. O ato de fotografar relaciona-se ao ato de perpetuar o instante do movimento da vida, mas a fotografia não fornece a possibilidade de recriá-lo para o leitor num contexto distinto, ela traz interpretações diversas ao leitor que busca no movimento da vida do presente recriar o movimento da vida do pretérito.

A memória – juntamente com seus lapsos e truques – coloca questões à história na qual ela aponta para problemas que estão ainda revestidos de emoção e valor. De modo ideal, a história criticamente testa a memória e se prepara para um ensaio mais extenso para se trabalhar através de um passado que não se dissipou (LA CAPRA, 1998, p. 8).

A memória narrativa da fotografia contém o interesse de seu fotógrafo. “Desde o início, meu principal interesse eram a forma e a natureza cerrada das coisas (...) tirei centenas de tais fotos” (SEBALD, 2008, p. 79). Cada fotógrafo-narrador terá sua própria percepção do que a memória fotográfica deve guardar.

No meu trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira da prova fotográfica deixada muito tempo no banho da revelação (*idem*, p. 80).

A fotografia em sua estética concreta materializa a memória, carrega efetivamente um conteúdo estético, uma espécie de revelação do que é possível sem almejar o impossível, que seria estar no momento fotográfico. Uma atividade produtora de significação, que constata a enunciação, a foto produzida revela seu produtor, revela o que pretende narrar o fotógrafo com seu registro. As imagens dos mortos e dos sobreviventes dos regimes totalitários surgem para trazer luz ao olhar da fotografia e remetem à memória sobre o tempo que visa ultrapassar a barreira do momento, para trazer à tona as percepções necessárias, possibilitadas através do movimento que conduz a lugares e pessoas revelados na fotografia. A incursão pelas memórias conduz irremediavelmente a um retorno às fotografias – a memória viva do momento morto, um registro a ser lido eternamente.

**2. ROMAN JAKOBSON:
UM CIENTISTA
DAS DIVERSAS
CIÊNCIAS HUMANAS**

Roman Kramsztyk (1885-1942) Velho judeu com a criança. Desenho feito no gueto de Varsóvia. Kramsztyk foi assassinado pelos nazistas em 1942 Crédito da foto: Mecenstwo Walka, Zagłada Żydów Polsce 1939-1945. Polônia. No. 172.

2.1 Breve apresentação de Roman Jakobson: um cientista das diversas ciências humanas

O pensador russo Roman Ossipóvich Jakobson foi para muitos teóricos um dos maiores linguistas do século XX. Nasceu no dia 28 de setembro de 1896 de acordo com o calendário juliano (ou 10 de outubro de acordo com o calendário gregoriano¹⁶) e faleceu em 18 de julho de 1982. (Em anexo encontra-se reproduzida parte do currículo do autor contendo as informações julgadas relevantes para este trabalho)¹⁷.

“Roman Jakobson foi uma das grandes mentes do mundo moderno e os efeitos de seu gênio têm sido sentidos em muitos campos: linguística, semiótica, arte, antropologia estrutural e, claro, literatura” (BROWN, 1983, p. 91). Filho de engenheiro químico, conviveu com o meio intelectual russo que precedeu a Revolução. Sobre a dimensão deste cientista seguem as palavras proferidas por Louis Marin, em dezembro de 1977, quando Jakobson foi a *The Johns Hopkins University* realizar uma palestra:

É um empreendimento assustador esse que tenho que assumir ao apresentar esta tarde o nosso primeiro orador. Um empreendimento assustador porque sem sombra de dúvida o professor Roman Jakobson não precisa de uma apresentação, especialmente diante desta audiência em que todos conhecem seu nome, seu trabalho, sua reputação; em que todos o reconhecem, o respeitam e o admiram (MARIN, 1977, pp. 1024-1025).

Ainda segundo Marin, a apresentação poderia parecer uma figura retórica por ser um esforço em executar uma introdução, um rito destinado a ampliar o benéfico prazer da audiência, adiando o início da palestra aguardada com grande expectativa – um rito que visava recontar o mito Roman Jakobson. Isto é, “[...] o mito fundador de um conjunto de ciências que nos oferece a oportunidade de nos reunirmos por dois dias para comemorar outra fundação desta Universidade”; havia um novo ponto de partida iniciado em convergência com uma ruptura epistemológica e neste momento, Jakobson desempenhou um papel absolutamente essencial, ele se conectou com o programa de vários domínios nos quais foi elaborada uma teoria geral dos signos (*idem*, 1977, p. 1024-1025).

Jakobson promoveu uma totalidade teórica e metodológica sem precedentes, testada por ele mesmo. Seu trabalho teria sido uma aplicação que mostrou por muitos de seus exemplos que alguns princípios universais encontram-se nas mentes humanas, nos grupos

¹⁶ O calendário juliano era vigente na Rússia czarista e só foi substituído pelo gregoriano em 1918.

¹⁷ Roman Jakobson Papers, MC 72, box X. Massachusetts Institute of Technology, Institute Archives and Special Collections, Cambridge, Massachusetts.

humanos e nas sociedades. Sua relevância na linguística do século XX foi comprovada em vários momentos: “O novo e prestigioso Prêmio Internacional *La Filologia e Linguistica (Feltrinelli)* foi concedido em janeiro de 1981 a Roman Jakobson pela Academia Italiana de Ciências, sinalizando o reconhecimento mundial de Jakobson como um dos mais importantes linguistas do século XX” (H.B., 1980, pp. 9-14), tal como sua vasta correspondência com importantes linguistas de seu tempo, a exemplo de Bloomfield (HALLE, 1988, pp. 737-754):

Prezado Jakobson (28 de março de 1944)

Todo esse tempo eu tenho estado à espera de lazer para ler o estudo dos casos e responder de forma adequada. [...] O ponto principal no início do estudo do caso russo¹⁸ é para mim uma questão de definição, portanto, invariavelmente verdadeiro. Cada caso é um recurso formal da linguagem, independentemente de quaisquer variedades ou irregularidades de inflexão...

Muito jovem Jakobson foi amigo íntimo do misterioso e errante poeta futurista Velimir Khlébnikov (que ele continuou a chamar “o maior poeta russo do nosso século”), um poeta que não só buscou criar neologismos que transformariam todas as palavras eslavas umas nas outras, mas também sonhou em encontrar “a unidade das linguagens do mundo”.¹⁹ Muito mais conhecido era outro grande amigo, Vladimir Maiakóvski, que, por um breve tempo antes de seu suicídio, chegou a ser visto como o bardo da revolução bolchevique. Jakobson foi igualmente íntimo do pintor suprematista Kazimir Malévitch e outros jovens pintores experimentais então no início de notáveis carreiras, como Mikhail Lariónov e Natália Gontcharova (FRANK, 1992, p. 6).

Na poética de Maiakóvski, parece útil considerar sua posição relativa aos movimentos artísticos e literários da época. Se há uma dialética de independência e afirmação individual, de traços comuns e traços distintivos, de semelhanças e diferenças, convém lembrar que, antes da Revolução, a Rússia estava muito próxima do Ocidente cultural, mas que os anos de guerra civil e de bloqueio acarretaram uma ruptura, que se refletiu na arte revolucionária. Jakobson chama a atenção para o irracional na obra de Maiakóvski e para a “racionalização deste irracional”. Neste autor encontra-se intrínseca a afirmação do racionalismo que o distancia muito de certas correntes da vanguarda europeia, mesmo no período declaradamente futurista

¹⁸ Outra fonte importante para o que será o conceito de fonema em Jakobson foi seu acesso à monografia de Lev V. Chcherba que trata das vogais russas, interligada às pesquisas do semioticista polonês Baudoin Couternay (CÂMARA JR. 1970, p. 166).

¹⁹ Citado em Vaha D. Barooshian, “Russian Cubo-Futurism”, 1910-1930, Haia, 1974, pp.11-12 *apud* Joseph Frank, *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 5.

(irracional). Maiakóvski estava cada vez mais voltado para o racional, com intenção de chocar o público burguês, ao lutar por uma arte completamente nova (SCHNAIDERMAN, 1971, pp. 23-25) que combinava os fatos da realidade social à arte, a exemplo de seu poema: “V Internacional” (tradução de Augusto de Campos):

Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.
Às parlengas poéticas estou acostumado,
eu ainda falo versos e não fatos.
Porém
se eu falo
“A”este “a”
é um trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo “B”
é uma nova bomba na batalha do homem

1922

Jakobson permaneceu fiel a esses companheiros de sua juventude conforme um informativo posfácio em que Pomorska inclui um tocante relato das visitas deles. Depois de 1956, quando retornou à União Soviética como uma celebridade internacional, ainda esteve com o último sobrevivente do grupo futurista, Aleksei Krutchônikh, com o qual Jakobson, aos vinte anos, publicara um volume conjunto de poesia com pseudônimo e um título trocadilhesco. Vivendo então em pobreza abjeta em Moscou, Krutchônikh permanecera um futurista impenitente, continuando a encarnar algo da atmosfera irreverente, mas ao mesmo tempo intensamente empenhada, que marcou aqueles anos transcorridos antes da Primeira Guerra Mundial (BAROOSHIAN, 1974).

Jakobson percebeu a poesia não simplesmente como um padrão de escolhas disponíveis para os alfabetizados, mas algo individual e linguisticamente competente. “Composição poética, de fato, a leitura da poesia envolve o indivíduo em um processo de transformação pessoal, emocional e intelectual” (BRADFORD, 1994, p. 35). Jakobson²⁰ figurou como um ansioso por novidades; ele já conhecia os futuristas e havia publicado um livro de poesia chamado *Zaumnaia* (que significa “algo que está para além da inteligência”), termo que foi traduzido como *Transmental*, no qual assinava com o pseudônimo de *Aliagrov*; os

²⁰ Para o estudioso era essencial “[...] investigar novos caminhos e novas possibilidades em linguística, em poética e, sobretudo, em metrificação, para aplicá-las, antes de mais nada, ao folclore” (JAKOBSON; POMORSKA, 1993, p. 19).

poemas do livro não tem senso, são jogos de palavras, e ele se tornou um referencial importante para Maiakóvski.

FIGURA 1. Aleksei Krutchônikh e Aliagrov (Roman Jakobson), *Poesia transmental*. Capa: Olga Rózanova. Moscou, 1915.

Aliado à vanguarda russa²¹, Jakobson desafiou os jornais pródigos do simbolismo russo através da criação de pequenos livros que serviam de armadilha para os avaliadores: eram antologias cujo viés cômico se expunha em versos impressos em um papel de parede barato. Em 1912, Aleksei Krutchônikh e Mikhail Lariónov produziram o primeiro livro de vanguarda russa, *Amor à antiga*, um livreto primitivo impresso em papel barato e formato de bolso, uma publicação que teria alcançado uma nova unidade de poesia em imagens usando o mesmo processo da litografia²².

²¹ Trata-se de como a vanguarda russa – poetas e artistas – reagiu à crise através de sua “arte livro”, muitas vezes trabalhando de forma colaborativa. A vanguarda russa utilizou interrupções no verbal e no visual para transmitir paródia, humor e uma ambivalência sobre o passado, o presente e o futuro da Rússia. A imagem de São Jorge remete a *Imagens litográficas do místico de guerra*, que Natália Gontcharova concluiu logo após a eclosão da Primeira Guerra Mundial e que apresenta, a partir da Bíblia, a mitologia popular e a história em seu imaginário na guerra contemporânea. Representando a vitória de Cristo sobre o anticristo, a imagem de São Jorge prepara o palco para dualidades como o ciclo do sagrado e secular, do passado e presente, e do bem e do mal que Gontcharova acentua contrastando os tons de branco do papel não tratado com tinta preta. A percepção da vanguarda russa é a do primitivo como “a fábula mágica do Oriente antigo” e significou uma lealdade aos valores não ocidentais. A dualidade Leste-Oeste tornou-se uma dualidade de tempo em que um passado rural rico em antigas tradições cristãs e pagãs encontrava-se em disputa com um presente moderno e urbano contaminado pelo materialismo e pela decadência do Ocidente (PERLOFF, 2009).

²² A parceria de Aleksei Krutchônikh e Mikhail Lariónov rendeu uma capa notável: um vaso em forma de diamante, contendo uma forma feminina que divide o título *Liubov* (a palavra “amor” em russo) e caracteres cirílicos que assumem as formas triangulares do vaso com flores e borboletas – imagens que pretendiam ser *uma bofetada na cara do gosto do público*, a linguagem do futuro, a morte do simbolismo.

Aqueles foram os anos, lembra Jakobson, em que “a poesia futurista russa [...] começava a se impor”; e esse “florescimento da moderna poesia russa²³ seguiu notáveis desenvolvimentos da pintura moderna, em particular o pós-impressionismo francês e a realização que o coroou, o cubismo”. Numa entrevista concedida em 1978, Jakobson insistiu precisamente neste ponto. A vanguarda francesa dos anos vinte, disse ele, seguiu um grande parte o mesmo caminho artístico que os russos; mas, enquanto os franceses “se limitaram às artes e à literatura”, as aspirações da vanguarda russa também “desaguaram na ciência” (GEORGIN, 1978, pp. 11-12).

FIGURA 2. São Jorge: o portador da vitória, em imagens místicas de guerra: 14 Litografias Capa: Natália Goncharova, Moscou, 1914.

FIGURA 3. Aleksei Krutchônikh, Velimir Khlébnikov, *Um jogo no inferno*. Capa: Kazimir Malévitch, Moscou, 1914.

FIGURA 4. Vassili Kamensky, *Tango com vacas: poemas ferro-concretos* Capa: Vassili Kamensky, Moscou, 1914.

Em seu vínculo com a cultura e o folclore, nos quais se inclui a religiosidade, a constituição do alfabeto russo²⁴ e a Rússia frente ao Ocidente, pode-se referenciar seu texto *The Beginnings of National Self Determination in Europe*, em que o autor discorre a respeito do Primeiro Império Esloavo, que teria sido o primeiro Estado da Tchecoslováquia e foi

²³ Para Blikstein (1995, p. 10), no que concerne aos procedimentos da *ars poetica*, os formalistas russos possuíam interesse especial no “aspecto simbólico e do som na poesia”; o simbolismo na arquitetura fônica como ponto de partida para as pesquisas que estabeleceriam as relações entre o som e o significado, o que conduziria a uma meta-estrutura de produção da significação, que não se encontra presente apenas no plano fonológico, mas também nos níveis lexical, sintático e gramatical.

²⁴ Em torno de 863, São Constantino (Cirilo) e seu irmão Metódio começaram seu trabalho apostólico na grande Morávia. Inicialmente, Constantino fez uma tradução eslavônica dos textos litúrgicos e sagrados para o uso em sua paróquia. Para isto, anexou um prefácio poético em língua eslava. Além de alguns fragmentos, este prefácio de cerca de cem versos é o único remanescente desta obra poética (JAKOBSON, 1945, p. 30).

conhecido com o nome de Grande Morávia²⁵. Nesse texto são citados *A velha Igreja eslava* e *As vidas de Constantino e Metódio*, escritos nos anos de 1880 e 1890:

Ratislav, o príncipe da Morávia, movido por Deus, aconselhou-se com os mais velhos e o povo da Morávia e mandou para o imperador bizantino Miguel (III) a seguinte mensagem: nosso povo tem rejeitado o paganismo e eles observam as leis cristãs, mas nós eslavos somos pessoas simples e não temos professores que possam nos explicar em nossa linguagem a correta fé cristã para que outros países também possam ver isto e nos imitar. Então nos envie um soberano, algo como um bispo e professor, para que a boa lei proceda sempre em todas as suas terras (JAKOBSON, 1945, p. 34).

Jakobson remete às origens do desenvolvimento do ideal nacional na Europa, particularmente desde a Primeira Guerra Mundial, um tópico favorito da cultura de estudos na história. Segundo ele, tais estudos teriam traçado o movimento gradual dos povos europeus para a autodeterminação nacional e teriam descrito como se deu o desenvolvimento normal de um vago sentimento de solidariedade em guerra tribal até um patriotismo mais consciente, que habitualmente se cristaliza em torno do príncipe, do rei, da figura do soberano (*idem*, p. 29) e da religiosidade: “A própria essência do cristianismo é expressa na doutrina da ressurreição universal; nesta encontra-se toda a vida eterna, na qual o mundo alcança uma cura perfeita e plena” (TRUBETZKOY, 1990, p. 220)²⁶.

Para Jakobson e seus companheiros de estudo, a velha dicotomia entre forma e conteúdo não era pertinente no caso da poesia, pois nesta existiria uma hierarquia una de funções, dentro da qual o som se vincula sempre ao sentido (BLIKSTEIN, 1995, p. 10). Jakobson foca a diferença óbvia entre discurso poético e não poético, com especial fascinação pelos poemas de Baudelaire e Shakespeare, e pelos sonetos de Dante Alighieri. Ao analisar os sonetos de Shakespeare, Jakobson descreve como o paralelismo gramatical e métrico do texto não apenas organiza, mas efetivamente absorve o referencial existente entre o instinto de morte (metonímico) e a noção da vida como uma imagem do céu e do inferno no espelho

²⁵ Até a segunda metade do século XIX, tal Império vivia um período de elevada prosperidade política, econômica e cultural. A Grande Morávia abarcava não apenas o domínio do que foi a Tchecoslováquia, antes da separação entre República Tcheca e Eslováquia, compreendida entre Morávia, Boêmia e Eslováquia, mas também uma considerável parte da Áustria moderna e da Hungria, cada qual habitada por eslavos. O sudeste da Grande Morávia fazia fronteira com a Bulgária, neste tempo um imenso Estado turco-eslavo; ao norte estavam algumas regiões polonesas e sérvias. A Grande Morávia comportava a região fronteira entre a moderna Morávia e a Eslováquia, e foi o cenário no qual pela primeira vez na Tchecoslováquia e em toda a história eslava, na década de sessenta do século IX, surgiram uma poesia, uma prosa e uma liturgia utilizando uma linguagem nacional. Neste período ocorre não somente o nascimento da literatura eslava, mas também a formulação da primeira ideia nacional na Tchecoslováquia e em toda história eslava (JAKOBSON, 1945, pp. 30-31).

²⁶ Самое существо христианства выражается в учении о всеобщем Воскресении, о вечной целостной жизни, в которой весь мир достигает совершенного и полного исцеления (TRUBETZKOY, 1990, p. 220)

(metafórica). A teoria de Jakobson a respeito da poesia é, obviamente, motivada pela crença verificável de que a estruturação e significação poética são intrinsecamente diferentes de qualquer outra forma de discurso linguístico, e pode parecer um pouco estranho que na sua postura geralmente imparcial, os métodos científicos de análise possam acomodar a noção pseudomística do supraconsciente em uma troca sublime (BRADFORD, 1994, p. 62).

O estruturalismo de Praga e a abordagem integral da literatura polonesa foram diretamente influenciados pelo movimento dos formalistas russos, ambos pertencentes claramente à narrativa histórica devotada ao legado do formalismo russo. Boris Eikhenbaum²⁷, Victor Chklóvski²⁸ e Boris Tomachévski²⁹ também pertenceram ao movimento e teriam pertencido ao chamado movimento neoformalista, com um intervalo antes da realização de Mikhail Bakhtin, autor dos estudos sobre Dostoiévski e Rabelais.

Na ocasião, a contribuição formalista e o estado da crítica soviética pareciam muito rígidos e se referiam a um grupo de estudiosos alocados, respectivamente, em Moscou e na Universidade de Tartu (Estônia), entre eles: Viatcheslav Ivanov³⁰, Iuri Lotman³¹, Vladímir

²⁷ Boris M. Eikhenbaum: nasceu em 4/10/1886 em Vorónej e morreu em 24/11/1959 na antiga Leningrado. Em 1905 foi para São Petersburgo e se matriculou na Academia Médica Militar de Kirov, logo em seguida, em 1906, se matriculou na Faculdade de Biologia da Escola Livre Superior de Lesgalf. Paralelo a isso, ele estudava música (violino, piano e voz), até que em 1909 abandonou a biologia e ingressou na Escola de Música e na Faculdade Histórico-Filológica da Universidade Estatal de São Petersburgo. Do departamento de línguas eslavas e russo transferiu-se para o departamento de línguas germânicas e românicas em 1911, voltando mais tarde aos estudos na área de língua eslava. Finalizou seus estudos em 1912 e de 1912 a 1914 publicou em várias revistas, mesmo ano em que iniciou sua carreira de docente na Escola de Y.G. Gurevich; em 1916 juntou-se ao grupo OPOIAZ com Jakobson e outros. Eikhenbaum definiu a teoria do método formal.

²⁸ Victor B. Chklóvski: nasceu em 12/1/1893 em uma família judia de origem teuto-russa e morreu em 5/12/1984. Foi escritor, filólogo, crítico, roteirista, pesquisador de cinema, vencedor do prêmio governamental da União Soviética em 1979. Foi fundador do OPOIAZ, responsável por direcionar o formalismo russo para o entendimento da atividade literária como prática social, que veio a se tornar um dos pontos centrais na obra de Mikhail Bakhtin, um dos semióticos formalistas. Publicou livros de crítica literária e algumas obras biográficas de autores como Maiakóvski, Gorki e Tolstói, e descobriu a poesia e a escultura com entusiasmo futurista. Esteve na guerra da Ucrânia em 1914 e lutou na Pérsia em 1917, enviado como membro revolucionário atuante na Revolução Russa.

²⁹ Boris Tomachévski: nasceu em 17/11/1890 e morreu em 24/8/1957. Foi filólogo, editor de textos e escritor. Graduou-se em 1912 na Universidade de Liège como engenheiro elétrico (ingressou lá após um fracasso na Universidade Politécnica da Rússia). Voltou para a Rússia em 1915, publicando sobre assuntos de engenharia e literatura. Participou da revista russa *Apollon*. Esteve na frente austríaca durante a Primeira Guerra Mundial, servindo depois em Moscou como funcionário do departamento de estatística. A partir de 1918 fez parte do Círculo Linguístico de Moscou e da OPOYAZ.

³⁰ Viatcheslav V. Ivánov: nasceu em 21/8/1929. Linguista, antropólogo cultural, membro da academia russa de ciências, professor de línguas e literatura eslavas na Universidade da Califórnia (UCLA), diretor do instituto da cultura mundial da Universidade Lomonossov de Moscou, a MGU, presidente do conselho da fundação de pesquisas linguísticas fundamentais. Escreveu *A história da cultura mundial, O indo-europeu e os indo-europeus, A semiótica na Rússia e no Ocidente, Par e ímpar: o funcionamento dos hemisférios do cérebro*. Propôs remontar às raízes linguísticas (protoindo-europeias) e mitológicas.

³¹ Iuri M. Lotman: nasceu em 28/02/1922 em Petrogrado (ou seja, atual São Petersburgo) e morreu em Tartu (atual Estônia) em 28/10/1993. Foi linguista, filólogo, semiótico e historiador cultural, um dos fundadores da reconhecida Escola semiótica de Moscou e Tartu. Também foi membro da Academia de Ciências da Estônia e fundador da semiótica cultural em Tartu. Por vezes é considerado o primeiro estruturalista soviético por causa de seus trabalhos *A delimitação de conceitos linguísticos* e *Filologia da estrutura* (1963), nos quais aborda a poética estrutural; sua concepção de semiosfera é conhecida dos linguistas ocidentais.

Toporov³² e Boris Uspensky³³, para os quais nenhuma dimensão significativa da linguagem poética pode ser considerada irrelevante, quer para efeito global do poema ou de seus triunfos locais. Grande parte desse crédito deveu-se ao impacto cumulativo sobre duas gerações de estudantes ocidentais de literatura com ilustres representantes e intérpretes da tradição formalista estruturalista-eslava como Roman Jakobson, Dmítri Cizevsky e Rene Welleck³⁴.

O círculo linguístico de Praga, fundado em 6 de outubro de 1926, tinha Jakobson como vice-presidente e realizava discussões a respeito do formalismo russo³⁵ e do estruturalismo³⁶. “O estruturalismo é essencialmente uma atividade [...]. O objetivo de toda a atividade estruturalista [...] é reconstruir um objeto. A estrutura é, pois, de fato, um simulacro do objeto” (BARTHES, 1971, p. 214).

Nas palavras proferidas por Jan Mukaróvsky, o termo formalismo teria uma validade histórica porque havia designado uma escola científica russa que, pela primeira vez na ciência literária contemporânea, havia centrado suas pesquisas nos problemas relativos à construção artística da obra poética, realizando nesse domínio um trabalho notável. “A obra literária é um

³² Vladimir N. Toporov: nasceu em 5/6/1928 e morreu em 5/12/2005. Filólogo, doutor *honoris causa* das letras, membro da Academia de Ciências Exatas e também um dos fundadores da Escola Semiótica de Tartu. Foi autor de mais de 1500 obras, dentre os quais: *Para a reconstrução do rito indo-europeu* (1982) e *Mito, rito, símbolo e imagem* (1995). Traduziu o *Dhammapada* em russo e supervisionou a edição em curso do vocabulário mais completo da língua prussiana (são 5 volumes). Entre muitas honras, foi o ganhador em 1990 do prêmio do Estado na União Soviética, que recusou em razão de seu posicionamento político contrário às políticas repressivas do governo soviético na Lituânia. Foi o ganhador do primeiro Prêmio Alexander Soljenitsin (1998) e do Prêmio Andrei Biéli (2004). Foi membro de muitas sociedades acadêmicas.

³³ Boris A. Uspensky: nasceu em Moscou em 1/3/1937. Foi um filólogo e estudioso da mitologia russa e eslava. Graduou-se em 1960 na Universidade Estatal de Moscou, onde lecionou até 1982, quando começou a lecionar como professor convidado nas universidades de Harvard, Cornell, Viena, Graz e da Suíça italiana. Até 2009 trabalhou como professor na área de letras orientais na Università degli Studi di Napoli, sendo responsável pelo ensino de língua e literatura russa. Trabalhou com Iuri Lotman, com quem dividiu ideias e abordagens. Seus trabalhos referem-se à situação da linguística do russo de Kiev e tem relevância para os estudos de língua e literatura russa, os estudos filológicos na esfera da antiguidade histórica e os princípios da topologia estrutural.

³⁴ Baseado no estudo de Victor Erlich, *Russian Formalism*, 1980.

³⁵ Inicialmente, o formalismo russo que gerou a integração entre teóricos e vanguardistas das mais diversas áreas do conhecimento teria ido mais além deste diálogo promovido entre áreas distintas e se aproximado do que Bakhtin salientou ao falar em 1928 da obra de V. Chklóvski, marco inicial do formalismo russo: “Uma olhada na brochura de Chklóvski dá a impressão de que ela é o manifesto de uma escola literária específica, em vez de ser o começo de um novo movimento nos estudos literários” (BAKHTIN, 1978, p. 54).

³⁶ Após o final da Segunda Guerra, o estruturalismo se identificou com a história francesa, e por esta razão triunfou nas décadas de 50 e 60. Tratava-se de um novo olhar sobre o mundo mediante a produção simbólica da sociedade. Era o impulso para a vontade emancipadora da juventude das ciências sociais que incitou entusiasmo em toda a *intelligentsia* francesa durante duas décadas. Teve um êxito intelectual na França sem precedentes na história do país, paradigma este que se apresentou como um método que podia trazer esperanças a respeito de certos progressos decisivos no rumo da ciência. Este triunfo resultou do processo histórico que vinha sendo articulado desde o final do século XIX, com a temporalidade moderada, tendência progressiva do ocidente, bem como foi fruto do desenvolvimento das ciências sociais, que se defrontou com a dominação hegemônica da Velha Sorbonne. O estruturalismo foi expressão da contestação e da rejeição da cultura em um dado momento da história ocidental que obteve êxito entre todas as ciências humanas. Ao considerar o estudo das estruturas, os economistas serviram com mestria ao rigor científico do estruturalismo a ponto de se tornarem modelos para autores como Lévi-Strauss, que buscavam um modelo no qual o aspecto científico prevalecesse na antropologia cultural (DOSSE, 2007, pp. 11-13).

fato histórico; sua apreensão dá-se necessariamente com referência à tradição vigente. É para a história da literatura que a ciência literária orienta, em suas pesquisas, o seu principal interesse” (MUKARÓVSKY *apud* TOLEDO, 1978, p. 3). Em seguida, Roman Jakobson, em sua intervenção *Formalismo russo, estruturalismo tcheco* (Conferências do Círculo Linguístico de Praga), diria que o estruturalismo³⁷ inspirou-se muito no formalismo, mas não deve conservar suas teses que foram apenas uma doença infantil dessa nova tendência da ciência literária. Embora permanecesse fortemente marcado pela herança mecanicista, o formalismo evoluía para o método dialético. Para o estruturalismo³⁸, a obra é uma totalidade e, ao mesmo tempo, a parte de um todo mais complexo (JAKOBSON *apud* TOLEDO, 1978, p. 5).

Jakobson estudou de 1914 a 1918 no Instituto de Línguas Orientais da Universidade de Moscou e doutorou-se em 1930 pela Universidade de Praga. Em 1915 fundou, juntamente com um grupo de estudiosos da Universidade de Moscou, o Círculo Linguístico de Moscou, cuja finalidade era tratar de problemas fundamentais da teoria literária. Foi seu presidente até 1920. Ao mesmo tempo, em 1916, surgia o OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), cujos membros, em parte, eram participantes também do Círculo Linguístico de Moscou. Entre eles estava Jakobson, que logo se converteu em uma das principais figuras dessa primeira fase do formalismo russo. Em 1920 deslocou-se para a Tchecoslováquia, ligando-se a artistas e poetas como Stanislav Kostka Neumann (1875-1947) e Vítěslav Nezal (1900-1958). Em 1926 funda o Círculo Linguístico de Praga, no qual desenvolveu estudos sobre a análise comparativa entre a versificação russa e a tcheca. Casou-se três vezes – a primeira vez em 1922, na cidade de Praga, com Sofia Nikolaevna Feldman; em 1935, com Svatava Pirkova; e, em 1962, com Krystyna Pormorska, em Boston.

Foi forçado pelo nazismo a mover-se repetidas vezes a fim de manter a própria vida: de Moscou para Praga, de Praga para Copenhague e finalmente para Nova York, local onde foi uma figura importante durante a guerra na *École Libre des Hautes Études*. Acabou por estabelecer-se em Cambridge, onde teve uma longa carreira em Harvard e no MIT. Após

³⁷ O homem estrutural se define pelo fato de que produz sentido em essência. Para Barthes, “o estruturalismo não seria uma simples reprodução do mundo tal como ele é, mas o gerador de uma nova categoria que não se reduz nem ao real nem ao racional. A atividade estruturalista remete para o funcional, para o estudo das condições do pensável, daquilo que torna possível o sentido e não o seu conteúdo singular. O sentido é um fato de cultura que tende para a naturalização, e é esse processo que cabe à semiologia decifrar. Esse programa determina uma função radicalmente crítica da ideologia social dominante em seu intento desestabilizador do chamado sentido natural, imutável” (BARTHES *apud* DOSSE, 2007, p. 215).

³⁸ O triunfo do estruturalismo nos anos 50 e 60 foi excepcional na medida em que se identificou com toda a história intelectual francesa a partir de 1945. Naquela época, não havia salvação possível fora daquilo que se apresentava principalmente como um novo olhar sobre o mundo e a produção simbólica da sociedade, a tal ponto que o treinador da seleção francesa de futebol, que naquela época ainda não ganhara o título mundial, mas que normalmente perdia as partidas internacionais, ao ser interrogado sobre a solução para resolver o impasse, respondeu dizendo que iria reorganizar sua equipe de maneira estruturalista. (DOSSE, 2007, p. 11-12).

1942, estabeleceu residência definitiva nos Estados Unidos, onde conheceu e trabalhou com Lévi-Strauss com temáticas ligadas às bases estruturalistas, linguística e antropologia. Lecionou nas universidades de Columbia, Harvard e no Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Realizou breves visitas à União Soviética no final de 1950. Faleceu em Cambridge, Massachusetts, em 18 de julho de 1982.

Quando Roman Ossipóvich Jakobson morreu em 18 de julho de 1982, menos de três meses antes de completar 86 anos, ele deixou para trás um histórico notável em muitos campos. Ele foi sem dúvida o maior eslavista do século XX, muitos diriam que ele foi também o maior linguista do século XX. Mesmo sem suas realizações nestes dois campos, seu lugar na história acadêmica seria seguro, como resultado de suas publicações e ensino nas áreas de folclore e literatura (*Jornal of American Folklore*. Vol. 97. No. 383, 1984).

De acordo com Tzvetan Todorov, Jakobson foi um formidável poliglota³⁹, e, se é preciso situá-lo em alguma categoria convencional, um linguista profissional. Porém, tinha uma mente especulativa de grande arrojo e largos interesses, sempre buscando estender os limites de suas investigações linguísticas e examinar suas relações com outras esferas da cultura. Ele era tudo menos um especialista estreito e combinava, em grau extraordinário, a paixão pela exatidão científica, pela precisão e clareza de pensamento com uma paixão por literatura, história e folclore eslavos, pintura e poesia de vanguarda e técnica cinematográfica. Não estranha que, atingindo tantos campos (e mesmo criando a nova disciplina da neurolinguística), o nome de Jakobson devesse gradualmente ficar conhecido bem longe da área de sua preocupação profissional maior (FRANK, 1992, pp. 4-6). Escreveu sobre a história e a cultura de seu país, com textos que abrangem o campo da ciência histórica, nos quais abordou a relevância do alfabeto, da religião e do folclore na constituição da “alma russa”.

³⁹ Jakobson dominava cerca de vinte línguas – todas as do grupo eslavo, todas as do românico e a maioria das germânicas – e, após publicar primeiramente em sua língua materna, o russo, podia passar facilmente ao francês, ao alemão, ao tcheco, entre outras línguas (TODOROV, Tzvetan. *L'heritage formaliste*, In GEORGIN, Robert *et al.*, *Jakobson*, Cahiers cistre, n. 5, Lausanne, 1978, p. 51).

2.2 As estruturas narrativas e a semiótica

É relevante mencionar que Jakobson sempre teve especial interesse pelo fonema e sua natureza da conjugação essencial deste com a poesia e a linguagem poética. Ele havia integrado ciclos de estudos nos quais estiveram presentes estudiosos e artistas de várias áreas, o que auxiliou sua recepção às ideias de Saussure (Semiologia como ciência geral dos signos); para ele era essencial estudar outras linguagens além do folclore e da dialetologia, o que englobaria as imagens e as formas artísticas (cinema, pintura, escultura). Ele se autoavaliava como um estudioso que havia crescido em meios aos pintores e às suas discussões acerca dos elementos fundamentais do espaço, da cor, da característica linear e da textura das telas, todos estes elementos “[...] eram-me tão familiares quanto as questões, já amadurecidas, da composição vocabular na poesia em comparação com a linguagem corrente” (JAKOBSON; POMORSKA, 1993, pp. 131-133).

Roman Jakobson adaptou as noções de estudos linguísticos estruturais para as estruturas narrativas e para a teoria literária. Como teórico estruturalista, percebeu que o estudo da linguística poderia estar associado aos estudos sobre a afasia – o que chamou sua atenção para as relações sintagmáticas e paradigmáticas, correspondentes aos dois aspectos da linguagem. Ele observou que as crianças afásicas tendem a perder a capacidade de utilizar um entre os dois mecanismos linguísticos. Crianças com afasia, portanto, possuem uma “desordem de contiguidade” – uma incapacidade de organizar os elementos em uma ordem sequencial; ou uma “desordem de semelhança” – uma incapacidade de substituir um elemento pelo outro; ambas as doenças correspondem a duas figuras de linguagem: metáfora e metonímia. “Evidente está, pelo contrário, que a aquisição fonológica da criança e o distúrbio fonológico do afásico são baseados em leis nas quais se baseiam o inventário fonológico e a história fonológica de todas as línguas do mundo. A linguagem infantil e a afasia podem e devem ser incorporadas nos estudos de linguística comparativa (comparativa no sentido mais amplo do termo)” (JAKOBSON, 1971, pp. 105-120).

As estruturas da narrativa são a metáfora e a metonímia. A respeito da metonímia – figura de linguagem em que uma parte expressa o todo, ou a totalidade expressa a parte, o que pode ser exemplificado com o cetro e a coroa, objetos que representam o rei –, tal figura funciona em um nível horizontal e tem uma orientação cronológica; Jakobson compara a metonímia com o *realismo*. Já a metáfora estaria em um nível vertical, que envolve similaridade e substituição; um texto metafórico tem uma orientação não cronológica. Em

Sons and Lovers, de D.H. Lawrence, uma criança começa a tomar consciência de si mesma em uma narrativa mais ou menos cronológica; já o romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, desrespeita as convenções normais de cronologia. Neste caso, a narrativa desenvolve-se por conta própria; é uma representação da própria consciência e esses mecanismos possibilitam que a narrativa seja metonímica ou metafórica (*idem*).

Em Jakobson, a semiótica é a forma de estudar todos os diferentes sistemas de signos (SHERZER, 1977, p. 79). Ele ressalta uma semiótica que estuda todos os diferentes sistemas de signos e adverte contra o risco de tornar a linguagem o modelo para o estudo dos outros sistemas semióticos. De acordo com a visão semiótica da cultura de Umberto Eco, toda entidade cultural torna-se signo semiótico. Mas Eco insiste que esses sinais não devem ser estudados em abstrato, porque não se pode conceber a competência pura de um ideal “signo-produtor”. O princípio metodológico de pesquisa semântica que Eco propõe é o seguinte: a descrição dos campos semânticos e estruturas semânticas só podem ser alcançadas através do estudo das condições de significação de uma determinada mensagem, e, portanto, uma semiótica do código está a serviço de uma semiótica de produção de signos. Eco, como Jakobson, sente que uma das características mais perturbadoras dos estudos semióticos, passados e presentes, tem sido a interpretação dos sistemas de signos diversos com base em modelos linguísticos, usando princípios de dupla articulação, binarismo e parâmetros fonológicos. Eco insiste que é errado conceber todo sistema de signos como sendo baseado em um código semelhante ao verbal e vê todas as manifestações da cultura como semiótica. Ele está bem ciente deste caráter imperialista da semiótica⁴⁰ e o considera necessário, como fez Jakobson (*idem*, pp. 79-81).

Jakobson abordou desde a história antiga, bem como as ciências humanas “mais recentes” como a linguística e a semiótica, ressaltando que a questão do signo e dos signos é um problema antigo e que os problemas da semiótica têm sido estudados por pensadores desde a Antiguidade, passando pela Idade Média até o Renascimento. E também discutiu brevemente os conceitos dos fundadores da semiótica, indicando similaridades e diferenças em seus pontos de vista: Locke, Lambert, Hoene-Wronski, Bolzano, Husserl, Peirce e

⁴⁰ Eco centra-se no problema da decodificação, ao refletir sobre o processo de apreensão ou interpretação dos sinais. Lidar com o exemplo de Eco, no qual os indivíduos encontram-se decodificados de modo familiar em sistemas de signos estranhos; contrário a uma estática concepção de sinais, portanto, um sinal seria a interligação de muitos contextos, mas não é em si uma entidade fixa. Obras de arte sugerem que a semântica de um sistema de signos pode ser ordenada de diferentes maneiras; desta forma, alterar ou manipular as formas pelas quais a cultura percebe o mundo e de fato pode modificar a abordagem concreta e individual para os estados do mundo demonstra que a semiótica é uma forma de crítica social e uma das formas de prática social (SHERZER, 1977, pp. 81-82).

Saussure. É impressionante notar que estudiosos como Lambert já possuíam uma concepção muito moderna do escopo da semiótica, na medida em que defendia o estudo da comunicação não verbal.

A metáfora da leitura clama por outra metáfora, exige ser explicada em imagens que estão fora da biblioteca do leitor, mas dentro do corpo dele, e por esta razão a função de ler se associa a outras funções corporais essenciais. Ler é um veículo metafórico, que precisa ser reconhecido por metáfora para ser compreendido (MANGUEL, 2007, p. 198). A metáfora será tão bem-sucedida quanto maior a capacidade do narrador/emissor em escolher uma figura que represente as características do canal que ele deseja atribuir a algo, o que a torna capaz de propiciar um nível de compreensão maior do que o atingido com a linguagem literal. Além disso, a linguagem metafórica serve como um meio mnemônico, enriquecendo a codificação e facilitando a recuperação da comunicação.

Para Todorov em *The Reader in the text – Essays on Audience and Interpretation*, o leitor se constrói no texto assim como o personagem se constrói na ficção. A experiência da leitura é onipresente e é preciso pensar a imagem narrativa, tal como a relação do fenômeno da arte com a duplicação da realidade associada pela estética ao espelho, em que a função mágica cria um mundo distinto, parecido ao mundo refletido sem o ser. Este é o papel da metáfora da reflexão acerca do “estar diante do espelho” para definir a identidade da arte (LOTMAN, 1979, pp. 238-252); e, porque não, estar diante da imagem fotográfica para buscar a identidade não apenas da arte – seu caráter estético, mas a identidade do contexto, do personagem e de todos os elementos que a constituem a partir do referencial da “realidade”.

A possibilidade da duplicação constitui um pressuposto ontológico da conversão do mundo dos objetos para um mundo dos signos: a imagem refletida do objeto fica fora das relações práticas, próprias a ele, e por isso pode ser integrada facilmente no quadro das relações modeladoras da consciência humana. A reflexão é homóloga às cópias materiais e impressas; o rastro, sendo a pessoa, ao mesmo tempo não a é, e ao estar excluído do total das relações práticas cotidianas, se faz integrar na condição semiótica (*idem*).

Porém, a condição semiótica é ocultada como possibilidade pura no elementar fato da duplicação de um objeto qualquer. Como é de regra, permanece despercebida pela consciência ingênua, não orientada à percepção do mundo como sistema de signos. Outra situação constrói-se quando ocorre a duplicação “dupla”, ou seja, a duplicação da duplicação. Nestes casos salta aos olhos com toda a obviedade a inadequação do objeto e de sua reflexão, a transformação desta última no processo da duplicação, o que, evidentemente, atrai atenção ao mecanismo da duplicação, isto é, realiza o processo semiótico não espontâneo e sim consciente. A multiplicidade da duplicação e a transformação da imagem refletida no decurso deste processo fazem um papel especial nos textos em imagens (descritivos de uma visualidade).

Nos textos construídos com palavras, a condicionalidade da relação entre o conteúdo e a expressão, isto é, o caráter condicional desta relação, é muito mais evidente. Este fato pode ser comprovado com certa facilidade, e os demais esforços na criação do texto poético são direcionados a ultrapassá-lo: a poesia funde os planos da expressão e do conteúdo numa formação complicada a um nível de organização mais elevado. (*ibid.*, pp. 238-252)⁴¹.

A fotografia é um “texto”, de conteúdo único, com uma pluralidade de elementos, que convoca à leitura – de seu autor, de seus personagens, de seu tempo; como texto pode possuir estruturas semelhantes às da narrativa, a exemplo da metáfora que, para muitos estudiosos da visão cognitiva (a exemplo de Lakoff e Johnson) atua também como uma figura de pensamento, e não apenas como linguagem, mas sim um mecanismo cognitivo em que um domínio é parcialmente mapeado tal como a seleção de uma parte da realidade, tal como no ato de fotografar.

[...] a relação entre pensamento e palavra não é um objeto, é um processo, um movimento contínuo de vai e vem do pensamento para a palavra e da palavra para o pensamento. Nesse processo a relação entre pensamentos e palavras sofre mudanças que podem ser vistas como desenvolvimento. O pensamento não é apenas expresso em palavras; ele existe através delas. Todo o pensamento tende a conectar uma coisa a outra, a estabelecer uma relação entre as coisas (VYGOTSKY, 1962, p. 125).

“Isso constitui uma cadeia de emissores e receptores (narradores e leitores) reais e fictícios, a maioria dos quais simplesmente retransmite e, em grande parte, intencionalmente cita a mesma e única mensagem que, pelo menos para alguns deles, já era de antemão conhecida” (JAKOBSON, 1990, p. 256). Para Jakobson, os participantes da comunicação estariam largamente separados uns dos outros no tempo e/ou no espaço, e essas brechas superam-se na transmissão. Tal transmissão da narrativa ao leitor pode ser efetivada tanto através da linguagem poética, como através da linguagem padrão: “[...] a linguagem poética

⁴¹ Однако в элементарном факте удвоения некоторого объекта семиотическая ситуация скрыта как чистая возможность. Как правило, она остается неосознанной для наивного сознания, не ориентированного на знаковое восприятие мира. Иное положение складывается, когда происходит двойное удвоение, удвоение удвоения. В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на механизм удвоения, то есть делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в изобразительных текстах. В словесных текстах условность отношения содержания к выражению, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации (*ibid.*, pp. 238-252).

não é, pois, uma variante da linguagem padrão. Mas essa circunstância não nega a estreita relação que existe entre elas – relação que consiste, antes de mais nada, no fato de a linguagem padrão servir de fundo à linguagem poética” (MUKARÓVSKY, 1997, p. 320).

Na narrativa fotográfica a linguagem padrão também pode servir à linguagem poética. Uma sentença como “Chega o anoitecer”, pode ser compreendida de modo espontâneo como uma informação simples, no entanto, mudando a intenção do seu significado como citação poética extraída de um texto imaginário, têm-se dois aspectos distintos do significado: como informação, a atenção do receptor centra-se unicamente na relação entre denominação e a realidade mencionada; como texto poético, o aspecto semântico da citação imaginária muda de forma nítida, pois, se utilizar um texto poético completo de um poema lírico, por exemplo, há neste toda uma série de relações que irão estabelecer conexões de vários de seus elementos (palavras, frases, contexto etc.), bem como irão determinar o significado de cada um deles pelo lugar que ocupa no encadeamento total, ou seja, na estrutura do poema. “A denominação poética, portanto, não é determinada prioritariamente pela sua relação com a realidade que menciona, mas sim pela forma como se insere no contexto” (MUKARÓVSKY, 1997, p. 178). E ainda, para o autor, o valor da denominação poética é fornecido único e exclusivamente pelo papel que ela desempenha na *construção significativa total da obra*.

A partir desta discussão há ainda uma relação entre a arte da linguagem poética e a realidade, pela especificidade de seu signo, que não é unívoca e invariável, mas dialética. A relação com a realidade não deixa de ser um fator imprescindível de sua estrutura, capaz de uma variedade interna e de uma renovação permanente; o seu alcance vital como obra de arte para o receptor estabelece o contexto da obra e o contexto de produção da obra na linguagem poética. Para caracterizar o estado da linguagem poética, tem-se o conceito de função, que a teoria da arte compartilha não apenas com a linguística, mas com o estudo do folclore, da arquitetura, das artes plásticas etc. A função relaciona a linguagem ao receptor e à sociedade, e traz o questionamento que uma cultura externa pode dirigir a outra – a *projeção*. Esse processo dialógico do relacionamento entre as coisas do mundo e seus distintos sistemas – na natureza e na cultura, implica em signos distintos que se relacionam continuamente.

2.3 Um pensamento de oposições binárias

A imagem realizada pela fotografia tem uma forma distinta, mas é uma imagem tal qual a realizada pela poesia, ela apenas teve uma origem e um princípio diferente. A foto como poesia do “olhar” é capaz de fazer dialogar universos distintos no espaço/tempo; é uma poesia escrita da e para a memória além desta que se vincula ao contexto (presente), mas reverbera para o futuro. Assim como a compreensão de Jakobson do fonema⁴² como o elemento linguístico indivisível, a fotografia provê um elemento indivisível constituído de tudo o que está na foto. A noção de que os fonemas não são isoláveis, mas apenas seus traços distintivos, possibilitou problematizar a língua na sociedade e sua significação ao estar integrada a uma série de outros conjuntos de símbolos culturais; ela não seria um fator isolado a ser considerado pela linguística; tal noção de não isolar pode ser adequada à fotografia.

Jakobson percebeu na interpretação do signo⁴³ verbal a unidade indissolúvel de dois constituintes ao observar o contraste entre a obra de Peirce⁴⁴ e Saussure⁴⁵. As duas subclasses dos ícones: 1) *as imagens* → representantes das qualidades simples do significado e 2) *os diagramas* → representantes das relações inteligíveis entre as partes (os gráficos) de Peirce interessaram ao cientista porque nela estaria também a ordem hierárquica entre *sujeito* e *objeto* na organização sintática da linguagem verbal, concernente a cada língua, a função do ícone no centro de uma palavra traria sua compreensão. A função da língua⁴⁶ seria relacionada

⁴² Fonema é “a soma das particularidades fonologicamente pertinentes que uma unidade fônica comporta” (CÂMARA JR, 1970, p. 167). O valor semiótico do fonema encontra-se na função que “tem o elemento fônico em se distinguir entre si os elementos lexicais: ao passo que estes têm ‘uma significação própria, bem definida e constante’” (...) (*idem*).

⁴³ O signo (*semêion*) = significante (*semainon*) – que é sensível (*aisthetón*) + significado (*semainómenon*) – que é inteligível (*noetón*) proveniente da teoria dos estoicos do século VIII; e após a adaptação dos termos gregos ao latim o *signum* = *signans* + *signatum* (JAKOBSON, 1995, pp. 98-99).

⁴⁴ As bases da semiótica de Peirce foram lançadas no artigo “Sobre uma nova lista de categorias” (nas *Atas da Academia Norte-Americana das Artes e das Ciências*), em que o autor propunha uma classificação em *ícones*, *índices* e *símbolos*. O *ícone* – o objeto (representado) = significante + significado (aqui o exemplo seria a fotografia); o *índice* – um indício do evento, a contiguidade entre significante e significado, a exemplo das folhas caídas ao chão como um índice do outono; e, por fim, o *símbolo* – continuidade arbitrária entre o significado e o significante (raros seriam os signos “puros”, pois as categorias indicam a função predominante em cada signo). O signo linguístico seria, portanto, um símbolo possuidor de traços icônicos não exclusivamente simbólicos, e, para Jakobson o essencial em Peirce seria seu reconhecimento da diferença entre as três classes fundamentais de signos sem tornar estas classes uma hierarquia ditatorial, mas sim relativa (JAKOBSON, 1995, pp. 98-103).

⁴⁵ Seu *Cours de linguistique générale* seria para Jakobson o início da linguística como base para a análise de caráter *último e composicional* que visasse atribuir uma definição puramente relativa e opositiva aos elementos diferenciais; Saussure seria sempre uma referência necessária, dado o seu caráter promissor desde a formação do Círculo linguístico de Praga.

⁴⁶ No que se relaciona com esta função é possível mencionar também a aproximação de Jakobson a outros estudiosos, tais como Bloomfield e sua fonologia vinculada à composição do fonema em diferentes traços; e ainda Sapir e Boas com suas pesquisas relacionadas às línguas ameríndias; ele ainda pesquisou juntamente com Morris Halle no MIT a fonologia transformacional que em alguma instância contribuiu para o trabalho de Noam Chomsky a respeito da gramática gerativa.

a outras linguagens, o que torna a linguística essencialmente semiótica. Por não considerar o signo linguístico como portador de uma natureza “unívoca”, o detentor de uma “regra de linearidade” correspondente a regras universais da linguística, Jakobson seguiu por uma via distinta da de Saussure.

De acordo com Holenstein (1978, pp. 25-29) Jakobson inspirou-se na excelsa interdisciplinaridade ao dialogar com diversas ciências e correntes científicas a exemplo da Gestalt – que relaciona os dados mais simples da percepção aos dados construtivos para a estrutura de suas relações, a ideia de “todos parciais” (um dado sensorial com uma propriedade qualitativa variável que se fundamenta no todo) –, no entanto, ao se orientarem por critérios estritamente linguísticos ao tratar da linguagem verbal, os estruturalistas demonstraram relações que os adeptos da Gestalt negligenciaram por possuírem critérios psicológicos gerais. Ao relacionar a linguística com as demais ciências o resultado seria o estudo das funções da palavra, e a partir desta da literatura. Através das pesquisas sobre cálculo de variações e topologia, a matemática se valeu das teorias estruturais; o conjunto das relações que conectam os elementos de uma estrutura tal é a estrutura propriamente dita. Ao linguista seria essencial considerar as ciências físicas e adequá-las ao sistema de símbolos que é a linguagem, de modo que a linguística estaria, portanto, próxima à física e à acústica. Dadas as oposições gramaticais, sejam elas fonológicas ou mecânicas, a verdade, para Jakobson (1967, p. 173), seria *a verdade dada por um código*, e não um dado metafísico.

Da Gestalt a Husserl⁴⁷, Jakobson percebeu que na poética as relações das partes com o todo se tornam evidentes. Ele reuniu desta forma duas ciências aparentemente incompatíveis⁴⁸: a fenomenologia e o estruturalismo, tornando Husserl uma de suas influências mais essenciais. A partir desta concepção, na qual a semântica integraria a linguística, a função tornou-se decisiva como um critério de investigação. Ao pesquisar as

⁴⁷ Os aspectos semânticos na fenomenologia de Husserl, que, além disso, são ricos para o debate sobre o problema da referência, são apresentados logo na primeira das *Investigações lógicas*. Entretanto, para alguns estudiosos foi possível demonstrar que a teoria da expressão de Husserl não se ajusta nem à *teoria descritivista* (de Bertrand Russell vinculada à filosofia de Frege) nem à *teoria causal da referência* (de Putnam e de Kripke) da filosofia da linguagem. Husserl, em sua obra póstuma *Experiência e juízo*, que trata da constituição dos referentes enquanto objetos de uma relação direta ao individual – objetos de experiência –, abordou o problema da referência como um modo de respeitar a própria experiência, antes de respeitar as expressões referenciais. O *sentido lógico* de um objeto não esgota a totalidade da sua significação; esta está relacionada à síntese passiva da apreensão, já constituída em meio à passagem ao plano lógico ou predicativo, o que Husserl denomina *sentido objetivo*.

⁴⁸ Os representantes dos dois movimentos consideravam a fenomenologia e o estruturalismo duas atitudes e dois movimentos incompatíveis. Com efeito, é incontestável que alguns ramos das suas correntes se desenvolveram em direções totalmente opostas: para um irracionalismo místico no que concerne à fenomenologia, para um formalismo exclusivamente descritivo e positivista no que tange ao estruturalismo (HOLENSTEIN, 1978, p. 9).

invariantes nas variações em sua diversidade, Jakobson reforçou ainda mais um vínculo com a fenomenologia. O *método analítico do fenômeno linguístico-neurológico* tornou-se fundamental para a *análise linguística*.

As palavras, portanto, teriam *dois tipos de elos*: 1) os que as ligam por similaridade de sons, estrutura e significação e 2) os que são elos de contiguidade entre elas. Esta consideração conduziu à chamada *teoria dos eixos – paradigmático e sintagmático* –, iniciada por Kruszenwski. A combinação de unidades, ou seja, das palavras formadoras de uma sentença, no eixo paradigmático forma séries, ao passo que já possuem existência virtual na memória dos locutores quando são classes paradigmáticas. Jakobson revisou a teoria dos eixos utilizada por Saussure, teoria esta portadora da linearidade do signo linguístico; para ele, quando se trata do nível fonológico, têm-se dados morfológicos e semânticos ocorrendo simultaneamente, o que leva a língua a participar também do eixo sintagmático (diacrônico e dinâmico), de modo que a sincronia é portadora de uma dinâmica e a diacronia não se concentra apenas nas modificações da língua (HOLENSTEIN, 1978, pp. 143-145). Ao emancipar-se conceitualmente dos princípios da fonética, concentrando-se nas unidades mínimas da linguagem, os fonemas, os morfemas e os traços distintivos, visando o encontro da estrutura do fonema, ele aprofunda os aspectos funcional e estrutural do fonema (*idem*, p. 175-176); “o estudo do fonema e a própria fonologia não estão para a fonética na relação de um estudo da estrutura linguística em face da atividade da fala, mas sim de um estudo da forma em face de outro da substância” (JAKOBSON, 1967, p. 50-51). A teoria fonológica⁴⁹ remete a uma abordagem particular dos linguistas, mas com uma problemática mais ampla (aqui se verifica a fenomenologia de Husserl); o fonema integraria o som (inerente e sobreposto a ele, como *invariante nas variações*) com sua forma e sua função, sendo esta possuidora de um conjunto de propriedades físicas simultâneas.

O pensamento de Jakobson é permeado pelas *oposições binárias*: as línguas empregam uma oposição ou um feixe de oposições para a distinção de suas palavras. Mesmo a definição das palavras também se encontra atrelada a este princípio, a esta “polaridade” (pólo + e pólo –); a definição de uma palavra possui a definição de seu oposto. Exemplificando isto na imagem, é possível dizer que a imagem de uma fotografia é em preto

⁴⁹ Recorrendo à física acústica é possível verificar que a percepção dos fonemas pelo aparelho auditivo é ligeira e sutil; na fala os traços distintivos detentores de um valor negativo que diferenciam os signos seriam os responsáveis por aquilo que é distinguível e não os sons diferentes. O fonema atua na significação, distinguindo dois fonemas (significante) e possibilitando a distinção (significado). O fonema é um elemento linguístico de valor semiótico com traços distintivos – signos – expressando uma coisa sobre outra coisa, com significado que remete a um objeto; a antinomia dialética da fala cujo sistema de signos é rico e engendrado com unidades vazias e negativas (JAKOBSON, 1967, pp. 22-45).

e branco porque o oposto disto seria que as demais cores estivessem nela. As oposições permitem o acúmulo de significante e significado, os signos linguísticos são bidimensionais (JAKOBSON, *idem*, p. 49), mas os níveis semântico e fonológico devem ser mantidos separados. A definição estrutural do fonema é este feixe de traços distintivos possuidor de unidade complexa (HOLENSTEIN, *idem*, p. 175).

A questão é: se existe a distinção estrutural do fonema, seria possível verificar também uma distinção estrutural da imagem? Estes feixes divididos em dois grupos⁵⁰, ou seja, dois traços que possuem propriedades físicas intimamente relacionadas entre si: 1) os traços intrínsecos com componentes fonemáticos: sonoridade, protensidade e tonalidade; e 2) traços prosódicos de força, quantidade e som: intensidade, duração e altura da voz, inerentes às qualidades da percepção (HOLENSTEIN, *ibid.*, p. 180).

A partir de um pequeno fragmento de quadro descritivo das oposições binárias (+/-)⁵¹ dos traços distintivos⁵² (que contém em torno de 12 oposições quando se trata da classificação dos fonemas de qualquer língua), pode-se considerar um quadro descritivo *para a imagem* (fotográfica ou não) de oposições binárias. Para tal tarefa, torna-se relevante, um pintor de extremos, Vincent Van Gogh.

⁵⁰ Para Jakobson, Fant e Halle (1952, p. 3) qualquer distinção mínima trazida pela mensagem confronta o ouvinte com uma situação de duas escolhas; o falante deve decidir entre duas oposições, presença de um dado traço no sinal de fala *versus* sua ausência, portanto, o princípio binário é um modo de atribuir conceito à tarefa do ouvinte, que deve decidir o que ouve.

⁵¹ A natureza binária das oposições confirmou-se na teoria matemática da comunicação, para a qual “toda a quantidade de dados não só podia ser analisada por princípio mediante uma oposição binária, mas que ali se encontrava a maneira mais racional de dominá-la” (HOLENSTEIN, 1978, p. 132).

⁵² Jakobson realizou uma cisão essencial em todas as análises linguísticas dos sons previstas até então, cisão esta que é muito debatida até hoje. Essa proposta de características binárias inovou porque captura os contrastes fonológicos do que descrevem os segmentos fonéticos; são binárias por natureza em sua totalidade e são definidas em termos acústicos; esta proposta, portanto, serve apenas para capturar todas as possíveis oposições fonológicas nas línguas encontradas e não necessariamente para capturar realizações fonéticas diferentes dessas oposições; a essas características fonológicas binárias foi dado o nome de traços distintivos, os quais, no sistema proposto por Jakobson, Fant e Halle [Jakobson, Fant e Halle (1952); Jakobson e Halle (1956)] definem acusticamente: *vocalic/non-vocalic*: presença *vs.* ausência de estrutura dos formantes definida; *consonantal/non-consonantal*: baixa *vs.* alta energia total; *compact/diffuse*: alta *vs.* baixa concentração de energia na região central do espectro, acompanhada de aumento *vs.* diminuição de energia; *tense/lax*: mais alto *vs.* mais baixo total de energia em conjunção com maior (ou menor) espalhamento de energia no espectro e no tempo; *voiced/ voiceless*: presença *vs.* ausência de vibração periódica de baixa frequência; *nasal/oral*: maior *vs.* menor espalhamento da energia sobre as regiões frequências pela redução na intensidade de certos formantes (principalmente o primeiro) e introdução *vs.* não introdução de um formante adicional (nasal); *continuant/discontinuous*: silêncio seguido e/ou precedido por espalhamento de energia na região de alta frequência do espectro *vs.* ausência de transição abrupta entre silêncio e som; *strident/mellow*: maior intensidade de ruído *vs.* menor intensidade de ruído; *checked/unchecked*: taxa alta de descarga de energia dentro de um reduzido intervalo de tempo *vs.* taxa baixa de descarga de energia dentro de um longo intervalo; *grave/acute*: concentração de energia em regiões de alta *vs.* baixa frequência no espectro; *flat/plain*: fonemas *flat*, em contraposição aos correspondentes *plain*, são caracterizados por fraca mudança em alguns de seus componentes de alta frequência; *sharp/plain*: fonemas *sharp*, em contraposição aos correspondentes *plain*, são caracterizados por uma grande mudança de alguns dos seus componentes de alta frequência. Mais tarde, com base nos trabalhos de Fant, Halle e Jakobson, Chomsky e Halle (1968) em *The Sound Pattern of English* adicionaram novos traços.

Situação 1 (das 12 possíveis): línguas com traços e fonemas decorrentes destes:

Oposições binárias dos traços distintivos	Descrição
Descontínuo / contínuo (traço de sonoridade) ⁵³	<i>Acusticamente</i> : silêncio precedido ou seguido de difusão de energia sobre larga zona de frequência / falta de transição clara entre o som e esse silêncio; <i>Geneticamente</i> : rápida mudança na produção, por rápido fechamento ou rápida abertura do tubo vocal; <i>Oposição</i> : plosivas vs. constrictivas (quando de um golpe), líquidas contínuas vs. líquidas descontínuas.

Situação 2: imagens com traços e *detalhes* decorrentes destas:

Oposições binárias dos traços distintivos	Descrição
Obra plástica / fotografia (traço de opacidade ou de luminosidade) ⁵⁴	<i>Estrutura</i> : Personagens do campo <i>Mecanicamente</i> (forma): mudança na produção, por modo de pintar (traçados distintos) e por escolha de diferentes cores. <i>Oposição</i> : Cores mórbidas vs. ausência de cores “vivas”. As cores opostas serviriam tanto à análise da fotografia, que pode ser cinza como a obra de Van Gogh na primeira fase ou colorida como a obra dele após o contato com o impressionismo francês.

FIGURAS 5 e 6. *Os comedores de batatas*, 1885

A vinha encarnada, 1888, de Vincent Van Gogh

⁵³ Nas oposições binárias dos traços distintivos – de sonoridade e tonalidade – juntamente à sua respectiva descrição acústica, genética e de oposição tem-se ainda: 1) Nos traços de sonoridade: vocálico e não vocálico, consonantal e não consonantal; compacto e difuso, sonoro e surdo, nasal e oral, estridente e suave, brusco e fluente; e; 2) Nos traços de tonalidade: grave e agudo, baixo e plano e incisivo e raro (JAKOBSON, 1967, p. 101-133). Jakobson e Halle observaram que “a oposição binária é a primeira operação lógica de uma criança” (JAKOBSON; HALLE, 1956, p. 60).

⁵⁴ O exagero da luz presente no impressionismo pode ser citado como exemplo.

O sementeiro,
Léon Austin Lhermitte (1844-1925)

O sementeiro
Jean-François Millet (1814-1875)

*O sementeiro e
O sementeiro com o sol, 1888*
Vincent Van Gogh (1853-1890)

FIGURAS 7, 8, 9 e 10

Van Gogh inicialmente busca sua luz no gás da época vitoriana, em meio à imundice e ao sofrimento da Londres do político Benjamin Disraeli (1804-1881). Quando jovem descobriu Jesus e a vida como um eterno progresso peregrino, por isso vagou entre os despossuídos, os bêbados e as prostitutas – os sedentos por luz –, cultivando o desprezo pelo mundo das galerias. As minas de carvão no sul da Bélgica, onde as mulheres arrastavam sacos de carvão e pedra e onde estavam os pobres imundos necessitados de salvação, era onde o ainda não pintor encontrava sua compreensão da existência. Aos trinta anos, sem nunca ter pintado ou frequentado escolas, ele decide criar imagens que iriam tocar as pessoas, um homem que sente fortemente e quer mostrar aos outros homens o que sente, quer levar arte ao povo. A obra com aparência de rebocada – *Os comedores de batata* – resume seus pensamentos e sentimentos, reúne o artista aos retratados. As cores densas e escuras selecionadas não apenas pelo efeito pictórico, mas filosoficamente para dizer algo de modo rústico e nada atraente, trazem o marrom cinzento do adubo; o próprio artista explicou em carta ao irmão que a batata está suja antes lavagem; a pintura traz uma narrativa cotidiana de pessoas que cavaram a terra e que irão comer com estas mesmas mãos – trata-se da ênfase no

trabalho honesto, na merecida refeição. O retrato dos camponeses realizado de modo emocional mostra que a função emotiva em Van Gogh é mais evidente do que em muitos outros pintores; ele não apenas pintou na exaustão de suas emoções, mas declarou que queria que vissem seu coração em suas obras. Isolado dos franceses, o holandês foi tocado pela luminosidade do impressionismo através do surgimento do carmesim, do cobalto, do amarelo-cromo, tornando-se colorido; no segundo momento de sua carreira de pintor, iniciada em Paris, tudo brilhava.

A conhecida inspiração na obra de Millet para a composição de *O semeador*, pintado sob o sol de Provença em 1888 e, possivelmente, inspirado também na obra de Lhermitte, sobre quem Van Gogh manifesta curiosidade em pelo menos 36 cartas ao irmão Theo (entre 1872 e 1890), rebate, sem descartar, a ausência de luz dos comedores de batata, que, embora dignos, ainda encontram-se isentos da luz alimentadora do girassol; em carta ao irmão, o pintor reconhece sua impotência diante da beleza da natureza, mas reconhece que é preciso tentar. O trigo sintetiza o ouro, a iluminação – ele possui todos os tons de ouro, do cobre, do verde-dourado, do vermelho-dourado, do amarelo-dourado, do bronze-dourado e, ainda, do vermelho-verde. *O semeador* de Van Gogh traz o lirismo de Millet e continua a exaltar o trabalho nobre, dignifica o trabalho no campo; mas na versão de Millet o personagem mantém seus pés atados ao chão enquanto na de Van Gogh ele flutua num tapete – de acordo com estudiosos, possível metáfora para Jesus andando sobre a água. A obra de Van Gogh⁵⁵ teria sempre um diálogo com a Bíblia. A cena ameniza o peso deste tipo de trabalho e potencializa a fertilidade; o sol não é um agente que dificulta ainda mais o esforço no campo, mas em sua alta voltagem embeleza com a força da vida.

Metaforicamente ou não, ele queria se fazer entender, o que deixa evidente em suas cartas; era relevante narrar sua *mensagem* através da imagem de sua arte, utilizando o código (cor) pesado como o chumbo ou brilhante como ouro do seu coração; e, por fim, gerando o viria a ser o Expressionismo na arte. Os ciprestes – símbolos da morte em Van Gogh – permaneceram distantes do céu, da redenção, do trabalho para o reino divino, marcam (aqui o conceito de marca que Jakobson emprega) a cidade como um local para a morte, morte que segue análoga a possibilidade de transcendência de todas as coisas terrenas, a beleza que

⁵⁵ A cor é calculada para amplificar o significado, embora claramente a paleta de Van Gogh tenha sido radicalmente revista no intervalo de três anos entre as duas obras. Sem a presença da cidade luz, que possibilitou ao pintor conhecer as obras de pintores como Monet e Seurat, Van Gogh não teria realizado as mudanças de cores observadas nessas duas obras, *Os comedores de batata* e *O semeador* (Entrevista de Judy Sund a Dorothy Kosinski, Dallas Museum of Art, para a exposição: *Icons of the Collection: Vincent van Gogh*, de 7 dezembro de 2006).

encontra-se além dos olhos e que pertence apenas às coisas celestiais, a beleza que talvez sua pintura alcance.

O dualismo⁵⁶ parece estar profundamente incorporado no desenvolvimento da categorização humana; as oposições binárias são inerentes às práticas culturais. Os padrões de oposição binária com base nos quatro elementos da Física de Aristóteles – terra, ar, fogo e água – são pares contrários que se encontram vigentes pelo menos há mais de dois mil anos. A “oposição binária é um dos princípios mais importantes que regem a estrutura das línguas” (LYONS, 1977, p. 271). As unidades linguísticas são unidas por um sistema de oposições binárias, e Jakobson nota que tais oposições são essenciais para a geração de significado. Os mais variados termos com os quais estamos familiarizados em uma cultura podem ser analisados ou via oposição ou de modo contrastante. As distinções podem ser feitas entre os vários tipos de “oposições” relacionadas à lógica; trata-se do domínio da linguagem (no universo interno e externo).

Essa noção encontra-se nos teóricos estruturalistas⁵⁷ como Lévi-Strauss, que têm argumentado que oposições binárias formam a base de “sistemas classificatórios” subjacentes dentro de culturas, sendo que metáforas e metonímias constituem organizações fundamentais; a forma impõe-se sobre o conteúdo, por isso a necessidade de compreensão da estrutura subjacente. As oposições binárias são fundamentais como as invariantes ou universais da mente humana, e encontram-se na discussão das relações analógicas que geram sistemas de significado dentro de sistemas de classificação. Para Lévi-Strauss, os mitos representam o trabalho dos sonhos a serviço de um dilema fundamental ou contradição dentro de uma cultura que pode ser expresso sob a forma de um par de oposições; tal oposição também pode

⁵⁶ Van Gogh focou-se exclusivamente na produção de arte nos dez últimos anos de sua vida. Ele olhou para a verdade inscrita na Bíblia, para Millet e para Delacroix e tentou realizar sua própria tradução visual. Realizou muitos desenhos com a temática do painço e também com a do semeador. O dualismo de Van Gogh em *O semeador* se encontra na utilização da cor, empregada para (1) gerar a ilusão de uma figura em uma paisagem e (2) evocar o invisível nas coisas, o bem e o mal, a vida e a morte, o passado e o futuro, através das forças combinadas de ilusão, alusão e forma visual. Nesta pintura, os agentes visuais que são mais importantes são os da cor (incluindo valor), a direção e os ritmos dos traços e texturas, formas e linhas. As ilusões seguem por uma via capaz de negar a própria intenção de iludir porque as qualidades visuais têm um maior efeito do que simplesmente produzi-las. As ilusões estabelecem a base estrutural para o reconhecimento inicial da alusão à parábola do semeador. As qualidades visuais encontram-se na metáfora desta à parábola do semeador. Metáfora que conduz ao passado e vislumbra uma ilusão superficial de que há presença de algo invisível nas coisas – a essência da parábola.

⁵⁷ Ao refletir sobre os padrões no esquema de rimas do poema *Os gatos* de Baudelaire, Lévi-Strauss e Jakobson perceberam que todos os substantivos são femininos e que todas as rimas femininas encontram-se no plural; para Baudelaire, a imagem do gato está intimamente ligada à da mulher. Lévi-Strauss e Jakobson enfatizam a importância das oposições binárias. No nível semântico, ocorre “a oscilação entre macho e fêmea” e outra oposição fundamental entre animado/inanimado. O nível linguístico traz a oposição fundamental entre metáfora/metonímia. Os autores argumentam que o poema procura “resolver” as oposições que ele gera em vários níveis e resolve as questões estruturais dentro do próprio texto.

ser verificada nos movimentos estéticos da arte, que podem ser interpretados em termos de paradigmas de oposições característicos em cada um deles⁵⁸.

Cada oposição (ou combinação de oposições) envolve um contraste implícito com as prioridades e os valores de outro movimento estético. A estrutura de determinados textos (ou mitos) visa conduzir o leitor a privilegiar um conjunto de valores e significados sobre o outro, e estas oposições podem resolver suas tensões “aparentemente”, mas não para os teóricos do pós-estruturalismo que defendem que as tensões sempre persistem. Estas oposições binárias encontram-se presentes nas imagens.

Nas imagens, o significante “relevante” em essencialidade distingue-se por uma característica semiótica. As oposições raramente são igualmente ponderadas, o que levou Jakobson a introduzir *a teoria da expressividade*: cada constituinte de qualquer sistema linguístico é construído sobre uma oposição de duas lógicas contraditórias: a presença de um atributo (“expresso”, “marcado”), em contraposição à sua ausência (“não expresso”). Este conceito encontra-se nos polos de oposição paradigmático, que se referem tanto ao nível do significante quanto ao nível do significado. Na imagem fotográfica é possível contrapor a ausência de entusiasmo dos retratados ou a forma da infelicidade, em oposição à expressão que seria da felicidade; e, mais além, é possível dizer que o expresso encontra-se no contexto (função referencial) da fotografia – sua força motriz – e o não expresso também encontra-se aí, na mensagem que ao deixar de ser enviada – o conteúdo ausente deste texto – gera busca por mais contexto do que o contexto da imagem. Para Bradford (1994, p.10), os três conceitos principais da fonologia de Jakobson seriam: os traços distintivos, as oposições binárias e a noção de marca.

A noção de marca na obra de Van Gogh pode ser constatada na presença do homem que flutua com as roupas douradas e seu boné vermelho a carregar uma mochila verde com bravura através de um campo – o expresso = mensagem presente; lançando sementes invisíveis em seu rastro que sugerem a presença do divino – não expresso = mensagem

⁵⁸ Cada movimento teria um foco primário de interesse, o realismo penderia essencialmente para o mundo, o neoclassicismo para o texto e o romantismo para o autor – as metas “principais” de cada movimento não as tornam exclusivas deste, obviamente, mas podem e foram compartilhadas por outros movimentos. Cada movimento particular possui várias oposições em um repertório de possibilidades inserido em código; os códigos são estruturados em várias articulações implícitas ou explícitas de suas respectivas oposições: expressiva / instrumental, natural / artificial, orgânica / mecânica, dentre outros, cujo alinhamento (em pares) gera novas associações: por exemplo, um alinhamento de espontaneidade / deliberação com sinceridade / facticidade equivale à espontaneidade e sinceridade; indiretamente, também pode associar os seus opostos, de modo que a deliberação reflita a falta de sinceridade (CHANDLER, 1995, p. 49).

ausente. Para muitos, a obra faz menção ao semear das boas sementes da bíblia⁵⁹; o céu amarelo se vê atordoado pelas emanções em verde e cinza, a linha do horizonte possui um tom natural de uma massa de terra azul-cinza muito distante, na borda esquerda o rumo é um edifício agrícola com tons dourados dialogando com o laranja do trigo que aparece acima e atrás do semeador; e ainda, entre o personagem central e a cidade, personagem secundária. Há um campo de marrom-roxo escuro com um homem que ara e uma estreita faixa cuja forma assemelha-se a de uma foice. Além dos edifícios, alguns ciprestes são definidos entre os edifícios da cidade; tais ciprestes são para Judy Sund⁶⁰ “um *memento mori* tradicional mediterrâneo e uma árvore que Van Gogh chamou de ‘fúnebre’” (p. 672). Van Gogh registrou que as escolhas para o desenvolvimento da forma e do espaço visavam dar menos ênfase em gradações de textura para utilizar a cor em um significado simbólico e efeito espiritual, psicológico e emocional e não como uma descrição superficial da atmosfera; o naturalismo no seu trabalho seria metafórico e metafísico. Com isto é possível tratar a dicotomia presente no contraste com as peculiares marcas gráficas que cooperam para produzir a cena; a dicotomia vem distinguir de modo significativo a percepção da percepção ilusória, o desafio à percepção cuja base é a fé.

A percepção requer um objeto e um receptor de sua *mensagem* (função poética), e este fato tem muitas implicações, especialmente quando os objetos a considerar são intangíveis; para um objeto atingir o nível “real” da percepção ele teria que ser da mesma natureza que o seu leitor da narrativa, e ainda deve de alguma forma ser capaz de realizar uma espécie de *tradução visual*. Para ler a imagem é necessário ser capaz de traduzir sua visualidade – a narrativa no espaço-tempo, e, além desta, a *mensagem* que perpassa e transcende seu conteúdo, um nível de percepção que pode ou não ser atingido, porque com maior ênfase do que ocorre quando se lê um texto, as narrativas das imagens podem adentrar os sonhos – podem estar lá nos sonhos do fotógrafo-narrador ou do pintor-narrador, e, aqui, nos sonhos do leitor.

⁵⁹ Quando ele explica a parábola aos seus discípulos em particular, Jesus não define o semeador, mas sim as sementes, seus lugares e os seus resultados. A ênfase de Jesus sobre o impacto negativo do sol é incomum, mas profundamente significativo. A maioria das metáforas envolvendo o sol é referente a uma qualidade ou efeito positivo do sol. A Bíblia menciona o sol em utilizações metafóricas; poucas metáforas comparam qualidades negativas ou efeitos de dois dos quais estão entre o possível paralelismo presente na parábola do semeador. A escritura está repleta de caminhos metafóricos em suas descrições. Em última análise, no entanto, cada caminho é um em dois, sendo um o Deus que caminharia junto às pessoas na luz da vida para sempre, e o outro, as pessoas que ao destruírem a si mesmas, destroem Deus continuamente e também para sempre.

⁶⁰ Judy Sund. *The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh*. The Art Bulletin, Vol. 70, No. 4 (Dec., 1988), pp. 660-676 (College Art Association).

ULICA
IZAACKA

3. LEITURA DA FOTOGRAFIA DO GUETO DE VARSÓVIA

3.1 Abordagem semiótica e imagem narrativa da “realidade”

O homem vive de imagens e as imagens dominantes possuem tendências à associação; o pormenor de uma coisa pode ser um signo de um mundo novo, que como todos os outros, possui atributos de grandeza. “O valor das coisas é semiótico, uma vez que é determinado não pelo próprio valor destas, mas pela significação daquilo que representa [...] o mundo das coisas é real, o mundo dos signos, das relações sociais, é a criação de uma civilização misteriosa” (SCHNAIDERMAN, 1979, pp. 37-38).

A fotografia transita entre o mundo das coisas – “real”, e o mundo dos signos – “significação representada”, mas a abordagem semiótica⁶⁰ da imagem como narrativa não esvazia seu conteúdo histórico. A característica semiótica mais notável da fotografia reside no fato de que a foto funciona, ao mesmo tempo, como *ícone* e *índice* (SONESSON, 1993 p. 153). A relevância da associação entre imagem e linguagem implica na condição de parceria, ou mesmo de abordagem no mesmo nível, de ambas as formas de comunicação. A fotografia, tal como a linguagem escrita, comunica uma mensagem, e por isso configura uma narrativa. A fotografia-narrativa é o ponto inicial, mas como lê-la? “A existência de uma entidade funcional ‘literatura’ não implica, pois, de modo algum, uma entidade cultural” (TODOROV, 1980, p. 13). Para este autor, funcional é o conceito que leva à estrutura, pelo que se faz função, e as funções criam uma estrutura; neste sentido, “[...] é possível que a literatura não passe de uma entidade funcional” (*idem*, p. 13); e ainda, “[...] uma entidade literária funciona ao nível das relações intersubjetivas e sociais, eis, o que parece incontestável”. Tal como o texto literário, a fotografia não se submete à prova da verdade, mas parte de um outro princípio – de personagens reais reunidos em determinado espaço para um determinado fim.

A fotografia é *um texto produzido por imagem* que possui uma estrutura, como uma narrativa, e “[...] toda história é, e está clara, uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema” (Henry James *apud*

⁶⁰ A “ciência dos signos” – semiótica ou teoria geral e da produção dos signos –, surgida em meados do século XX, remonta às próprias origens do pensamento filosófico; teve sua origem na Rússia, na Europa Ocidental e na América. Assim, Todorov (1979, pp. 33-54), que considera Santo Agostinho o primeiro dos semióticos, situa as origens da semiótica ocidental nas “tradições particulares” da semântica, da lógica, da retórica e da hermenêutica antigas, sendo o *Crátilo* de Platão o melhor testemunho dessa antiguidade da semiótica. A consideração de Santo Agostinho como primeiro semiótico explica-se pelo fato de, segundo Todorov, ter sido ele o primeiro a satisfazer os dois requisitos fundamentais implicados na noção de semiótica: ter como objetivo o conhecimento, a teoria, e ter como objeto de estudo signos de espécies diferentes, e não exclusivamente os linguísticos. Atualmente, é um campo de grande amplitude e variedade teórica, do qual Charles Peirce é considerado por muitos o fundador. No campo da semiótica tem-se a atuação de Saussure que, no *Curso de linguística geral*, traz à tona uma semiologia que pode ser comparada ou diferenciada da semiótica propriamente dita. Um representante importante da semiótica na atualidade é Umberto Eco (*idem*).

MANGUEL, 2009, p. 16). A existência para o que se pode ver ocorre como um rolo de imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos sentidos, imagens cujo significado ou suposição de significado possui variações constantes⁶¹. “As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias”, e ainda: “[...] qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são matéria de que somos feitos”. Manguel questiona se qualquer imagem pode ser lida; ou se é possível criar uma leitura para qualquer imagem através de uma cifra quando esta aparece a nós espectadores; e salienta, “[...] qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da Imagem, com N maiúsculo” (MANGUEL, 2009, p. 21).

3.1.a As narrativas não ficcionais e a relação espaço-tempo

As narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço; durante a Idade Média, um único papel pintado poderia representar uma sequência narrativa, o que incorporava o fluxo de tempo nos limites do quadro espacial, como ocorre atualmente nas histórias em quadrinhos, pois o mesmo personagem aparecia várias vezes em uma paisagem unificadora à medida que ele avançava dentro do enredo da pintura. Contrárias às imagens, as palavras escritas fluem para além dos limites da página; as imagens, porém, se apresentam à nossas consciências instantaneamente, encerradas em uma superfície específica. O tempo auxilia na visão de mais ou menos detalhes em uma única imagem; “[...] vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter o cuidado de não traduzir essa visão pela nossa” (*idem*, pp. 25-27).

⁶¹ O trabalho de W.J.T. Mitchell (1986) visa compreender de que modo a “civilização da imagem” está modificando as nossas filosofias, totalmente dependentes da “galáxia Gutenberg”, o que implica a supremacia da tipografia e da comunicação escrita sobre a imagem mental ou icônica (pintada, desenhada, esculpida ou fotografada). Tal “civilização” revela uma grande desconfiança iconoclasta, que “destrói” as imagens ou, pelo menos, as torna suspeitas (DURAND, 1994, pp. 3-4). Nesta civilização, a imagem e o tempo de sua elaboração encontram-se distorcidos em excesso; Reinhart Koselleck, em sua obra *Le futur passé*, levanta a hipótese de que ao estabelecermos a diferença entre passado e futuro (ou entre experiência e expectativa), criamos as condições para perceber o *tempo da história*: “Assistimos no decurso dos séculos a uma temporalização da história, que conduziu a esta forma singular de aceleração que é característica do mundo atual” (1990, pp. 20-21). Trata-se de ver como há passado no presente, não apenas como um “antes” e um “depois”, mas como um “durante” que habita os leitores de várias maneiras; não habita os seres humanos (personagens fotográficos) como “ação física”, mas como conjunto de memórias e de projetos que constroem sentidos de identidade para a vida. Neste sentido, a reflexão de Tzvetan Todorov sobre a construção da leitura fornece alguns parâmetros importantes para a imagem, mesmo sabendo-se que o “texto imagem” tem características bem diferentes do “texto literário escrito”.

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando) [...] o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construímos com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético para vivermos (*ibid.*, pp. 32-33).

Diante de uma obra de arte, a única reação possível talvez seja o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegria, trazem a possibilidade de esclarecimento, e talvez todas as pinturas sejam, em certo sentido, um enigma que permita supor a proposição relativa ao tema, à lição, ao enredo e ao significado (*ibid.*, pp. 55-83). O que dizer da fotografia? Se inicialmente o objetivo da arte era apreender a realidade, segundo Manguel (2009, p. 92) através do olho da lente, o passado havia se tornado contemporâneo e o presente havia se resumido a uma iconografia coletiva; e ainda, mediante as outras formas de arte – escrita, pintura, escultura – definidas como subjetivas por admitirem do grupo as próprias ficções para a reafirmação de sua existência. Na fotografia, mesmo com a subjetividade da câmera, tem-se a convicção de que o que vemos como expectador de fato ocorreu. Somos os leitores de um objeto não ficcional. A análise da imagem visual como narrativa ultrapassa a iconografia e as práticas da arte histórica; “[...] um texto narrativo é um texto em que um agente narrativo conta uma história” (BAL, 1997, p. 16); a fotografia é uma mensagem geral, formada por uma fonte de emissão, um canal de transmissão e um ponto de recepção (BARTHES, 1994, p. 15), é possuidora de uma retórica.

Retórica – como transferência de um campo semiótico para os princípios estruturais do outro – possível na junção das outras artes em um papel essencial, extremamente importante atribuído aqui ao valor total dos processos semióticos na “*palavra / imagem*.” Por exemplo, o surrealismo na pintura, em um sentido pode ser interpretado como mera transferência de representação na esfera das metáforas verbais e princípios da ficção puramente verbal. Entretanto, porque a combinação do princípio verbal e da retórica parece natural, torna-se útil demonstrar a possibilidade de construção retórica não relacionada à palavra (LOTMAN, 1979, pp. 238-252).⁶²

⁶² Риторика – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой – возможна и на стыке прочих искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Например, сюрреализм в живописи в определенном смысле можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики. Однако именно потому, что сочетание словесного принципа и риторики представляется естественным, нам казалось полезным показать возможность риторического построения вне связи со словом (LOTMAN, 1979, pp. 238-252)

Na construção retórica não relacionada à palavra de Lotman, “[...] toda imagem é um mundo...” (MANGUEL, 2009, p. 29). São fatores inerentes à fotografia os personagens, o espaço e o tempo como aspectos constitutivos da narrativa escrita na imagem, tal como o código genético humano, o DNA, manual de instruções para o funcionamento das células e que determina a sua evolução. Somos um conjunto de letras vivas, um alfabeto em movimento; o universo inteiro se configura em um alfabeto, tal como os átomos na formação das estruturas mais complexas, as moléculas; da mesma forma as imagens, possuidoras de um código adequado a elas de acordo com o tempo de sua leitura. O astrofísico Hubert Reeves remete ao universo alfabético em seu livro *A hora do deslumbramento*:

A imensa variedade de pedras, minerais e formações rochosas deriva da combinação de somente um pequeno número de átomos [...] com essas letras podemos escrever toda a geologia [...] as estrelas em nossa Via Láctea e nas galáxias mais distantes [...] descobrimos que os mesmos átomos ocorrem em todos os lugares e se combinam de acordo com as mesmas leis. Essa linguagem atômica, definitivamente, é universal (REEVES, 1986, p. 240).

“O que é tempo? Um rio ondulante que carrega todos os nossos sonhos? Ou os trilhos de um trem? Talvez ele tenha curvas e desvios, permitindo que você possa continuar seguindo em frente e, ainda assim, retornar a uma estação anterior da linha” (HAWKING, 2001, p. 31). Como formular uma teoria científica⁶³ a respeito do espaço e do tempo, tão simultâneos na imagem fotográfica? O tempo “como um tema comum percorre a história do pensamento humano de leste a oeste, de norte a sul, uma crença de que todo o paradigma da temporalidade humana radica em alguma espécie de ilusão monstruosa; ela não passa do produto elaborado da mente humana” (DAVIES, 1999, p. 25). A literatura como movimento do tempo em forma de narrativa está em constante formulação; ao considerar a imagem artística, tem-se a fotografia como imagem narrativa de um determinado olhar para uma parcela de um universo maior e sempre distinto.

Os acontecimentos selecionados por um “fotógrafo-narrador” tecem uma narrativa da “realidade”, sem decifrar os códigos que anunciam as características externas e psicológicas de cada personagem como é possível na narrativa ficcional, na qual o autor as fornece aos seus personagens. A fotografia trata de pessoas cuja imagem cria-se em meio a um contexto já

⁶³ Para Stephen Hawking (2001, p. 31), “uma teoria científica segura, seja do tempo ou de qualquer outro conceito, deve, em minha opinião, ser baseada na mais viável filosofia da ciência: a abordagem positivista formulada por Karl Popper e outros. Segundo essa maneira de pensar, uma teoria científica é um modelo matemático que descreve e codifica as observações que fazemos. Uma boa teoria descreverá uma vasta série de fenômenos com base em uns poucos postulados simples e fará previsões claras que podem ser testadas [...] quem adota a posição positivista, como eu, não consegue dizer o que o tempo realmente é”.

criado, preestabelecido, assim não se pode abranger uma completa narrativa que contenha a vida “real”, porque “[...] a imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal” (BACHELARD, 2000, p. 73).

Ao mencionar a questão de Lessing *Na dramaturgia de Hamburgo* sobre as relações que a ficção mantém com a verdade histórica, Todorov conclui que o fato histórico é secundário em relação à ficcionalização. O fotógrafo está aprisionado ao seu contexto, é o enunciador do tempo presente, ainda que ele recrie outro tempo e cenários estes persistem como recriações, tal como no cinema, mas por excelência a fotografia é uma realização que ocorre no instantâneo – a apreensão estética do presente. Neste sentido, o poeta pode alterar fatos históricos, o que o diferencia do fotógrafo⁶⁴. “O passado e o sujeito individual são meios linguísticos que servem a um mesmo fim: atestar a realidade da ação” (TODOROV, 1980, p. 32). A narrativa fotográfica relaciona: 1) o fotógrafo – proprietário do ato fotográfico; 2) o personagem – propriedade da fotografia e 3) o observador da fotografia – proprietário das mais diversas interpretações do objeto fotográfico.

A fotografia é um objeto que me interessou. Considerei, naturalmente, o fato desta ser a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e de ser o único bem cultural universalmente consumido. Achei, assim, que, por meio desse desvio, conseguiria desenvolver uma teoria geral da estética. Era algo, ao mesmo tempo, muito modesto e muito ambicioso (BOURDIEU, 2006, p. 31).

O ato fotográfico funciona como extensão do olhar e do progressivo visual da captação das imagens que são fixadas e desdobradas na memória. Diante da imagem fotográfica podem ocorrer diversas situações: esta pode ser um espelho, uma deturpação ou um indício da realidade. O que é fotografado e apreendido pelo leitor da fotografia não são propriamente indivíduos na sua particularidade singular, mas também papéis sociais. Ler fotos antigas assume, portanto, um homenagear que vincula cada pessoa à sua imagem, a foto é testemunha do posicionamento social e da presença. “O personagem oferece ao espectador um ato de reverência [...] O retrato fotográfico leva a cabo, assim, a objetivação da imagem em si. Enquanto tal, ele é simplesmente o caso-limite da relação com os outros” (DUBOIS, 1990, pp. 49-60).

O que torna problemáticas estas imagens dialéticas da história é seu *status* temporal. As imagens da história estão presas ao instante, a mais breve fração de tempo. Quer dizer que estão presentes apenas durante um instante. A fotografia se aproxima da vida, porque

⁶⁴ Nas fotografias manipuladas, obviamente esta análise segue por outra via.

reconhece este instante na grande maioria das vezes após ele ter passado; é a oportunidade de selecionar a imagem histórica que ela nos oferece. O conhecimento da história é esta rápida imagem que ganha uma concretude mais interna do passado do que o passado teve na facticidade de história, não é a história oficial, a história dos grandes atos de Estado, mas sim as imagens que encobrem mensagens inconscientes (BOLZ, 1992, p. 115). Para tanto, é essencial ir além do termo “foto⁶⁵-história”, é preciso redefinir a fotografia como documento. A fotografia é um registro visual de um acontecimento que se desenvolveu em um momento e em um tempo concreto. É essencial ir além da história da fotografia, e fazer história com a fotografia (LARA LOPEZ, 2005, p. 3).

O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, enfim, a vida do modelo referente – sua realidade interior – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada. (SAMAIN, 2005, p. 41).

O registro fotográfico corporifica uma visão de mundo na qual o ser humano protagoniza um episódio cotidiano e histórico, e neste, o tempo reencontra o passado. “[...] parte do interesse intrínseco que despertam as fotografias e uma importante fonte de seu valor estético está precisamente nas transformações que o tempo nelas opera e no modo como escapam das intenções dos que a produzem. Dando-lhes tempo suficiente, muitas fotografias efetivamente adquirem aura” (SONTAG, 2004, p. 9). No tempo da destruição, o personagem consegue, pelo trabalho da memória, encontrar nas camadas mais profundas a imagem⁶⁶ da sua identidade, “[...] cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de expressão artística, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e os gostos da época” (FREUND, 2006, p. 7).

Intermédio entre o dizer e o mostrar, entre as palavras e a imagem, a fotografia traz a personagem, a pessoa que afinal ressuscita na foto. Em meio à crônica cotidiana de um gueto ou na condição obrigatória de sobrevivente, ocorre uma uniformização da paisagem local, a

⁶⁵ “A foto *pode ser* uma prova instrutiva e irrefutável. É tão evidente que não é preciso insistir nisso. Mas, ao mesmo tempo, ocorre com frequência que não se sabe bem o que ela prova” (VAN LIER, 2004, p. 84).

⁶⁶ Para Martine Joly (1999, p. 23-103), a imagem serve para ver o mundo e interpretá-lo em seu aspecto sintático: 1) o recorte: ponto de vista do fotógrafo; 2) ângulo de visão e objetiva usada: posição utilizada para proporcionar as sensações visuais; 3) composição estética: colocação de elementos na cena que se quer expor; 4) as formas: referencial universal da imagem; 5) dimensões: posicionamento do fotógrafo e a transmissão da cena ao receptor; 6) luz e sombra: intensidade ou quantidade capaz de determinar o instante e a sua condição; 7) textura: espaço do lúdico, efeitos que podem trazer sensações visuais que se assemelham ao toque.

caminho de uma estética que pode se dizer sempre anêmica. As fotografias são sempre anêmicas nestas narrativas de guerra, elas sempre carecem de cor e de vivacidade autêntica. O que não extrai da imagem seu conteúdo “estético”, “poético”; mesmo a pior das narrativas fotográficas pode conter a “beleza” da intenção do registro por captar uma parcela ainda que ínfima da vida. Nas crianças, é possível vislumbrar o supremo esforço – extração da beleza mesmo neste universo distante do sonhado.

FOTO 14. Judeus húngaros a caminho das câmaras de gás. Auschwitz-Birkenau, Polônia, maio de 1944. YVPA
FOTO 15. Crianças executando trabalhos forçados em uma fábrica. Kovno, Lituânia, entre 1941 e 1944.
Crédito da foto: George Kadish. USHMM

A fotografia como *imagem artística narrativa* é detentora do tempo e do espaço, reúne em si a configuração do *tempo artístico* e do *tempo objetivo*. O tempo artístico, como aquele que pode violar todas as características do tempo “real”, pode inclusive modificar radicalmente esse tempo através de uma interpretação da fotografia de uma maneira literária. Este tempo é experimentado individualmente, porque expressa a imaginação de cada um que vê a fotografia, tal como na literatura o leitor que lê um livro ou o escritor que transcende a linha temporal em sua narrativa. O personagem neste tempo transcende e recorda os demais tempos de sua vida; Lotman se refere a este tempo como não monótono, já o tempo objetivo possui as características sólidas do fato imutável, ou seja, no tempo em questão ocorreu a Segunda Guerra Mundial, os cidadãos indesejados foram assassinados de modo cruel e os totalitarismos foram instalados na Europa; portanto, o personagem da fotografia esteve inserido neste contexto histórico e vivenciou esta condição humana. O tempo objetivo é também sucessivo e linear para todos, ou seja, irreversível, passa de modo cruel dia após dia e não há como transcender seus acontecimentos, como por exemplo no caso da fotografia de um

menino morto ou prestes a morrer; o instante de sua morte ou quase morte já não pode ser evitado. Por ser o “tempo real”, o tempo objetivo não pode ser interrompido e segue adiante de uma forma mais regular, e por isso, por vezes, mais monótona. Os dois tempos encontram-se em uma imagem fotográfica da “realidade”, porque é possível tratar e ler esta imagem sob as duas óticas. Dentro destas duas óticas temporais ainda existe a possibilidade de divisão do tempo narrativo: tempo mitológico (por exemplo, século XX), tempo imóvel (que separa e divide momentos), tempo inexistente (não sentido, descreve alguns instantes da vida do homem) e tempo integral (representa o passado com o presente, é dinâmico e reafirma a coexistência dos tempos)⁶⁷. Na fotografia-narrativa podem coexistir os tempos mítico e histórico, os tempos dialogam (intenção de quem fez o registro fotográfico + o ato fotográfico = reflexos da consciência humana). Para investigar um objeto fotográfico deve-se considerar o cruzamento entre a fronteira de uma determinada cultura a tocar a outra para desta forma compreender-se, em seu oposto, sua poética.

3.1.b Fotografia: o signo da mortalidade

Quase sempre as imagens fotográficas registradas se assemelham ao que representam, são ícones puros, confiáveis porque são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. A indexicalidade (SCHAEFER, 1996, p. 139) predomina na fotografia como um vestígio, como o protocolo de uma experiência, como descrição, um testemunho. A análise de uma fotografia será sempre individualizada, uma narrativa atrelada à apresentação dos planos e das linhas que favorecem o direcionamento do olhar. A foto pode mostrar uma construção poética, com uma linha divisória que indica o caminho do olhar do receptor, através de vários elementos da expressão artística com função social, como nas imagens pictóricas; que denotam uma preocupação plástica do fotógrafo, na descrição de um acontecimento – neste caso, a semântica é forte, e a sintaxe encontra-se na estética. A poética é repleta de elementos sintáticos que a constroem, mas a fotografia é sempre a morte de um instante.

“A fotografia torna-se então o próprio signo de que somos mortais” (BARTHES, 1980, pp. 121-129). Esse apreender do tempo num espaço específico traz luz à decodificação de sentimentos ocasionada pela leitura da fotografia, que adentra o universo do abstrato e do subjetivo, tal como o estado de interpretação do leitor-receptor da imagem fotográfica. Nesta relação coexistem distintas interpretações, distintas mensagens, a exemplo de “[...] uma

⁶⁷ Ideias extraídas do trabalho de Iuri Lotman *A estrutura do texto artístico*.

fotografia (significante) que apresenta um grupo de pessoas alegres (referente) pode significar, de acordo com o contexto, “uma foto de família” ou um anúncio publicitário, alegria, momentos felizes ou convívio (significados)” (JOLY, 1999, p. 34).

Ao olharmos esta imagem, já cientes de que não se trata de algo realizado para um filme contemporâneo a respeito do tema, em qualquer tempo saberíamos o momento de seu registro porque ela se identifica através da marca classificatória ostentada por estas duas crianças que se encontram ressignificadas socialmente. Neste caso, a foto é o enunciado de seu contexto por conter um símbolo – a estrela de Davi, de uso obrigatório para identificar os judeus – que pode ser convertido em código para auxiliar na sua leitura.

FOTO 16. Dois irmãos posando para uma fotografia de família no gueto de Kovno. Um mês depois, eles foram deportados para o campo de Majdanek. Kovno, Lituânia, fevereiro de 1944. USHMM

Assim como na narrativa, a foto comporta em si a ideologia do narrador/fotógrafo. O objeto fotográfico pode ser convertido em símbolo ou em uma dimensão fantástica, possuidora de uma “realidade própria”; a imagem artística tem essa função criadora e revela a individualidade tanto de quem a criou como de quem se deixou fotografar. A problemática revela: o que representa a imagem artística em uma fotografia? Tem-se a representação humana reveladora de antíteses, vida-morte. Na narrativa, toda mudança recorta o tempo em unidades contínuas; o tempo, pura duração, opõe-se ao tempo dos acontecimentos, e somente a descrição é insuficiente para explicar os acontecimentos e criar uma narrativa. A ficção inclui narrativa e descrição, e nenhuma função exclui a outra, “[...] as funções se sucedem e

não se assemelham” (TODOROV, 1980, p. 63). Todorov faz alusão ao ciclo completo, composto por duas metades de ciclos⁶⁸; desta forma, está-se diante dos dois princípios da narrativa (*idem*, pp. 72-85). Em grande parte das fotografias o referente demonstra sua importância, mas individualmente pode-se perceber a construção intencional do olhar, que contém uma poética e não está no referente, mas sim na construção dos signos existentes.

Nestas fotos há uma “arquitetura *muito* particular” subjacente ao gueto. Trata-se de um empenho sobre-humano para a manutenção do cotidiano de uma comunidade, e, para além desta, de uma cultura.

FOTO 17. Indo para Heder (escola primária judaica) em Uzhorod, Carpato, Rutênia. Comunidades de origem – O Shtetl. AHJB

⁶⁸ Lévi-Strauss e Greimas insistiram muito nessa transformação estudando suas variedades particulares a ponto de fazer-nos crer ser ela a única possível. É verdade que essa transformação goza de um estatuto particular; sem dúvida, isso se deve ao lugar singular que a negação ocupa em nosso sistema de pensamento. A passagem de A para não-A é de certo modo o paradigma de toda a mudança. E Todorov fala de dois tipos de organização da narrativa: por um lado aquele em que se combinam a lógica de sucessão e as transformações do primeiro tipo; serão as narrativas de certo modo mais simples, as quais o autor denomina nível de organização *mitológico*. No tipo de narrativa em que a lógica de sucessão é secundária pelo gênero de transformações, ou seja, nas quais a importância do acontecimento é menor do que a da percepção que temos dele, esse nível recebe o nome de *epistêmico*. Para encontrar a relação entre duas ações materialmente muito distintas, deve-se buscar em uma abstração avançada (TODOROV, 1980, pp. 62-72). Neste caso, a relação entre a ação do personagem registrado na fotografia e ação do fotógrafo que a registra.

FOTO 18. Comunidade de Origem - O Shtetl. O avô ensina seu neto Bicela

FOTO 19. Estudante de Ieshivá (escola tradicional judaica, dedicada ao estudo da literatura rabínica e talmúdica). Rzeszov, Polônia. AHJB

FOTO 20. Camelô vende livros hebreus antigos. Gueto de Varsóvia, fevereiro de 1941. BPK

FOTO 21. Judeus presos durante a revolta do Gueto de Varsóvia são obrigados a marchar até o ponto do alistamento para a deportação. Varsóvia, abril ou maio de 1943.

Nas imagens seguintes, a imagem do quadro está mais para a metáfora (eixo paradigmático) e a imagem fotográfica está mais para a metonímia (eixo sintagmático), o *código* pode ser incorporado à presença de cores na primeira imagem e à ausência de cores da segunda; na primeira as folhas ainda caem e as cores escuras – o azul, o marrom, o verde e o cinza contrastam com a palidez dos rostos; na segunda, o preto e o branco são dominados pelo cinza; é a fumaça que encobre a vida de modo definitivo, a estética é pálida. Esta fotografia referencia com maior intensidade a urgência da vida, porque sua expectativa de morte é evidente, salta aos olhos, e, na lógica dos contrários, simplesmente convida a todos para a feitura de um contexto mais humano.

FIGURA 11. *O jovem mendigo*. William-Adolphe Bouguereau (1825-1905)

FOTO 22. Um menino morre no colo da irmã no Gueto de Varsóvia. USHMM

Nas fotografias⁶⁹ seguintes tem-se a imagem da “realidade” e a imagem de uma pintura da “realidade”, a imagem da imagem; os retratados são personagens revolucionários em tempos distintos, vitimados por um contexto inerente a cada tempo, ao tempo da existências deles – os motivos: assassinato ou suicídio; ambas as imagens enfatizam a morte e em contrapartida reforçam a vida do personagem registrado seja pelas vias da pintura, do desenho ou da fotografia. O esforço por se aproximar da fisionomia do momento cuja ênfase é a morte escancara a importância da vida desta pessoa.

⁶⁹ É possível identificar a fotografia “realista” com base na seleção de uma parte da realidade; ou ainda o “realismo” ausente na imagem fotográfica construída. São duas realidades: uma realidade endógena em sua origem, que é o interior da vida e não necessariamente o fato; e uma realidade exógena, aquela capaz de reformular a “realidade”. A fotografia visando expor a realidade jamais será capaz de sê-la.

FIGURA 12. Pintura de Jacques-Louis David⁷⁰

FOTO 23. Maiakóvski morto, 1930

FIGURA 13. Pintura de Jacques-Louis David

FOTO 24. Sergei Alexandrovich Iessênin, 1925

Neste sentido, como explicar a imagem fotográfica que se aproxima da vida? E que ao se aproximar da vida, busca veracidade como sinônimo desta? Como, em meio à composição dramática cotidiana, a imagem anuncia uma expressão desta vida e não uma mera ilustração? A perspectiva encontra-se distante da metáfora e a representação vem ao encontro do conceito de realismo, numa tentativa de revelar na imagem (quando fotográfica, especialmente), o interesse de criação de um mundo como memória, um mundo através do qual é possível ver o tempo de tal forma a captar uma essência de sua materialidade. Trata-se de uma apropriação do passado, a revestir-se de presente para projetar-se no futuro, instante em que os significados se refazem, ocorrendo a confluência do que Mikhail Bakhtin denominou “grande tempo”.

A imagem fotográfica, ou mais precisamente o registro fotográfico, ocorre no “pequeno tempo”; ou seja, é prisioneira do contexto “realista” com suas representações, cenários e personagens, mas transcende este quando possui um objetivo, que pode ser o de

⁷⁰ Trata-se da obra *A morte de Marat*, óleo sobre tela, 65 x 50 3/8 (1793), exposta nos *Musées Royaux des Beaux-Arts* de Bruxelas. O pintor foi deputado na Convenção durante a Revolução francesa e votou pela morte do rei da França Luís XVI. Pintor histórico, principal expoente da reação neoclássica contra o estilo rococó, foi um dos raros grandes artistas franceses da época. Nasceu em Paris, em 30 de agosto de 1748 e morreu em Bruxelas em 29 de dezembro de 1825 (VOVELLE, 1988, p. 7).

denunciar; ao deixar de ser uma criação da cultura do tempo (*khronos*) em que foi concebida (*tópos*), transcende o pequeno tempo, no sentido cronológico, e passa ao grande tempo. Artistas, fotógrafos e personagens interagem no pequeno tempo, do qual são prisioneiros, mas é no grande tempo que ocorre a transcendência. No grande tempo, os sentidos serão multiplicados, o que dará voz à posteridade e atingirá uma compreensão plural através de tempos que sucedem o momento do registro. E existe, portanto, o tempo histórico do mundo, no qual se realiza a foto, em meio a outro, no qual a mesma é tornada histórica, o que faz com que haja um constante processo de criação, que se completa a cada “compreendente” ativo, um ser humano ou uma cultura que se depara com a obra – neste caso, com a imagem – e renova seu sentido. A cada novo leitor, a imagem ganha um novo sentido. “Chamo sentido ao que é resposta a uma pergunta. O que não responde a nenhuma pergunta carece de sentido [...] é potencialmente infinito, mas só se atualiza com outro sentido⁷¹ (o sentido do outro)” (BAKHTIN, 1987, pp. 361-368). Ocorre o processo dialogante da obra, neste caso da imagem fotográfica, que espera um entendedor, o compreendente ativo, que irá interagir com esta na busca de sentido, o elemento constitutivo do enunciado total (BAKHTIN, 2005, p. 333).

⁷¹ A exotopia como instrumento poderoso de compreensão é um sentido que se estabelece do diálogo entre um sentido alheio e um sentido próprio, visando atribuir sentido no diálogo com o tempo, com a memória cultural ativa no ato criador do fotógrafo; “Tudo nesse mundo é tempo-espaco, cronótopo autêntico” (BAKHTIN, 1974). Para buscar a compreensão do movimento dialógico no grande tempo parte-se do caminho de sentidos aliado à memória, em constante renovação com o tempo. Sentidos estes que sempre se renovam no espaço semiótico.

A obra de arte na forma da fotografia ou da pintura imortalizam o personagem e o momento do pequeno tempo para o grande tempo; por realizar o ato de imortalizar, ambas reafirmam a mortalidade. A imagem da morte traz luz à memória das razões da morte. Marat⁷², Iessênin⁷³ e Maiakóvski⁷⁴ encerram as fisionomias de homens cansados da vida, limitados em sua condição humana, descrentes do ideal que outrora os impulsionara. No entanto, na pintura de Marat a metáfora predomina e na foto de Maiakóvski a metonímia; a explicação encontra-se na própria mensagem de cada uma das imagens: a obra a respeito de Marat é por si paradigmática, é uma metáfora da realidade; já a foto foi feita a partir desta e para esta.

3.1.c Sincronia e diacronia nas relações de espaço-tempo

A oposição sincronia/diacronia (relações de espaço-tempo) é relativizada por Jakobson, porque a sincronia seria também essencial para a compreensão de algumas mudanças; o que o diferencia de Saussure, para quem a relação causal entre mudança fonêmica e intencional foi desconsiderada; assim, para Jakobson, o ato da fala estaria relacionado a acidentes que estimularam sua adaptação. Seriam incompatíveis, portanto, a

⁷² Foi um importante personagem da Revolução Francesa; nascido em Boudry, na Suíça, estudou medicina em Paris e Bordeaux, terminou o curso na Inglaterra e se doutorou em 1775; retornou à França como médico da guarda pessoal do conde d'Artois, irmão mais novo do rei Luís XVI. Ao analisar este personagem em sua representação pictórica, Vovelle concluiu que nada pôde salvá-lo: não é bonito, é sujo, diziam: Marat *c'est 'l'Ami du peuple'* (1988, p. 7).

⁷³ Publicado no Pravda em 26 de janeiro de 1926: Perdemos Iessênin, esse admirável poeta tão vigoroso, tão verdadeiro. E que fim trágico! Ele partiu de si mesmo, dizendo adeus com seu sangue a um amigo desconhecido, talvez a todos nós. Suas últimas linhas contêm extraordinária ternura e placidez. Iessênin deixou a vida sem ofensas, protestos, sem bater a porta. Fechou-a docemente, com a mão sangrando. A imagem poética de Iessênin, com esse gesto, brotou numa inesquecível luz de adeus. Iessênin compôs os mordazes Cantos de um *Hooligan*, e aos insolentes refrões das espeluncas de Moscou deu imitável melodia. Gabava-se amiúde de um gesto vulgar, de uma palavra crua e trivial. Mas no fundo palpitava a ternura toda particular de uma alma indefesa e sem proteção. Iessênin, com essa grosseria semidisfarçada, tentava se proteger contra a dureza da época em que nasceu. Mas não conseguiu [...] que na lembrança ao poeta, nada exista que nos esmoreça ou nos tire a coragem. A força de nossa época é bem maior que existência em cada um de nós. A espiral da história irá se desenrolar até o fim. Não nos oponhamos a ela. Ajudemo-la com os esforços conscientes do pensamento e da vontade. Preparemos o futuro. Conquistemos, por todos e para cada um, o direito ao pão e o direito ao canto. O poeta está morto. Viva a poesia! Mas viva a vida criadora na qual, até o último momento, Serguei Iessênin entrelaçou os delicados fios da sua poesia (TROTSKY, 2007, pp. 199-202). Teria escrito seu último poema com seu próprio sangue, e sua morte abalou Maiakóvski terrivelmente.

⁷⁴ Publicado no Boletim da Oposição Russa, em maio de 1930: No mês de janeiro deste ano, Maiakóvski, vencido pela lógica da situação, fez grande esforço para aderir afinal à Associação Soviética dos Poetas Operários (Vapp), dois ou três meses antes de matar-se. Essa adesão nada lhe trouxe. Retirou-lhe, pelo contrário, alguma coisa. Quando ele liquidou suas contas, tanto no plano pessoal quanto no político, e movimentou sua canoa, os representantes da literatura burocrática, *aqueles que estão à venda*, exclamaram: "Inconcebível incompreensível". Demonstravam assim que não compreendiam nem o grande poeta Maiakóvski nem as contradições da época (TROTSKY, 2007, pp. 203-206).

simultaneidade e a sucessão do tempo⁷⁵, a concepção fincaria suas bases na linearidade, o que impediria a visualização do fonema como o que Jakobson chamaria *feixe de aspectos distintivos e simultâneos*; a literatura não teria sua estrutura vinculada ao aspecto simultâneo do tempo, mas sim, na descontinuidade do tempo, um tempo relativo (tal como o de Einstein), um tempo no qual seria possível realizar movimentos no espaço – lineares ou não. Este tempo descontínuo apresentar-se-ia também na linguagem falada e na pintura, sistemas de signos que proporcionariam o encontro com os fenômenos *espaço-temporais*; com destaque para a poesia como a grande desestabilizadora do significado absoluto. Enquanto Saussure focalizava o presente e a sincronia, Jakobson argumentava em favor do tempo subjetivo; o progresso temporal de forma ordenada é uma fabricação linguística na qual o presente figura como um agente divisor dos outros tempos, ou seja, ele isola os outros tempos – passado e futuro em um sistema semiótico. As nossas respostas cognitivas não estariam associadas a acidentes de adaptação, mas a participação cooperativa de todos os tempos (simultâneos e sucessivos), seja quando assumimos o papel de emissores de uma mensagem (fonema) ou receptores desta. Bradford (1994, p. 149) analisa que Jakobson no ato da fala considera o pronome o emissor e o receptor, o portador de um *continuum* espaço-temporal.

O espaço da semiosfera⁷⁶ está em fluxo constante, mas as taxas de variação definem-se em relação aos subespaços da semiosfera em si. Na verdade, o paradigma semiótico diria que a perspectiva de dentro de um espaço particular da semiosfera pode muitas vezes transcender os espaços além da fronteira do caótico, porque todos os espaços podem potencialmente se envolver com e serem percebidos pela semiosfera e são parte da abordagem semiótica. No trabalho *Teses para uma semiótica da cultura russa*, Iuri Lotman (2002, pp. 235-236) enfatiza: “O espaço semiótico é necessário para a existência e o funcionamento das línguas, e não para a soma total das diferentes línguas; em certo sentido, a semiosfera tem uma existência anterior e está em constante interação com (todas) as linguagens [...] e atua como um gerador de informações” (LOTMAN, 1990, pp. 123-127). Este autor seleciona o modelo do ato de comunicação elaborado por Jakobson em seus seis fatores e seis funções (JAKOBSON

⁷⁵ De acordo com Bradford (1994, pp. 146-149) o ensaio sobre o Futurismo trazia uma reflexão que estaria presente na ciência ao longo das seis décadas seguintes. Nesse ensaio, Jakobson abordava desde a fenomenologia de Husserl às relações da arte representativa e o cubismo, sem desconsiderar a teoria da relatividade de Albert Einstein (suas fontes de pesquisa para esta teoria foram os russos Kvolson e Umov) e todo o debate entre artes plásticas, literatura e linguística.

⁷⁶ A contribuição de Lotman para a teoria semiótica mudou fundamentalmente a direção das abordagens estruturalistas no campo da *antroposemiótica*; seu foco é a análise e a construção do espaço semiótico necessário ao desenvolvimento de um quadro estrutural no qual ocorre o processo de troca de informações, bem como graus de informações trocadas, o que poderia ser explicado não só no nível individual, mas no sistema baseado em um nível de redes interligadas. Tal espaço é um pré-requisito para o ato semiótico e recebe o nome de semiosfera (LOTMAN, 1990, pp. 123-124; 1992b, pp. 12-13).

1987, pp. 66-71) como ponto de partida para a construção do mecanismo da comunicação dentro da semiosfera; tal modelo é uma representação dinâmica do número mínimo de fatores e funções.

(1) a heterogeneidade do espaço, onde as línguas da semiosfera são representadas como um *continuum* que inclui extremos de intraduzibilidade mútua e recíproca total traduzibilidade (LOTMAN, 1990, p. 125; 1992a, pp. 14-16; 1992b, pp. 11-24); (2) assimetria em múltiplos níveis, incluindo as estruturas internas centrais *versus* periferia e estruturas metalinguísticas (*idem*, 1990, pp. 124-127; 1992 pp. 25-30; 1992b, pp. 16-19); (3) distinções binárias de espaços internos e externos em que essas oposições binárias são pluralidades (*ibid.*, 1990, p. 124; 1992b, pp. 13-17); (4) da limitação como o principal mecanismo da semiose onde as fronteiras são mais frequentemente definidas como multiplicidades de filtros internos e externos bilíngues e membranas que facilitam a permeabilidade e fluidez para acelerar processos semióticos (*ibid.*, 1990, p. 131-140; 1992b, p. 16); (5) desenvolvimento da metalinguagem é uma resolução inevitável de um alto nível de organização da semiosfera e facilita a autodescrição e a obtenção de um maior nível de organização, principalmente no núcleo, áreas centrais, o que afeta diretamente a taxa de desenvolvimento dinâmico e processamento de novas informações (*ibid.*, 1990, p. 128; 1992b, pp. 16-17).

As tensões em função dos mecanismos de mutação dinâmica da semiosfera desempenham um papel central na definição do nível individual de cada personagem da imagem fotográfica: (1) a tensão existente nos papéis assimétricos assumidos pelos participantes no ato de comunicação, e (2) os cruzamentos, não identitários, dos códigos e memórias implicados nos atos de comunicação, em uma abordagem da semiótica (*idem*, 1992, pp. 12-14). Dentre estes espaços, os principais são:

1) *Espaço pontilhado* – apresentado em imagens ou narrativas folclóricas, helenísticas, nele cada ponto ocorre à espera por uma aventura, a busca por outro espaço constantemente e meramente “pulsional”, um modo de representação para imprimir características positivas ou negativas. A temática pode remeter à narrativa clássica⁷⁷ em contextos históricos não clássicos. Tal é o caso do escritor polonês Henryk Sienkiewicz, prêmio Nobel de 1905 por sua obra *Quo Vadis?*, considerada uma obra-prima por remeter a um símbolo nacional inspirador de grandes autores com menção à temática clássica tornando-se um exemplo de como a realidade serve de veículo à ficção e ao sopro poético. O sentido estético jamais excluiu o realismo de um fato; em suas obras o autor abordou temáticas que despontavam no século

⁷⁷ O leitor da narrativa clássica ou não também é um construtor de sua versão da história; ou seja, a partir da expressão do outro ele cria a sua própria expressão, o que não é diferente na narrativa fotográfica; a abordagem empírica na qual o leitor tem contato com o texto conduz a formulação de Jakobson acerca da estilística estruturalista na qual as cadeias sequenciais (eixo sintagmático) nos textos literários ou não, quando possuem um paradigma aceito (eixo paradigmático), tornam um texto reconhecido na cultura.

XX, tais como o movimento neocristão, o escândalo no Panamá, o caso Dreyfus. Um universo de ficções intencionalmente criadas através da palavra escrita.

Se não o fizesse, haveria tumulto na cidade. E estou aqui para manter a paz. Tive que cumprir meu dever. Detesto excessos. Além do mais, estou farto de tudo isso. Depois que resolvo alguma coisa, não hesito mais. E não hesitei em sacrificar a vida de um homem pelo bem da comunidade. Especialmente, tratando-se de um homem humilde, sobre quem jamais terei que dar explicações. É de fato uma pouca sorte para ele, não ser um cidadão romano!

Antéia murmurou debilmente:

– O sol não brilha somente sobre Roma..... (SIENKIEWICZ, 1962, p. 216).

As temáticas clássicas ou helenísticas podem ser ressuscitadas com maior facilidade na literatura possuidora de licença para a narrativa ficcional, na pintura e no cinema, estes também possuidores de tal licença. Na fotografia pode-se recriar uma temática através da propaganda ou demais utilizações, mas fato é que a fotografia não é a arte do movimento, ainda que o registre – após a impressão da imagem, ela não nos permite voltar no tempo a não ser pelo viés da memória no caso de uma foto em que estamos presentes. Portanto, sua maior proximidade com o clássico fora do período clássico é sua representatividade dentro de uma cultura maior.

A pintura pode ou não ser sincrônica, ou seja, ela pode existir ao mesmo tempo do fato que inspira sua existência. Já a relação diacrônica está presente na fotografia, nela as coisas relacionadas existem separadas pelo tempo; a foto é possível no presente. A pintura, tal como a literatura, pode ser inspirada em temáticas do passado e ser realizada no presente. A questão aqui não pretende ser uma análise estilística da narrativa literária que, por si só, no caso do texto literário, não é constituída apenas da análise métrica ou descrição sintática.

O fotógrafo pode ser o homem além do homem, ou seja, aquele que ao centralizar o outro em meio à multidão simultaneamente centraliza a si mesmo. Ele ainda pode ser o homem que continua no centro do quadro, mas menor, sufocado pelos seus próprios limites, acentuados pelas diagonais das marcas que se entrecruzam no horizonte da limitação – o espaço no qual se encontra inserido. O olhar percorre todos os caminhos possíveis que as massas dos homens em um regime totalitário nos mostram, até que em meio à desordem do olhar este indiretamente direciona-se a algo expressivo em um único homem que reforça a identidade de uma cultura milenar. O leitor, no entanto, não deve inventar histórias para aquilo que não entende, não importa escarafunchar a vida das pessoas fotografadas, mas tentar compreender seu contexto.

FOTO 25. Senhor Moshe Yakov, o mais velho escriba de Lukow, Polônia. AHJB
FIGURA 14. Retrato de um homem escrevendo em seu escritório, Gustave Caillebotte, 1885

2) *Espaço aberto* – apresentado como “simples”, suas fronteiras inexistem, possui variados caminhos, associa-se ao destino e a escolha deste, e por isso à liberdade. Trata-se de um espaço no qual a constância do movimento pode representar, por exemplo, a perspectiva “espiritual” e ou “estética” de um povo em sua condição de imigrante. Em seu conto “O faroleiro”, Henryk Sienkiewicz conduz o leitor a um espaço aberto:

As horas se passavam. Permanecia ali. As gaivotas sobrevoavam a torre, emitindo sons agudos, como se estivessem preocupadas com o velho amigo. Era a hora de dar-lhes as migalhas, os restos de comida. Algumas desceram do topo da torre até o chão. Logo em seguida, outras fizeram o mesmo e não tardou que uma revoada pudesse ruflar asas em torno dele e dar-lhe doces picadas. O rumor das asas chamou-o à realidade (*idem*, 1962, pp. 76-77)⁷⁸.

Na imagem que segue poder-se-ia pensar no espaço intimista dos personagens, mas isso novamente seria uma especulação; quando se trata desta imagem não há dúvida, seu cenário “real” principal figura no espaço aberto – neste caso não apenas fora dos limites das paredes, mas diante da imensidão do mar. Se a análise for um pouco além, um espaço aberto também às novas possibilidades para estes viajantes desejosos de outro espaço para viver.

Tanto o filme quanto a fotografia e outras formas tendem a defender-se das possibilidades não narrativas, enquanto a poesia utiliza esse suporte como base. As imagens de filmes ou fotografias possuem sua base na continuidade espaço-temporal, ou seja, na

⁷⁸ E prossegue no mesmo parágrafo em direção a um espaço fechado, mais intimista, esse espaço nem sempre é o espaço interior do personagem: “Havia chorado tanto que agora se sentia leve e como que radiante de felicidade. Os olhos cintilavam. Sem pensar duas vezes, deu aos pássaros toda a comida que havia recebido” (*ibid.*); em seguida o autor joga o faroleiro de seu espaço intimista novamente a um espaço de expansão exterior quando o protagonista joga aos pássaros sua comida; seu gesto ocasiona a revelação do cenário exterior.

linearidade; no espaço (aberto ou fechado) a passagem temporal permeia todas as regras aleatórias que foram estabelecidas para fazer narrativa; no entanto, nem o filme, nem a fotografia necessariamente precisam seguir esta regra mais burlada pela pintura. Os espaços fechados, por exemplo, implicam, embora no tempo “real”, noções de meta-consciência; em tais espaços ocorre uma reflexão da própria reflexão (quando representam sonhos ou alucinações, ainda mais comuns na pintura). Ao justapor os espaços fechados e os abertos, é possível trabalhar as metáforas visuais de modo que o leitor possa compreender muitas vezes a fotografia por haver indicação através das “regras” estabelecidas pelo fotógrafo-narrador do que pretende narrar – clareza da emissão de sua mensagem. Tal como na poesia, ele pode limitar a metáfora e seu potencial visual no espaço selecionado para predeterminar seu intento, mesmo no espaço aberto – nesta foto de espaço aberto reside a metáfora do sentimento dos fotografados. Essa espécie de metáfora fechada no espaço aberto (físico) faz vigorar o espaço fechado (abstrato/subjetivo).

FOTO 26. Um navio de imigrantes chega ao Brasil. AHJB

Há uma metodologia no trabalho com a imagem pertencente a cada emissor, que pode selecionar o paralelismo – duas ideias/imagens/coisas que não se encontram reunidas com um propósito singular, mas interagem causando analogias visuais e múltiplas possibilidades de leitura. Para Jakobson, os eixos sintagmático e paradigmático na narrativa dariam conta de analisar esta noção horizontal – de linearidade e continuidade, a noção vertical – de certa multiplicidade que pode povoar a fotografia sem, contudo, eliminar seu conteúdo histórico. Nesse sentido, o paralelismo pode proporcionar novas formas de análise no trabalho e

construção do significado das imagens, de modo que tanto a codificação quanto a decodificação não estejam tão distantes da Poética – portadora de uma narrativa nem sempre fixa, singular, ou a um único espaço totalmente aberto ou fechado de análise contextual, para que a imagem original não se torne quase redundante, mas estabeleça uma parceria, uma interação de significado na estrutura da narrativa.

3) *Espaço fechado* – apresentado como o isolador do mundo exterior, a imagem negativa do cárcere, da privação de liberdade, opõe-se à ideia do espaço aberto, porque suscita a carência extrema da liberdade. Em sua imagem positiva, o espaço fechado apresenta o pensamento utópico da ideia de paraíso; nele ocorre a liberdade num espaço protegido dos homens. A imagem pode remeter a um instante íntimo e introspectivo de ambiente, e para além do espaço interno, por vezes de um ambiente da casa/lar, pode conter elementos que recriam os costumes, o mobiliário, símbolos próprios de uma determinada época e por vezes de uma cultura.

O acontecimento invariante relacionado ao tema como uma linguagem e o próprio tema como informação nesta linguagem. O tema como texto construído que intervém na relação com os demais textos de seu contexto. Num texto “real”, signo fotográfico, o tema se manifesta como uma experiência estrutural que pode ou não atingir seu objetivo, como no poema familiar e íntimo de S. Marchak citado por Lotman (1978, p. 308), no qual o poeta mantém uma constante entonacional e rítmica do verso para reforçar a ideia de correlação mútua dos versos, o que na arte é denominado correção de seu conteúdo: “A vós de toda a minha alma eu desejo / Amigos, boa sorte / E a boa sorte, amigos / Não nos é dada sem trabalho”. O todo no texto artístico verbal ou pictórico é constituído de princípio e fim, interligado a modelos culturais amplos. “O texto é orientado não para um fim, mas para um princípio. A questão fundamental não é ‘de que modo terminou isso’, mas ‘de onde veio isso’”. E Lotman prossegue: “[...] os modelos culturais, nos quais o princípio está fortemente marcado, estão ligados de certa forma à aparição de textos delimitados unicamente de um ponto de vista – o do princípio” (*idem*, p. 353-354).

Nas imagens fotográficas “figurativas” têm-se os espaços delimitados e os limitados. “O espaço é um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis etc.)” (*ibid.*, p. 360). A linguagem das relações espaciais mostra ser um caminho essencial para a compreensão do elemento “real”, espaço no qual ocorre a vida usual cotidiana. A ausência de liberdade de escolha é particularidade do mundo material, porque se opõe ao mundo livre do pensamento. Tal ausência encontra-se

representada no espaço pelo homem e constitui a condição de existência da sua cultura e do seu dispositivo de pensamento. Pelas representações do espaço a cultura delimita a realização ou não do homem, através da cidade que pode ou não ser caracterizada como espaço seguro.

As artes visuais, tanto como a essência semiótica delas (e suas potenciais partículas semióticas – um reflexo mecânico do objeto frente à superfície espelhada) criam a ilusão da identidade comum entre objeto e sua imagem. Adiciona-se desta forma mais uma etapa ao processo da criação do signo artístico (o texto) – o texto, percebido pela consciência ingênua como incondicional, deve ser percebido na sua condicionalidade de signos. Isto significa praticamente que as características do texto verbal são atribuídas, nesta etapa, ao texto não verbal. É só na etapa seguinte que a segunda iconização do texto acontece, o que corresponde ao momento, na poesia, em que as características do texto não verbal (icônico) são atribuídas ao texto verbal (LOTMAN, 1979, p. 238-252).⁷⁹

Nesta foto, embora o exercício do ensino e do aprendizado denote uma condição liberta, o predomínio é das paredes, os personagens não se encontram no espaço aberto em seu sentido expreso – na natureza, por exemplo, mas encerrados em um ato que ocorre entre as paredes, e aqui, pode-se trazer novamente a força do contexto, este é o gueto, e as pessoas não estiveram livres por lá.

FOTO 27. Professora e seu aluno. Varsóvia, Polônia. AHJB

⁷⁹ Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно – механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. К процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаковоусловная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, – текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического) (LOTMAN, 1979, pp. 238-252).

4) *Espaço fronteiro ou limítrofe* – apresentado como o ponto extremo do contato⁸⁰, a imagem dos corredores, dos labirintos, das transformações mentais, das fronteiras de discussões entre o passado e o futuro, por exemplo, antes e depois da Segunda Guerra e da invasão nazista. O gueto é sem dúvida um espaço limítrofe registrado pela fotografia, seu limite encerra inclusive a existência do indivíduo que não podia ir além dele e oculta as atrocidades cometidas entre suas fronteiras. É o limite de dois espaços distintos na mesma cidade – a cidade como um todo e a cidade do gueto – as duas distintas cidades de Varsóvia, o que ocorre em uma não atinge ou se aproxima da outra. O gueto foi a delimitação de onde se podia ser livre para viver e onde se podia morrer livremente sem que reclamassem ou dessem por conta no espaço aberto. E toda espacialidade, sempre construída na relação com o observador, refere-se à apreensão dos signos que constituem o espaço e se deixa apreender pela visualidade, ou ainda por determinados traços que, uma vez discriminados, permitem delinear sua representação.

A questão é: *onde se encontram os espaços da narrativa fotográfica nas funções da linguagem? Com qual função cada espaço ou tempo seria identificado?* O espaço limítrofe pode ser identificado com o do *beco sem saída*, condição absoluta de desesperança⁸¹; também pode ser a condição absoluta da mudança, esses momentos de excelsa epifania no qual o ser humano decide tomar decisões que irão modificar seu cotidiano, ou até mesmo uma ideia capaz de reformular toda a sua concepção de mundo⁸².

⁸⁰ Existem nas recordações de todo homem coisas que ele só revela aos seus amigos. Há outras que não revela mesmo aos amigos, mas apenas a si próprio, e assim mesmo em grande segredo. Mas também há, finalmente, coisas que o homem tem medo de desvendar até de si próprio; e, em cada homem honesto, acumula-se um número bastante considerável de coisas do gênero. E acontece até o seguinte: quanto mais honesto é o homem, mais coisas assim ele possui. Pelo menos, eu mesmo só recentemente me decidi a lembrar das minhas aventuras passadas e, até hoje, sempre as contornei com alguma inquietação. Mas agora, que não lembro apenas, mas até mesmo resolvi anotar, agora quero justamente verificar: é possível ser absolutamente franco, pelo menos consigo mesmo, e não temer a verdade integral? Observarei a propósito: Heine afirma que uma autobiografia exata é quase impossível, e que uma pessoa falando de si mesma certamente há de mentir (DOSTOIÉVSKI, 2000, pp. 173-174).

⁸¹ Acordava sem esperança e tentava escapar a essa desesperança, e escapava dela até por volta de meio-dia. À tarde, a desesperança recomeçava, desaparecia novamente no crepúsculo, e à noite, quando acordava, é claro, ela estava novamente ali, mais brutal do que nunca (BERNHARD, 1992, p. 17).

⁸² Em Sacks (2002, pp. 78-79) o judaísmo aparece juntamente com o questionamento, no qual Deus cria uma natureza simbolizada pelo palácio e ao mesmo tempo cria um ser de autoconsciência, “Um ser finito perde a liberdade em um mundo onde o poder infinito passa a intervir em suas ações, impedindo-o de levá-las adiante ou de enfrentar as consequências que venham a acarretar”; ou seja, apenas o homem ateou fogo ao palácio, e, somente ele pode apagá-lo. E prossegue, “Mas ele não está só. Deus, o criador da autoconsciência, é também o criador da linguagem. Deus não somente cria – Ele se comunica. Ele fala com o homem e lhe diz como apagar as chamas. A moralidade não é factual (como as coisas são) ou subjetiva (como eu gostaria que fossem). Ela é fruto da aliança: Deus dá ao homem Sua palavra; o homem dá sua palavra a Deus. Deus ensina, o homem age, e juntos dão início ao *Ticun Olam*, a tarefa de “reparar, ou consertar o mundo”. Deus e o homem se tornam, segundo a expressão rabínica, “parceiros no trabalho da criação”. A ideia é tão revolucionária hoje quanto há quatro mil anos. E a tarefa ainda não terminou.

O espaço limítrofe⁸³ pode ocorrer também no espaço aberto, não apenas nos corredores ou becos sem saída; ele pode significar o limite da existência e ausência de vida plena. Ao ver as crianças é possível perceber que elas não encontrariam espaço para expansão e menos ainda para a sobrevivência.

FOTO 28. A entrada para Kazimierz, o velho Gueto de Cracóvia, 1937. Por Roman Vishniac⁸⁴.

⁸³ Na narrativa da realidade, os judeus foram do espaço aberto ao espaço limítrofe: 1) Ascensão do Partido Nazista (1918-1933). Durante os 14 anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, o Partido Nazista passou de um pequeno grupo político para o partido mais poderoso na Alemanha. 2) A nazificação (1933-1939). Uma vez que Hitler se tornou chanceler e, posteriormente, *Reichsführer*, o partido nazista rapidamente mudou a estrutura política, social e econômica da Alemanha. 3) Os guetos (1939-1941). Limitar os judeus aos guetos foi mais um passo crítico na Solução Final de Hitler. 4) Os campos (1941-1942). Os campos de concentração foram etapa final de Hitler no extermínio dos judeus. 5) Resistência (1942-1944). As pessoas resistiram por todos os meios possíveis, de roubar uma fatia de pão a sabotar as instalações nazistas. 6) Resgate e libertação (1944-1945). Alguns sobreviveram através dos feitos heroicos dos vizinhos, enquanto outros foram libertados pelos Aliados. 7) Consequências (1945-2000). Após a guerra, criminosos nazistas enfrentaram a punição por seus crimes de guerra e os sobreviventes começaram a reconstruir suas vidas.

⁸⁴ Roman Vishniac (1897-1990) nasceu em uma família russo-judia próspera em Pavlovsk, perto de São Petersburgo, e em 1920 tornou-se membro ativo de vários clubes de fotografia em Berlim, construiu um laboratório de processamento de fotos totalmente equipado em seu apartamento em Berlim (no bairro de Wilmersdorf, densamente povoado por ricos judeus russos). Prosseguiu com a sua investigação científica e microscopia, e a partir de 1933, quando Adolf Hitler foi nomeado Chanceler da Alemanha e com a consequente abertura do Campo de Concentração de Dachau (1934-1938), ele tirou fotografias de associações judaico-alemãs e de organizações comunitárias que prestaram socorro sob o regime nazista em Berlim. Após o estabelecimento em 1935 das Leis de Nuremberg na Alemanha e da difusão das restrições antisemitas ele foi comissionado (1935-1938) pela sede europeia da *Joint Distribution Committee American Jewish* (AJDC), em Paris, a maior organização de ajuda judaica do mundo, para fotografar comunidades judaicas pobres em toda a Europa Oriental, desde os milhares de refugiados judeus expulsos da Alemanha na cidade fronteiriça polaca de Zbaszyn. Em 1938 as suas fotografias das comunidades judaicas da Europa Oriental foram expostas nos escritórios da AJDC em Nova Iorque. Deixou um vasto trabalho ao falecer aos noventa e dois anos, e apenas a sua obra já demandaria uma pesquisa.

Limitar os judeus aos guetos não foi uma ideia original de Hitler; ao longo dos séculos, os judeus enfrentaram inúmeras perseguições e muitas vezes se viram obrigados a viver em áreas chamadas de guetos. Os guetos nazistas, contudo, tinham um objetivo mais audacioso, eles eram um passo preliminar de um projeto de aniquilação dos judeus, em vez de um método para apenas isolá-los do resto da sociedade. À medida que a guerra contra os judeus progredia, os guetos se tornaram áreas de transição, usados como pontos de coleta para a deportação aos campos de extermínio e campos de concentração.

Hitler incorporou a parte ocidental da Polônia à Alemanha pretendendo fazer dos poloneses escravos da Alemanha; ali se concentraram vários guetos, cerca de dois milhões de judeus, em várias cidades. A justificativa para o isolamento dos judeus nesses bairros foram as doenças, mas na verdade os bairros judeus foram transformados em prisões a céu aberto, auge de uma narrativa que permeia entre o espaço limítrofe e fechado. Os cinco principais guetos estavam localizados em Varsóvia, Lódz, Cracóvia, Lublin e Lvov. Em 23 de novembro de 1939, o governador geral Hans Frank emitiu um decreto ordenando que todo judeu com dez anos de idade ou mais deveria usar a estrela de Davi em braçadeiras ou presa ao peito ou às costas para facilitar a identificação por ocasião do estabelecimento dos guetos.

FOTO 29. O gueto de Lvov também incorporou algumas casas. Lvov é uma cidade na Ucrânia a cerca de 250 km ao sudeste de Varsóvia, na Polônia. Crédito da foto: Mecenstwo Walka, Zagłada Żydów Polsce 1939-1945. Polônia. N° 108.

A Polônia foi o berço dos guetos, mas estes totalizaram 356, somando os que foram implantados na antiga União Soviética, nos Estados Bálticos, na antiga Tchecoslováquia, na Romênia e na Hungria entre 1939 e 1945; com formatos diversificados, estes guetos podiam ou não ser selados. Nas cidades menores, em especial, eles eram abertos; nas maiores, eram

fechados, com paredes de tijolo ou pedra, cercas de madeira e arame farpado como definição dos limites. Os judeus saíram de suas casas anteriores sob a ameaça de pena de morte, e, em todos os guetos, as condições de vida eram as mais terríveis. O menor gueto abrigava cerca de 3.000 pessoas. Varsóvia foi o maior, com cerca de 400 mil pessoas. Łódź foi o segundo, com cerca de 160 mil. Outras cidades da Polônia com grandes guetos foram Białystok, Częstochowa, Kielce, Cracóvia, Lublin, Lvov, Radom e Vilna. Os judeus eram enviados dos guetos menores para os maiores à medida que eram eliminados. Em outubro de 1941 teve início a deportação geral para os grandes guetos na Polônia e mais a leste, tanto dos judeus da Alemanha como da Áustria, do Protetorado da Boêmia e Morávia.

As imagens provam em narrativa explícita o quanto a vida era miserável: os guetos eram imundos, sem saneamento, superlotados, sem proteção contra os frios violentos. Além dessas condições, não havia alimentação suficiente, muitos morreram de fome poupando o gasto com as câmaras de gás. Apesar das condições desumanas, os pais persistiram na educação de seus filhos (atividade considerada ilegal) e alguns moradores conseguiam realizar seus cultos e preservavam os feriados judaicos. Vale salientar que os nazistas não deixaram de fazer sua falsa propaganda também a respeito dos guetos ao estabelecer no noroeste da antiga Tchecoslováquia uma espécie de assentamento modelo – Theresienstadt (ou Terezín) – com o intuito de combater os boatos que circulavam na comunidade internacional sobre as más condições nos guetos. Lá os jardins eram floridos e havia escolas e comida; esse gueto-modelo foi utilizado para mostrar aos visitantes, inspetores e também ao público de filmes de propaganda nazista como eram as condições humanas de um suposto “típico” gueto da Cruz Vermelha Internacional; na verdade, o local funcionava como um campo de trânsito para muitos que foram posteriormente enviados para Auschwitz ou outros campos de extermínio.

FOTOS 30 / 31. Gueto de Varsóvia em 1941. Crianças sem-teto. Um típico quarto em um gueto.
Créditos das fotos: Mecenstwo Walka, Zagłada Ayrów w Polsce 1939-1945. Polónia. N^{os}. 126 e 117.

3.2 Narrativa fotográfica e as funções da linguagem

Ginzburg menciona o método de Morelli, que visava realizar uma correta atribuição entre obra e autor às pinturas distribuídas nos museus: para ele, a base para uma correta avaliação viria não das características mais vistosas e mais fáceis de serem imitadas nos quadros, mas, contrariamente, viria dos pormenores mais negligenciáveis e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia; tal método propôs dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa. Ginzburg também remete a Wind, para quem os trabalhos de Morelli seriam uma “exacerbação do culto pelo imediatismo do gênio”, e, embora insólitos, se comparados ao trabalho de outros historiadores da arte, são minuciosos e adquirem um aspecto de “Museu Criminal”, o que para Castelnovo se aproximaria do método indiciário de Sherlock Holmes criado por Arthur Conan Doyle⁸⁵ (GINZBURG, 2007, p. 144).

Ao investigar os caminhos metodológicos para uma abordagem semiótica na narrativa fotográfica, têm-se aspectos relevantes nas funções da linguagem de Roman Jakobson, fatores esses que constituem todo o processo linguístico, todo o ato de comunicação verbal, e porque não, da comunicação visual. “O REMETENTE envia uma mensagem ao DESTINATÁRIO”, e tal mensagem requer um contexto a que se refere (ou “referente”) que seja apreensível ao destinatário, verbal ou suscetível de verbalização; um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (codificador ou decodificador da mensagem) e, por fim, um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que torne possível uma constante comunicação entre ambos (JAKOBSON, 2005, p. 123).

A leitura da imagem fotográfica torna esta uma narrativa de seu tempo, o que caracteriza um problema de abordagem semiótica, que vislumbra o ato da comunicação como uma forma de narrativa, através da palavra ou da imagem, cujo intuito é enviar uma mensagem – comunicar. Outro fator fundamental refere-se à inserção do contexto histórico neste tipo de abordagem que visa encontrar a mensagem, pautada em uma estrutura de seu tempo. Tal mensagem pode não ser por si uma narrativa, ou seja, a história difere da narrativa literária e seu caráter ficcional, mas esta pode ser narrada através de uma mensagem escrita ou imagética. Da mensagem extrai-se a história.

⁸⁵ Cf. E. Castelnovo, “Attribution”, In *Encyclopaedia universalis*, vol. II, 1968, p. 782. Mais em geral, A. Hauser, em *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Turim, 1969, p. 97, compara o método de detetive de Freud ao de Morelli.

As funções que produzem a mensagem foram descritas por Jakobson de forma sumária como funções da linguagem: emotiva, referencial, poética, fática, conativa e metalinguística, tendo como centro da estrutura o critério linguístico empírico da função poética, que para o teórico “deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode limitar a função poética” (*idem*, p. 129). Cada função da linguagem determina-se por um fator. A comunicação, para existir, depende de uma mensagem e de seu destinatário, perpassando por funções entre as quais a poética ocupa um lugar de destaque. A poética tal como pensava Jakobson deveria ser “antes de tudo a investigação da estrutura dos signos, isto é, os signos semióticos e, em um sentido mais estrito, os linguísticos da obra de arte” (JAKOBSON, 1992, p. 103).

A teoria da poética em Jakobson trata de um estado de tensão entre os conjuntos de *oposições binárias* e busca qualificar como um poema ou um texto deve manter do início ao fim uma tensão produtiva e interativa entre dois ou mais deles (BRADFORD, 1994, p. 71). As afiliações e modas deste universo crítico literário estão propensas a mudanças imprevisíveis e por vezes cruéis, e uma explicação para isso pode se basear no conceito de paradigma, de T.S. Kuhn⁸⁶, a respeito dos “horizontes das expectativas”, porque o aparecimento do novo paradigma será precipitado tanto pela proliferação de perguntas sem respostas, como por novas descobertas (*idem*, p. 75).

A ideia da comunicação de uma mensagem em Shannon e Weaver possui uma forma rígida e formalizada no conceito matemático da informação, conferindo individualidade ao *bit* – a unidade da quantidade de informação. Este esquema de comunicação, inspiração de Jakobson, engloba a teoria matemática e estuda o ponto de vista físico-matemático da condição da maior eficiência da transferência do sinal através do aparato técnico de transmissão, o que objetiva individualizar a forma geral do processo comunicativo vigente. Toda esta teoria centra-se na máxima eficiência e clareza da informação a ser transmitida, ou seja, que a mensagem seja recebida sem interferências. A comunicação cumpre seu intuito de expor em comum algo que passa de um a outro, por uma intenção de unir ambos através de uma mensagem, que deve ser lida, a considerar que, “[...] quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa” (MANGUEL, 2009, p. 27).

⁸⁶ “O paradigma é um objeto a ser mais bem articulado e precisado em condições novas ou mais rigorosas” (KUHN, 2003, p. 44). Na ausência de um paradigma ou de algum candidato a paradigma, todos os fatos pertinentes ao desenvolvimento de uma determinada ciência possuem probabilidades igualmente relevantes.

Claude Shannon⁸⁷ e Warren Weaver, postuladores da primeira formulação de uma teoria matemática da comunicação, em uma publicação no final dos anos de 1940, colocaram pela primeira vez uma definição geral da comunicação como transferência de informação mediante sinais de uma fonte a um destinatário. A teoria matemática da comunicação foi impulsionada por necessidades técnicas muito precisas; nos termos das condições físicas matemáticas era preciso melhorar a eficiência da transferência através de equipamentos técnicos para transmitir sinais, e seu desenvolvimento foi paralelo à rápida evolução das telecomunicações. Além da definição de comunicação, deve-se a Shannon e Weaver o desenvolvimento de um padrão geral nos processos desta, que identificou a forma total de qualquer um de seus processos, elementos sempre presentes na passagem de informação. Jakobson incorporou as possíveis contribuições de outras áreas do conhecimento, inserindo desta forma a ciência na linguagem e também na arte, considerando que o teor de organização de um dado sistema é expresso por meio da noção de *entropia*⁸⁸:

⁸⁷ Claude Shannon nasceu em 1916 em Gaylord, Michigan, e muito jovem começou a lidar com equipamentos de rádio, entre outras coisas, e a estudar o código Morse. A história de Edgar Allan Poe *The Gold-Bug*, lida em sua juventude, teve um enorme impacto sobre ele: o centro da história é a decodificação de uma mensagem criptografada. Shannon estudou no prestigioso *Massachusetts Institute of Technology* e escreveu uma tese sobre o uso da álgebra booleana para o desenho de circuitos de relé. Em outras palavras, o verdadeiro ou falso da lógica booleana foi equiparado ao *on/off* de um interruptor elétrico. Para este trabalho, que têm grande importância tanto para computadores e telefones, Shannon recebeu seu PhD em 1940. A partir de 1941 e até 1972 Shannon trabalhou como matemático na pesquisa da *Bell Telephone Laboratories*. Nestes laboratórios ganhou a sua fama para o público não-especialista, graças à destreza de malabarismo com que andava de monociclos, jogando para o ar e apanhando quatro bolas de borracha coloridas. Mas para os profissionais, a reputação de Shannon estava relacionada principalmente com a sua fundamental contribuição teórica, sendo a mais importante, provavelmente, a teoria conceitual matemática da comunicação. É o título do ensaio que Shannon publicou em 1949, juntamente com Warren Weaver, no *Bell System Technical Journal*. Este texto é surpreendentemente legível, e apesar de ser um relatório técnico, é a base do que hoje é chamado de teoria da informação, um campo que tornou possível todas as modernas comunicações eletrônicas. Quando começou a trabalhar nesta área, a finalidade de Shannon era apenas eliminar o ruído das ligações telefônicas, mas ele conseguiu um dos resultados teóricos mais importantes do nosso século.

⁸⁸ Não se pode eliminar a concepção de capacidade pessoal (um símbolo), o que corresponde a um órgão mental e um instrumento cultural – a linguagem em Chomsky e a linguagem funcional de Coseeriu, e a “capacidade” interpessoal (cf. linguagem-e de Chomsky; *langue* de Saussure; língua histórica de Coseeriu; normas sociais) é derivado (um tipo). Em Jakobson *o código* – discurso funcional (gramática da língua dada) – caracteriza a linguagem específica como uma espécie de acordo entre os usuários da língua dada; cada sinal é uma manifestação de mensagem codificada – aplicação do código na mensagem. A linguagem ocorre tanto em sua forma explícita quanto implícita, através do uso de um código que o receptor deve seguir para a compreensão da mensagem. Qualquer atividade comunicativa, o que não exclui a narrativa e as imagens, é avaliada pelas normas de envio; a mensagem pode ser ilógica ou inaceitável, ou até imprópria, de modo que a expressão não tenha correta pronúncia e a estrutura não seja eficiente; isso conduzirá o fotógrafo-narrador e o leitor à construção de uma linguagem “operacional” determinada de uma sociedade para a outra. Então o remetente – fonte de informação que constrói a mensagem (fotógrafo) –, articulando o sinal, e o destinatário dividem em fases opostas o sinal do receptor e a mensagem de destino. A ENTROPIA, “o sinal recebido” – a mensagem –, que em Jakobson corresponde tanto ao sinal (físico) quanto à mensagem dita “psicológica” (a função emotiva que na intenção comunicativa atua em manifestações do sistema biológico e sua interpenetração na *psique*), desempenha um papel proto-comunicativo nos sinais (possivelmente da função conativa), ou seja, esse sinal recebido não pode ser inteiramente controlado.

Trata-se, basicamente, de uma medida de qualidade, ou seja, de convertibilidade, da utilidade, da energia contida no sistema. O crescimento do valor da entropia indica a passagem de um estado de equilíbrio para outro, sendo este último menos estruturado, com menor riqueza de relações entre as partes componentes. O limite, o equilíbrio derradeiro, se pudesse ser alcançado, corresponderia à completa desestruturação do sistema – seria uma configuração perfeitamente homogênea e inativa, portanto um puro “não-diferenciado”. Ao que parece, na arte, esta ideia seria absurda (OLIVEIRA *apud* OSTROWER, 1998 p. 186).

Roman Jakobson adaptou o esquema de Shannon para a linguística e para as ciências humanas⁸⁹, adequando os vários fatores da comunicação verbais irreprimíveis que podem ser representados esquematicamente na forma da figura 15. Desta forma, a linguagem pode ser estudada em toda a variedade das suas funções⁹⁰, interligadas a diferentes fatores inalienáveis da comunicação, fatores estes constitutivos de qualquer processo linguístico. São seis: 1) Contexto: o objeto ou a situação a que a mensagem se refere; 2) Mensagem: o resultado, a comunicação em si; 3) Destinador/Emissor: aquele que envia a mensagem (pode ser uma única pessoa ou um grupo de pessoas); 4) Destinatário/Receptor: aquele a quem a mensagem é endereçada (um indivíduo ou um grupo); 5) Canal de Comunicação/Contato: meio pelo qual a mensagem é transmitida; e 6) Código: o conjunto de signos e de regras de combinação desses signos utilizado para elaborar a mensagem: o emissor codifica aquilo que o receptor irá decodificar. “Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem” (JAKOBSON, 2005, p. 123).

Como a linguagem não somente teve seu início na forma escrita em um alfabeto, tal como o alfabeto em cada idioma varia em sua forma, e ainda, ao considerar que a letra de cada alfabeto é uma imagem, por que não adaptar as funções da linguagem à imagem? Imagem que contém um contexto que requer um código total ou pelo menos parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (o codificador e o decodificador da mensagem) e

⁸⁹ Antes de enviar uma mensagem no canal, o transmissor utiliza um código para introduzir a redundância. Esse procedimento resulta na extensão da mensagem, com certo coeficiente. A redundância permite corrigir alguns erros produzidos pelo ruído no canal. O coeficiente mínimo que garante a descoberta da mensagem se chama a capacidade do canal.

⁹⁰ 1) *função referencial ou representativa* – comunicação centrada no referente, que pode ser real ou imaginário. O “porte” da informação para além da referência estética. O local/a temporalidade/a dimensão e com o que a mensagem converge; 2) *função emotiva/intencional* – comunicação que atende a sentimentos, estados de ânimo e opiniões do emissor (produtor do que deve ser comunicado), que a transmite de modo subjetivo; 3) *função conativa/apelativa* – orientação para o destinatário da mensagem que busca por uma resposta do receptor (quem recebe a comunicação). Também é uma espécie de convocação para que se dê um parecer acerca da mensagem. Além disso, consiste na persuasão provocada por esta; 4) *função fática* – modo de definição da interação social. A pergunta que se faz é: “O que se relaciona à criação da mensagem?”. Essa função reflete as condições da comunicação na mensagem. A mensagem objetiva verifica se a comunicação se mantém; 5) *função poética ou estética* – a forma da mensagem que se converte em comunicação, como esta se expressa. A comunicação de si mesma; 6) *função metalinguística* – reflete a consciência do locutor acerca do código da linguagem. Como se dá o sincronismo das artes na mensagem (JAKOBSON, 2005, pp. 10-21).

finalmente um contato, um canal físico e uma conexão entre o remetente e o destinatário, permitindo-lhes estabelecer e manter comunicação.

Eis o esquema original de Shannon e Weaver⁹¹ e a adaptação de Jakobson:

FIGURAS 15. E 16.

FIGURA 17.

FIGURA 18.

⁹¹ Trata-se da fonte de informação, que gera uma mensagem a um dispositivo de transmissão de sinais, que, por sua vez, são transmitidos através de um canal físico para o receptor que o converte de volta à mensagem recebida pelo destinatário. O obstáculo para o bom desempenho do processo de comunicação é o ruído, ou seja, a presença de perturbações ao longo do canal, que pode danificar sinais (tais como interferência elétrica ou magnética que podem ocorrer ao longo de um cabo de transmissão), a exemplo do termostato, no qual a fonte desta informação é o recipiente de água ou ar equipado com um sensor (um termômetro). O sensor é conectado a um aparelho transmissor e quando o nível T for atingido ele é ativado e envia a mensagem: “A temperatura chegou a T”, um sinal que tem a forma de um impulso elétrico viaja através de um fio de cobre (o canal) ao receptor, que é anexado ao destinatário da mensagem, e aciona um mecanismo para ligar e desligar o gravador, um interruptor. Neste ponto se inicia um processo de comunicação novo, em que o objetivo inicial passa a ser a fonte de uma mensagem, que informa a um mecanismo de resposta, chamado *feedback* – base de todos os sistemas homeostáticos, capaz de se autorregular. Com pouca dificuldade, pode-se aplicar o mesmo esquema à comunicação linguística. Quando falo com alguém, do meu cérebro – fonte do aparelho vocal do transmissor –, as vibrações do som seguem até o canal de comunicação, a orelha do meu destinatário – o receptor e seu cérebro (destinatário final da mensagem). Em suma, o modelo de Shannon e Weaver permite entender e abordar as características essenciais de processos aparentemente muito diferentes: o funcionamento homeostático do aparelho, como o termostato, a interação entre homem e máquina, e a comunicação entre dois seres humanos. Devido à sua generalidade, o modelo de Shannon e Weaver teve uma enorme aplicação e sucesso em outras áreas, em várias disciplinas e em várias possibilidades de lidar com a comunicação. Na verdade, por causa de sua origem ter sido eminentemente na “engenharia”, não pode representar plenamente os processos de comunicação em que seres humanos estão envolvidos. Para alcançar a complexidade da comunicação humana e, em particular a comunicação linguística, o linguista Roman Jakobson propôs uma revisão do esquema, que teve uma grande influência em disciplinas como a linguística estrutural, a semiótica e a teoria literária (SHANNON, WEAVER, 1949, pp. 5-98).

Em certo sentido, este é um modelo que capta a comunicação a um nível maior de abstração, sem fazer qualquer conta de dispositivos físicos que podem facilitar ou atrapalhar o processo da comunicação. Shannon e Weaver tiveram o objetivo principal de descrever o aparato mecânico da comunicação, estudando como os sinais podem ser formados de modo a aperfeiçoar a eficiência da comunicação e reduzir os danos causados pelo ruído. Jakobson por sua vez construiu um modelo de comunicação humana que permitiu compreender como e porque podemos falar sobre algo e entender o que é dito. Não é por acaso que ele introduz dois fatores que não aparecem explicitamente no modelo anterior: o *código* e o *contexto*.

A narrativa, entendida como envio de uma mensagem inserida no processo de comunicação, apresenta o *código como conceito-chave*. O significado dado ao termo código, esse conjunto estruturado de signos e regras que o emissor e o receptor devem compartilhar, nem sempre é único. O emissor é capaz de entregar mensagens e entender o receptor. A noção de código coextensivo com a da linguagem pode ocorrer das mais variadas formas, não somente na escrita, mas também na imagem. A relevância do código pauta-se na compreensão do conteúdo da mensagem, “[...] o caráter dinâmico de compreensão não está restrito às mudanças que ela sofre durante uma determinada interação comunicativa” (DASCAL, 2006, p. 115). Com vistas a uma interpretação não fixada em modelos únicos, a tentativa reducionista de interpretar o comportamento humano em termos de uma única causa ou de privilegiar uma classe de causas conduz ao fracasso.

O código é uma série de eventos físicos com características distintivas que podem ser usados para representar unidades abstratas da série na disciplina especificamente dedicada ao estudo de códigos e da linguagem. Essa disciplina foi reformulada pelo linguista Louis Hjelmslev⁹², para quem um código semiótico é o sistema de correlações entre dois subsistemas: um é o sistema de unidades significativas, as unidades que se manifestam em um ato de comunicação, o chamado nível de expressão, e os outros significam o sistema de unidades, ou o plano de conteúdo, divididos em forma (de expressão) e substância. O conteúdo, entretanto, define a forma das unidades (semânticas) e suas relações, organiza o conhecimento/representação do sistema mundial. A correlação é a base de um código arbitrário: a relação entre significante e significado não é uma relação de causa e efeito; chega-se à mensagem.

Na classe de códigos retorna-se a um âmbito muito amplo de fenômenos, que vão desde a linguagem do termostato e da programação de computador à da classe de códigos nas

⁹² Ideias extraídas do texto de Hjelmslev *I fondamenti dela teoria del linguaggio*, citado na bibliografia.

formas de expressão baseadas em símbolos visuais e imagens, comumente chamadas de linguagens icônicas (a exemplo da linguagem dos sinais). A pintura, a fotografia, o cinema ou a televisão de certa forma podem ser considerados como códigos, pois têm seu próprio conjunto de unidades de expressão e sua sintaxe específica (por exemplo, enquadramento e montagem), mesmo se não se tem todas as características de linguagens simbólicas abstratas, que são os representantes por excelência das línguas naturais. Cada código é diferente do outro no tipo de unidades de expressão adotado, tanto na complexidade da relação entre significante e significado, quanto na maneira pela qual os significados são articulados. Ao refletir a partir da interpretação de contexto, segundo aspecto da comunicação linguística no qual Jakobson dá ênfase, fica evidente que *para se comunicar não é suficiente ter um código comum*. A linguagem comum da comunicação nunca é perfeita, como é o caso mais simples de código. A comunicação torna necessária que todos os elementos contextuais sejam compartilhados através da linguagem; na foto, estes são: o contexto “histórico”.

Para realmente entender uma mensagem⁹³, é importante manter uma variedade de conhecimento aprofundado, uma espécie de ambiente cognitivo, que consiste em diversas noções. No entanto, inexistente consenso suficiente entre duas partes de competências; o sentido geral de uma mensagem para um destinatário não seria determinado apenas por um acordo. Nunca qualquer processo da comunicação mediado por um código, através da linguagem, possui uma simetria perfeita entre codificação e decodificação. A decodificação exige sempre um trabalho de interpretação feito pelos beneficiários à luz de um conjunto de habilidades e circunstâncias.

A decodificação⁹⁴ interpretativa nem sempre é de igual complexidade; interpretam-se todas as mensagens amplamente similares com velocidade suficiente (se não fosse de fato

⁹³ O sistema de termostato torna-se operacional, aplicável, mas o ruído pode causar interferência no circuito e causa uma comunicação errônea; tal comunicação equivocada tanto pode ocorrer em um sistema como este quanto na comunicação de um autor com seus leitores, de um pintor com os seus observadores e ainda de um fotógrafo com os receptores do momento fotografado. O essencial é buscar que a mensagem chegue ao destinatário com a menor possibilidade de erro. No entanto, por mais complicado que seja o código proposto, cada símbolo corresponde somente a um significado e o transmite em cada situação e contexto, uma vez que o código não pode ser alterado pelos agentes que o utilizam. O essencial é que o código possa ser decodificado, ou seja, compreendido (SHANNON; WEAVER, 1949, pp. 5-98).

⁹⁴ “Para Edgar Allan Poe, Vidocq sabia, mas não sabia que sabia. Para decodificar aquilo que uma pessoa sabe sem saber que sabe, o primeiro passo – segundo o método de Poe – é vislumbrar tudo como linguagem. E o mundo do crime também tinha a sua. Mas, para Poe, a polícia vidocquiana raciocinava erroneamente, porque partia da premissa de que um presidiário conhecia o mundo do crime pela sua empiria e, portanto, poderia ser útil nas investigações. Poe também acreditava nisso, mas sabia que outra pessoa, não pertencente a esse ambiente, poderia resolver os mesmos enigmas” (ARAÚJO, 2002, p. 76). Ainda segundo o autor, a ruptura com o empirismo vulgar, presente em “A carta furtada”, conduziria à criação do detetive ficcional próximo do cientista que precisa decodificar mensagens e ao mesmo tempo conduziria ao romance policial. Tal narrativa com base policial já havia sido tentada por outros autores, como Charles Dickens, Balzac, Victor Hugo, Dostoiévski etc.

assim, a linguagem não seria essa ferramenta formidável de sobrevivência em um ambiente hostil que provou ser para a nossa espécie). E mesmo no caso de mensagens mais complexas, em princípio, existe a capacidade de rastrear um significado comum e compartilhado, a exemplo dos processos particulares da própria organização discursiva que são responsáveis pela atmosfera de suspense. Poe (2000, p. 3) diz: “mesmo sem detalhes explícitos (tal atmosfera), tem um poder de horrorizar o leitor a cada leitura”.

As mensagens verbais, e, na consideração deste trabalho, as não verbais, alternar-se-iam entre as seis funções da linguagem, cinco delas apresentando-se de modo fluido e uma delas fornecendo a estrutura principal para estas. Ao verificar o veículo da informação, esta não se restringe ao aspecto cognitivo da linguagem, ou seja, as outras funções teriam que entrar na arena da análise, porque no *contexto* representado pela *Função Referencial*⁹⁵ – presente na maior parte das mensagens e a designadora dos objetos e suas significações; no caso da mensagem visual, este contexto não poderia estar desassociado da história que acompanha esta mensagem, e, portanto, teria um possível vínculo com o contexto histórico.

A expressão emotiva do remetente da mensagem (verdadeira ou simulada) encontrar-se-ia em primeiro plano nos enunciados expressivos da atitude, o *status* e o estado do espírito falante (HOLENSTEIN, 1978, p. 158); tal é a *Função Emotiva*, evidente no caso das sentenças com interjeição e nas imagens capazes de extrair do receptor da mensagem definições em palavras, imagens capazes de através da emoção do seu emissor emocionar o receptor. No caso da fotografia, tal emoção para aproximar-se da “verdade” deveria estar comprometida com a ética, ao emitir a emoção do retratado.

Nas sentenças mais enfáticas que ultrapassam a declaração – esta última passível de sofrer distorções para a interrogação – encontra-se a *Função Conativa*, expressa pelo imperativo e vocativo. Nesta o objetivo da comunicação talvez siga por uma via distinta da *Função Fática*, a prolongadora ou interruptora da comunicação, a testadora da eficácia do *canal* (meio de contato da transmissão da mensagem). Outra função verificadora é a *Função Metalinguística*, em que o remetente ou o destinatário da mensagem testam se estão utilizando o mesmo *código*, o sentido das palavras é delimitado por ela. O código é o portador do dinamismo da mensagem (JAKOBSON, 1995, pp. 125-127). Para codificar, ou seja, elaborar a mensagem, o emissor opera por seleção – *eixo paradigmático*, e para decodificar a mensagem, o receptor opera por meio de operações “sintagmáticas” – *eixo sintagmático*. Na

⁹⁵ Ponto de discordância entre Jakobson e Saussure (defensor da arbitrariedade do signo linguístico), aqui Émile Benveniste e Franz Boas são a base de Jakobson na defesa das motivações que relacionam os signos entre si. Outra contribuição vem de Peirce e suas noções de *ícone* (similaridade factual) e *índice* (contiguidade instituída e assimilada entre *signans* e *signatum*) (HOLENSTEIN, 1978, p. 158).

fotografia, é o fotógrafo que transmite a mensagem, ele é o codificador que vai do sentido à imagem, e o decodificador (receptor da mensagem) vai da imagem ao sentido. As interações entre código e mensagem – objeto de referência (o referente) ou de utilização (o significante) – tornam comum a associação entre a Função Poética (dominante) e a Função Metalinguística.

No caso da fotografia, a função referencial seria a portadora do contexto “histórico”, mais precisamente de três contextos: geral e particular (temporais) e descentralizado (atemporal); a função emotiva: do fotógrafo, o emissor desta mensagem; a função conativa: os leitores da imagem em contextos históricos próximos ou distintos de seu registro; a função fática: o ponto de contato entre o fotógrafo de outro tempo e o leitor de sua narrativa fotográfica em tempos distintos; a função metalinguística: o código utilizado pelo fotógrafo para que o leitor compreenda sua mensagem, código que pode ser uma data, uma placa, uma vestimenta, um símbolo etc.; e a função poética: o resultado do ato fotográfico, seu objeto em sua mensagem expressa. Quando o foco é sobre a própria função da mensagem nela mesma, sua função, de acordo com Jakobson, é a *poética*, ocorrendo em duas operações simultâneas. 1) Combinação (horizontal) – construção de ligações sintáticas; tessitura; e, 2) Seleção (vertical) – escolha entre as opções equivalentes. Na poesia – a projeção do princípio de equivalência do *eixo de seleção* (metáfora) é usada como o principal meio de construção de uma sequência (combinação; metonímia). O modo dominante na poética é, portanto, a metáfora, diferente da prosa – na qual prevalece a metonímia, a cadeia de eventos, o enredo, as ações sucessivas, uma sequência de ocorrências.

Como combinação ordenada, um sintagma faz interagir os significantes que formam um todo significativo dentro de um texto (denominado cadeia após Saussure), cada combinação é realizada dentro de um quadro de regras e convenções (explícitas ou não) sintáticas. Na fotografia, o conjunto de elementos que a compõe é o seu sintagma (tal como na linguagem escrita, a frase forma-se por um sintagma de palavras), e da mesma forma que existem unidades maiores (no caso da escrita, os parágrafos e os capítulos e até mesmo os livros), há conjuntos de imagens (um álbum) compostas de unidades menores, com uma relação de interdependência entre ambos. A fotografia é uma mensagem – um sintagma de significantes visuais. Do mesmo modo que as relações sintagmáticas – as várias maneiras em que os elementos dentro de um mesmo texto podem estar relacionados –, as mesmas podem estar num texto artístico, porque são criadas pela ligação de significantes de conjuntos de paradigmas que são escolhidos com base na convencionalidade adequada que destaca a

importância das relações entre a parte e o todo. São *temporais e sequenciais*, portanto mais relacionadas às *imagens fotográficas*. Os elementos paradigmáticos⁹⁶ são os itens que não podem estar ao mesmo tempo na mesma imagem, já a dimensão sintagmática é a justaposição de diferentes elementos ao mesmo tempo em um conjunto completo, como na foto a seguir. *O paradigma é realizado pela leitura, e o sintagma, no ato fotográfico.*

FIGURA 19.

FOTO 32. Por ordem do governador, KG Wächter, em 3 de Março de 1941, a população judaica de Cracóvia foi forçada a ir para o gueto. Crédito da foto: Mecenstwo Walka, Zaglada Aydów w Polsce 1939-1945. Polônia. N° 81.

⁹⁶ No caso da imagem, a influência da substituição no sentido pode ajudar a sugerir a contribuição do significante original e também a identificar as unidades sintagmáticas ao realizar a comutação que pode identificar os conjuntos (paradigmas) e os códigos aos quais os significantes utilizados pertencem. Ao alterar a configuração usada em uma imagem, muda-se o significado – cria-se um paradigma para o ajuste que seria composto por todos esses significados alternativos que poderiam ter sido utilizados e que teriam mudado o significado original de uma fotografia.

Adaptação simples das funções da linguagem na foto de Joe J. Heydecker

FIGURA 20.

3.3 A função referencial (contexto)

Todos os contextos são variáveis constantes; para cada fotografia ou para cada conjunto de fotografias o contexto muda. O contexto, neste caso, pode possuir três bases: 1) o contexto histórico “amplo” – de uma nação, continente ou mundial, o elo de um pequeno espaço do mundo com o mundo maior no mesmo tempo; 2) o contexto histórico “particular” – de um vilarejo, cidade ou ainda determinada região ou pessoa; e 3) o contexto “descentralizado” – de outro tempo, de outro espaço e de qualquer identidade, o do leitor. Como se pode interpretar através das imagens utilizadas a situação (condição) vivenciada pelos homens inseridos em seu contexto histórico? A imagem não se explica como imagem todo o tempo, ela participa de um contexto, ela faz parte de uma cultura. No caso de uma guerra, ela é feita para explicar seu motivo, está dotada de historicidade. No universo das imagens, age-se como uma espécie de “desmontador”, com o intuito da busca pela explicação. O contexto determina a imagem, e esta se direciona para o seu motivo. Não se trata de defender a história “puramente” narrativa que foca o acontecimento, mas de exaltar a história problema, que enaltece a necessária colaboração interdisciplinar (BLOCH, 2001, p. 10).

Ao reformular seus objetos, suas referências e seu princípio de inteligibilidade com destaque para o “paradigmático”, a história tornou seu campo livre para a pluralidade e o projeto de uma história global articulada à mesma apreensão (CHARTIER, 1999, p. 64). A realidade passa a ser pensada como uma constituição da linguagem, que, concebida como um sistema de signos, possui um sentido impessoal (*idem*, p. 88-89).

Pensar que os únicos valores criados pela história sejam o que a escrita consignou é irrelevante, o escrito – impresso, o livro, a estampa – tornou-se o modo de comunicação mais importante da sociedade, gerando uma espécie de desclassificação da imagem como testemunho válido (FRANCASTEL, 1973, p. 3). Mas, se a realidade não deve mais ser pensada como uma referência objetiva externa ao discurso, e sim deve estar constituída pela e na linguagem, deve-se considerar também que a construção dos interesses pelos discursos é ela própria socialmente determinada e limitada por recursos desiguais. A construção discursiva remete às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores aos discursos, que caracterizam grupos, comunidades ou classes que constituem o mundo social (CHARTIER,

1999, p. 91), portanto, as imagens⁹⁷ dos judeus no contexto antissemita seriam *uma representação de seu mundo*⁹⁸ que passa a ser conhecido através da imagem.

**FOTO 33. Shabat (Dia do descanso) na rua principal da Europa oriental
Rua Makow, Varsóvia, Polônia. AHJB**

O contexto no qual a imagem fotográfica foi registrada insere-se no que é determinado como um referente real. As personagens – crianças judias; o local – Varsóvia na Polônia; a temporalidade – década de 1940; a dimensão – o espaço vivencial do gueto (de Varsóvia). Portanto, a imagem fotográfica reúne o ato de fotografar a parcialidade de um cenário para a criação de uma “outra” realidade através dos agentes históricos de seu contexto. Avaliada em seu sentido como forma + significado + símbolo = comunicação (exposição) e em sua estética do “sensível” como um signo visual, a fotografia pode ser lida; a imagem narrativa remete

⁹⁷ Parece apreender o fenômeno da difusão, distorção e também adaptação, parece que o uso das fontes escritas ou iconográficas [...] apresenta um caminho indispensável [...] acredito que há toda uma série de elementos nas representações coletivas que só podem ser apreendidas em suas estruturas e sua evolução inconsciente por meio deste tipo de fonte (VOVELLE, 1987, p. 46).

⁹⁸ “Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001, p. 27). A proposta de leitura das imagens inseridas em um contexto vem decifrar o passado através destas representações, vem ler os códigos de outro tempo, que se torna uma representação que resgata as representações através do imaginário, um imaginário que possui data e constitui história por comportar todas as construções do real feitas pelos homens em seu tempo, ou seja, pela representação de seu mundo. Torna-se imprescindível nesta cognição entre fotografia e história que os referentes não desapareçam em meio aos rostos e cenários perdidos. É essencial devolver sua referência, resgatando as representações fotográficas dos que um dia viveram ou das coisas construídas que se perderam (*idem*, p. 129).

portanto a “[...] um texto real da linguagem artística constituído por uma sucessão de símbolos estéticos comuns” (LOTMAN; USPENSKY, 1962, p. 33) em meio à força de um determinado contexto histórico.

No dia 31 de agosto de 1939 ninguém mais acreditava que a guerra com os alemães pudesse ser evitada, e somente os otimistas incorrigíveis estavam convictos de que Hitler se assustaria com a postura intransigente da Polônia. Talvez, inconscientemente, esse otimismo fosse uma espécie de comodismo, de uma fé desprovida de qualquer lógica, que os fazia acreditar que não haveria guerra e que poderíamos continuar a viver em paz; afinal, a vida era tão bela naquela época, o gueto ainda não fora criado e eu morava com meus pais e meus irmãos na rua Sliska e trabalhava como pianista na Polskie Radio (SZPILMAN, 2008, p. 50).

A imagem retrata um dia sagrado com crianças e adultos na Rua Makow, em Varsóvia. Sobrevive nesta imagem a configuração da realidade social dos judeus⁹⁹; eles tentam conduzir o cotidiano sob a forma de uma aparente “normalidade”. Reside nesta imagem a força da adaptação. O personagem da imagem é aquele “ser”¹⁰⁰ daquilo que foi e não existe mais. E novamente encontram-se nesta imagem o diálogo entre os três contextos: o contexto histórico descentralizado da localidade específica da foto; o contexto histórico centralizado no local da foto – ambos são temporais; e um terceiro que é o contexto do leitor em sua própria atualidade – este varia constantemente.

No caso da imagem, esta é uma elaboração interpretativa do momento. A fotografia integra a vida cotidiana, encontra-se incorporada à vida social; a “segunda realidade” criada por ela, possui uma carga simbólica que representa a realidade (KOSSOY, 2002, p. 8). A fotografia inevitavelmente reproduz com sua técnica a realidade externa expressa em uma sociedade, ela é portanto histórica, política e social, possui a atitude de expressar os desejos e as necessidades das camadas sociais dominantes e de interpretar à sua maneira os acontecimentos da vida social. Ou ainda pode ser um instrumento de denúncia social quando o aparato fotográfico encontra-se nas mãos da classe não dominante dentro de um determinado contexto social. No caso de uma guerra, ela serve ao algoz ou à vítima; *a imagem irá revelar a intenção do emissor da mensagem, o que este visa comunicar.*

⁹⁹ Pelas referências ao agente histórico, a imagem fotográfica tem em si elementos culturais que contêm a visão, a posição ideológica, o método de trabalho, o conhecimento do aparato técnico; aliados ao momento de vida e ao estado de espírito que, com toda sua amplitude, vão conotar as mensagens visuais que o fotógrafo e os fotografados estarão produzindo e expondo.

¹⁰⁰ “Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, ou seja, no estilo de imagens que estudamos: expulso, posto fora da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo” (BACHELARD, 1988, p. 27).

O século XX¹⁰¹ de Jakobson pode ser chamado de século da mídia. Em meio à expansão das telecomunicações, a fotografia aparece como forma de fazer o outro ver uma parcela da vida que morre; ela condensa no espaço/tempo de sua produção um contexto que será destinado ao leitor, ao mesmo tempo em que proporciona um ponto de relação entre o que se quer emitir e a quem se pretende emitir; com este senso, a função referencial auxilia no estabelecimento de uma relação entre o emissor e o receptor da mensagem ao promover uma conexão cujo *objetivo final é a leitura*. “Nessa relação íntima, forma-se uma nova identidade na qual o modelo, o artista e o observador se tornam ao mesmo tempo um só e o mesmo” (MANGUEL, 2007, p. 199). Em Jakobson, a estrutura de uma mensagem depende basicamente da função predominante que atua como um pendor para o referente, uma orientação para o contexto – a função referencial “denotativa” ou “cognitiva” que visa focar a definição, a explicitação e a caracterização de aspectos do contexto da comunicação.

A função referencial é o contexto histórico que cerca a produção fotográfica neste caso. Na fotografia, a mensagem (função poética) encontra-se associada ao contexto histórico, portanto seu conteúdo comporta o signo de seu tempo. O texto ficcional não imita a realidade, mas a cria e busca entender como o leitor caminha nesse processo de criação do mundo imaginário percebendo que aspectos do texto ajudam a determinar essa construção; a imagem fotográfica narrativa necessita da “realidade” para existir, ainda que seja uma “realidade” simulada. Por comportar em si o conteúdo de seu tempo, ela é portadora de um signo específico que requer interpretação, e pode ser interpretado a partir de distintos pontos de vista. “Interpretar é destrinchar o conteúdo ‘correto’ de um determinado signo [...] será que existe conteúdo correto?” (DASCAL, 2006, p. 435). Esse conteúdo talvez se apresente no respeito ao enunciador, ao personagem e ao receptor da mensagem fotográfica sob forma de análise¹⁰².

¹⁰¹ Em 1920, graças às pesquisas de Guglielmo Marconi sobre a transmissão de sons através do espaço por ondas eletromagnéticas de modulação nos Estados Unidos começaram as primeiras transmissões de rádio. O rádio foi o primeiro sistema de comunicação que podia enviar mensagens em tempo real para milhões de pessoas de uma só vez: a primeira mídia de massa, com um papel fundamental na comunicação política da década de trinta, tanto em regimes democráticos como em totalitários. Também nos anos trinta, o filme passou a ser sonoro e depois colorido. Além disso, foram feitas as primeiras experiências de transmissão remota de imagens em movimento por ondas eletromagnéticas. Em novembro de 1936, a BBC de Londres abriu o primeiro serviço de televisão. A televisão espalhou-se pelo mundo, tornando-se o meio de comunicação de massa mais eficiente e penetrante, contribuindo especialmente para uma transformação radical de estilos de vida e dos relacionamentos sociais (HARRIS, 1998).

¹⁰² Ao mencionar análise tem-se: o ato de realizar uma pergunta (se a imagem pode ser considerada narrativa); realizar uma investigação dessa possibilidade através das funções da linguagem; construir uma hipótese na qual seja possível estabelecer um paralelo entre imagem e texto. Testar esta possibilidade, fazendo uma experiência com a seleção de algumas fotografias que possam dialogar entre si e, somente assim, analisar os dados e chegar a uma possível conclusão comunicável.

3.3.a Contexto histórico descentralizado da localidade específica da imagem

As pessoas que se encontram inseridas nestas imagens estão sobrevivendo não em uma Polônia antissemita, mas em uma Europa antissemita; constantemente perseguidos¹⁰³, os judeus são emigrantes e imigrantes do antissemitismo¹⁰⁴ considerados estrangeiros radicados em territórios estranhos. Vistos como bode expiatório, eles se depararam com as explosões do antissemitismo¹⁰⁵ que, em cada momento, adotou uma nova roupagem para se legitimar.

A partir do fim do século XVIII, ocorreu a extensão da cidadania a novos cidadãos que não participavam da vida política e social mais ampla, entre eles os judeus. Essa igualdade estava relacionada à máquina estatal independente e, neste momento, os judeus representavam uma brecha entre o Estado e a sociedade civil. Os judeus eram os financiadores do Estado, identificando-se com este, o que veio a lhes fornecer a cidadania. Com o imperialismo¹⁰⁶, a burguesia quer assumir o Estado, o que os isola em comunidades como o ponto de tensão entre o Estado e a sociedade civil (ARENDR, 1979, pp. 6-8).

Durante os seis anos anteriores à deflagração da Segunda Guerra Mundial, a participação dos judeus no movimento migratório dos povos em geral foi muito mais acentuada do que em qualquer época, sendo inclusive bem maior que a que ocorreu no período de 1881 a 1914, quando o total de emigrantes judeus que emigraram durante os anos de 1933-9 constitui apenas uma pequena parte em comparação àquele que se verificou na época que precedeu a guerra de 1914 (ISAAC, 1972, p. 138).

Nestes sistemas políticos, a imagem passa a ser fabricada em grande quantidade e a possuir mais vigor do que a realidade. Trata-se da sociedade dos meios de comunicação de

¹⁰³ A tradição liga a origem das perseguições às Cruzadas. Os cruzados iniciaram sua expedição com um massacre de centenas de judeus ao se dirigirem para a Terra Santa, pois os judeus eram malvistas pela população (SORLIN, 1974, pp. 16-20).

¹⁰⁴ Preconceito (pré-conceito) é, em sentido etimológico amplo, o termo que se aplica às generalizações categóricas que, fundamentadas numa experiência incompleta dos fatos, não levam em conta as diferenças individuais. O processo de formação do preconceito encerra o perigo do pensar estereotipado; este só se distingue daquelas por seu maior grau de rigidez. O pré-conceito aparece quando os fatos não estão ao nosso alcance, enquanto que no pensar estereotipado os fatos não contam, mesmo quando os tenhamos à mão; o antissemitismo é um preconceito não pertencente somente ao pensar estereotipado (JAHODA; ACKERMAN, 1969, pp. 26-27).

¹⁰⁵ O antissemitismo assumiu basicamente duas formas: o antissemitismo tradicional (séc. XV), que seria o ódio proveniente do antagonismo entre duas crenças em conflito (catolicismo *versus* judaísmo), e o antissemitismo moderno (séc. XX), baseado em alegações pseudocientíficas sobre a inferioridade racial dos não arianos e que catalisou o movimento nazista, o Terceiro Reich e o genocídio (ARENDR, 1979, pp. 26-28).

¹⁰⁶ Tal como o imperialismo continua existindo mesmo com o fim do colonialismo, o antissemitismo persiste mesmo com o fim “oficial” do nazismo; trata-se de uma arma política, baseada na organização burocrática das massas e apoiada no emprego do terror da ideologia. Os sistemas totalitários não impõem limite à deformação da natureza humana (genocídio): o fascismo e o nazismo são exemplos da pluralidade de ressurgimento de regimes que não estão limitados no tempo (POULANTZAS, 1978, p. 11).

massa e dos espetáculos, que vêm reproduzir de modo banal o cotidiano (BALANDIER, 1982, pp. 75-77). Em um meio de comunicação que visa confundir, havia se tornado relevante encontrar no nazismo uma confirmação de todas as piores características dos alemães e do apoio evidente das massas a Hitler na década de 1930, como queriam os historiadores que o denominaram “uma doença alemã” resultado de uma fácil equação, alemães = nazistas (KERSHAW, 2000, p. 16). Estes queriam dirigir o mundo. Goebbels escreveu em seu diário (1º/03/1945):

O Führer me deu ordem para publicar na imprensa alemã artigos longos sobre a Guerra Púnica. Esta é, depois da Guerra dos Sete Anos, o maior exemplo que hoje podemos seguir, e que temos que seguir. Na verdade, a Guerra Púnica nos serve ainda melhor do que a Guerra dos Sete anos, pois a Guerra Púnica tratava-se mais de uma decisão da história mundial, com efeitos durante vários séculos. Além disso, também a contenda entre Roma e Cartago, exatamente como a querela atual pela Europa, não se decidiu numa guerra. E dependeu da bravura do povo romano e de seus líderes que o mundo antigo depois disso fosse dirigido por Roma ou por Cartago (GOEBBELS, 1978, p. 24).

Para o empreendimento de direção do mundo, a teoria da conspiração foi uma das armas, a “[...] visão segundo a qual tudo o que se produz nas sociedades – aí incluídas as coisas de que, regra geral, as pessoas não gostam, tais como a guerra, o desemprego, a miséria, a penúria – é o resultado direto dos desígnios de alguns indivíduos ou grupos poderosos” (POLIAKOV, 1991, p. 10). Esta visão policial da história representa uma superstição primitiva e na modernidade é um resultado da laicização das superstições religiosas; segundo tal visão, o *culpado*¹⁰⁷ é aquele a quem o delito ou o crime beneficia (KLEMPERER, 2009, p. 218).

O poder descansa no discurso “mitológico”, em uma espécie de teatralização política com base em ritos que dão suporte a uma lógica própria. O mito é o narrador de uma realidade que passou a existir, se encarrega de falar o que aconteceu manifestando-se de modo pleno e é construído com personagens que se apresentam como seres sobrenaturais a realizar façanhas. O mito sobrevive na própria história, e possui linguagens para identificá-lo. Para compreender a linguagem de seu mundo o homem precisa conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Graças ao mito, o homem percebe que o passado, glorioso ou não, é em parte recuperável (ELIADE,

¹⁰⁷ O nazismo (antissemita) pautou-se na não aceitação do diferente e anormal, valeu-se de uma ideia absolutista de exclusão da minoria (BLIKSTEIN, 1995, p. 64) e de uma linguagem capaz de manipular a mente das pessoas, bem demonstrada por Karl Popper em *Prediction and Prophecy in the Social Sciences* (1948) através da proposição da *Endlösung* – a *solução final* –, que nada mais era do que o extermínio dos judeus, que simplesmente recebe como sinônimo este termo de Adolf Eichmann. Foi usado na reunião de Wannsee, em Berlim, no dia 20 de janeiro de 1942. Em suma, os meios para moldar o controle do povo advêm da força militar e política e também da propaganda, que ao dominar a opinião pública por meio da imprensa, das organizações partidárias e da educação, formam a própria vontade do povo (SCHMITT, 1992, p. 29).

1989, pp. 102-128). O nazismo pautou-se na elaboração de um mito cuja principal sustentação encontrava-se no antissemitismo.

[...] o antissemitismo é ao mesmo tempo um acontecimento objetivo e subjetivo, individual e social, velho e moderno, sua etiologia precisa ser multiforme; assim todas as explicações corretas contribuem com sua parte. Uma vez que o demônio antissemita tira suas energias de muitas camadas da experiência humana, cada época e clima conjugam essas energias novamente para produzir novas causas com efeitos novos (FLANNERY, 1968, p. 276).

Tornou-se insatisfatória a tentativa de explicar o antissemitismo focando exclusivamente o papel desempenhado pelo judeu na economia da sociedade, evocando o “judeu econômico” onde ele não existe para conferir a esse fator uma eficácia (*idem*, p. 270).

A história do antissemitismo, como a história do ódio aos judeus, é parte da longa e intrincada história das relações que prevaleciam entre os judeus gentios desde o início da dispersão judaica [...] a separação dos judeus do mundo gentio, e mais especificamente do ambiente cristão, tem tido maior relevância na história judaica do que o seu oposto, pela razão óbvia de que a sobrevivência do povo judeu como entidade identificável dependia dessa separação que era voluntária, e não como se costumava supor, resultante da hostilidade dos cristãos e não-judeus em geral. Os acontecimentos políticos do século XX atiraram o povo judeu no centro do turbilhão de eventos (ARENDT, 1979, pp. 1-5).

O poder político é conservado na transposição, na produção de imagens e obtém seu intuito de subordinação através da teatralidade, ao apresentar uma imagem idealizada e aceitável da sociedade. Para tal espetáculo, se vale da grandeza e da ostentação, já que a simplicidade não convence, com meta na morte física ou moral daqueles que o poder acusa em nome da salvaguarda da forma e dos valores supremos da sociedade (BALANDIER, 1982, pp. 6-9). Para Starobinski (1994, p. 7), trata-se de uma lógica onde tudo se interliga ao autoritarismo do programa de Rousseau que serviria bem ao Marquês de Sade: “transformar a dor em volúpia”. Seria, portanto, a forma de prender o todo social numa transparência absoluta, o que reduz o ser humano a um objeto manipulado, vigiado em qualquer parte, exposto de todas as formas a um método “racional” e louco; e, para tal, é preciso ter um inimigo.

Os judeus desempenhavam uma importante função social e seguiam como vítimas do julgamento tanto da Igreja, que condena empréstimos a juros, quanto do imperador e dos senhores feudais que tiravam proveito do medo que os acompanhava, de modo que eram forçados a ceder às imposições mais rigorosas para não serem massacrados. Uma destas

imposições foi o bairro judeu ou gueto¹⁰⁸, que veio reservar uma zona especial para os judeus, inicialmente uma medida de prudência que no fim do século XII passou a significar um sinal de desprezo. Os judeus só podiam sair para cuidar de seus negócios num horário marcado; confinados no *Judenviertel*, a diferenciação feita entre judeus e cristãos foi sendo acentuada ao longo da Idade Média. Eles moravam num lugar pobre, eram evitados por todos e vestiam-se de modo diferenciado. Até que, no século XIII, começam a falar uma forma especial de alemão, que se transforma aos poucos num idioma original, o *íidiche*, e terminam por se tornarem estrangeiros no território que residiam. Não distinta desta condição, mas por motivações que foram sendo reformuladas ao longo da história, o gueto viria a se constituir novamente no século XX (SORLIN, 1974, pp. 23-30).

A seleção de uma determinada camada da sociedade¹⁰⁹ a ser evidenciada de modo negativo para a exaltação de outra camada reflete “a oposição, a alternância e a justaposição de elementos marcados e não marcados” (BARTHES, 1987, p. 184) que constituem a cidade como um discurso. Na cidade todos passam a ser identificados pela ótica antissemita geradora de diversas roupagens para as mais distintas formas de preconceito.

FIGURA 21. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jüd auf seinem Eid* “Não confie na raposa em prado verde nem no juramento do judeu”. Alemanha, 1936. USHM

FIGURA 22. Um livro nazista destinado a crianças. Os títulos dizem: “Os judeus são a causa do nosso infortúnio”, Alemanha, 1936. USHM

¹⁰⁸ O *Shtetl* foi constituído progressivamente na Europa Oriental por uma interação complexa de fatores exógenos e endógenos. A antiguidade do assentamento dos judeus desta parte do mundo trouxe a mudança do centro de gravidade deste grupo, que mudou ao longo dos séculos para se estabilizar em uma vasta região que engloba Polônia, Ucrânia, parte da Rússia e da Lituânia (ERTEL, 1982, p. 20).

¹⁰⁹ “Ao Estado como uma unidade essencialmente política pertence o *jus belli*, a possibilidade real de em dado caso determinar, em virtude de sua própria decisão, o inimigo e combatê-lo. Com que meios técnicos a luta será travada, que organização das forças armadas existe, quais são as perspectivas de vencer a guerra, é aqui indiferente, enquanto o povo unido politicamente estiver pronto a lutar por sua existência e sua independência, sendo que ele mesmo determina, em virtude de decisão própria, em que consiste sua independência e sua liberdade” (SCHMITT, 1992, p. 71). É preciso salientar que Carl Schmitt nasceu na Alemanha, em 1888, e doutorou-se em direito em 1910, momento a partir do qual desenvolveu sua crítica veemente ao liberalismo e ao sistema democrático parlamentar alemão, alcançando o posto de um dos maiores teóricos da ditadura, do regime de exceção, chegando mesmo a integrar os quadros do partido nazista entre 1933 e 1936.

FIGURA 23. Ilustração de um livro infantil antissemita.
A placa diz: “Judeus não são bem-vindos aqui.” Alemanha, 1936. USHM

FIGURA 24.
Compilação de folhetos, cartazes,
e adesivos antissemitas. Alemanha, 1919.
ICHWLL

FIGURA 25.
Cartaz para a exibição no museu antissemita
“Der ewige Jude” (O judeu errante) caracteriza
os judeus como marxistas, agiotes e escravocratas.
Munique, Alemanha, 8 de novembro de 1937.
ICHWLL

FOTO 34. Crianças alemãs leem os livros de propaganda antissemita. Alemanha, por volta de 1938.
Stadtarchiv Nürnberg

FIGURA 26.
Capa de um livro infantil alemão antissemita,
Der Giftpilz (O cogumelo venenoso),
publicado na Alemanha pela Stuermer-Verlag
USHMM

FIGURA 27.
Ilustração de um livro infantil alemão antissemita,
Der Giftpilz (O cogumelo venenoso),
publicado em Nuremberg, Alemanha, em 1935.
A legenda diz:
“O nariz dos judeus é curvo, parece um seis”.
USHMM

FIGURA 28.
Charge advertindo sobre uma conspiração mundial de judeus. Alemanha, data incerta.
Library of Congress

FIGURA 29.
Propaganda antissemita. Estados Unidos, s/d.
National Museum of American Jewish History, Philadelphia

FOTO 35.
Resultado de uma experiência “médica” efetuada em um prisioneiro do campo de concentração de Buchenwald, Alemanha. Data indeterminada.
USHMM

FOTO 36.
Uma vítima das experiências médicas nazistas. Campo de concentração de Buchenwald, Alemanha, data indeterminada.
USHMM

FOTO 37.

Pouco após a Alemanha anexar a Áustria, tropas de choque nazistas se perfilam, de forma a assustar os transeuntes, em frente a uma loja de propriedade judaica. A inscrição pintada na janela diz:

“Porco judeu, que suas mãos apodreçam!” Viena, Áustria, março de 1938.

USHMM

FOTO 38.

Legenda: “... Deus não há de querer que doentes e inválidos se reproduzam.” A origem dessa imagem é um filme produzido pelo ministro da propaganda do Reich, que tentou, através da propaganda, desenvolver a aceitação pública para o programa de eutanásia.

USHMM

FOTO 39.

Inscrição antissemítica pintada na parede de um cemitério judeu diz:

“A morte dos judeus acabará com a miséria de Saarland.” Berlim, Alemanha, novembro de 1938.

NARACP

“O inimigo é a grande justificativa do terror; o Estado totalitário não pode viver sem inimigos. Se lhe faltam, ele os inventará” (TODOROV, 1999, p. 36). O nazismo sem dúvida tem

de nos mostrar como o mundo moderno não conseguiu se identificar com a “democracia”; o mesmo vale também, ainda que de outro modo, no que tange à chamada “técnica”. Desde há mais de um século este mundo suporta uma e outra como as necessidades de uma história que não é mais obra sua, portanto, não é mais uma história. A ideologia nazista é muito diferente da ideologia comunista, mas a máquina do terror está igualmente presente aqui e lá. Na sociedade totalitária, é essencial fazer sofrer o próximo; o terror é colocado à disposição de todos, faz parte de uma sociedade assim obrigar seus cidadãos a uma adequação forçada a seus princípios administrativos em uma lógica imposta que sempre tem seu ápice na aniquilação do direito à liberdade de ação social mesmo nas esferas mais simples de conduta e nos direitos mais rasos como o de ir e vir. Todorov (*idem*, p. 37) utiliza o termo desumanização moderna¹¹⁰ para denominar o sentimento de insatisfação diante da vida, posto que a democracia somente tenha beleza quando enfrenta seus inimigos em meio à “miséria de viver” moderna. E em função do efeito de desumanização associado ao perigo da *desculturação*, que envolve uma tomada de poder da linguagem comum, o autor retoma a questão elaborada pelos críticos americanos em 1968, que envolvia saber “o que significava o texto”? Ao nível mais geral, o texto (obra literária, assim como qualquer narrativa) tem dois aspectos: ele é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ele é história, no sentido em que evoca certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia nos ter sido relatada por outros meios – um filme, por exemplo, ou ter sido contada pela narrativa oral de uma testemunha sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los (*ibid.*, p. 211).

No entanto, o que não existe não existe, e no caso da narrativa fotográfica existe um limiar tênue entre simplesmente compreender este fato, ou seguir colocando o que não existe; novamente é preciso dizer que se trata de um risco de se perder em uma narrativa inexistente. Em especial as fotos cujo comprometimento não se dá pelas vias da interpretação da tristeza ou alegria alheias, mas simplesmente expressar um fato.

¹¹⁰ Como vivemos numa era em que todas as outras relações ou valores humanos estão em crise, ou, pelo menos, em algum ponto de uma viagem para destinos desconhecidos e incertos, a xenofobia parece estar se tornando a ideologia em massa deste *fin de siècle*. O que hoje une a humanidade é a negação do que a espécie humana tem em comum (HOBBSBAWN, 2000, p. 282).

3.3.b Contexto histórico centralizado na localidade específica da imagem

Os judeus poloneses foram os primeiros a penetrar nos territórios compreendidos entre o Oder e o Dnieper vindos do Sudeste, do reino judeu dos czares, ou ainda do sul, de Bizâncio. Em uma região de economia rudimentar cuja população apenas compreendia nobres e servos, os judeus haviam assumido um papel preponderante em todas as atividades interligadas à circulação de mercadorias e dinheiro, inicialmente em excelsa harmonia com os cristãos (POLIAKOV, 2007, p. 210).

Os primeiros dados sobre a história dos judeus da Polônia são incertos e raros, extraídos de relatos de viajantes. Somente a partir do século XIII as informações se tornam mais precisas, pois em 1264 o Rei Boleslau de Kalisz outorga aos judeus uma carta na qual os comparava aos nobres. A partir da segunda metade do século XIII, as autoridades eclesiásticas polonesas legislaram contra os judeus, e no fim do século seguinte, em 1454, o Rei Casimiro Jagelão revogou parte dos privilégios judaicos. Trinta anos mais tarde os judeus foram expulsos de Varsóvia, em seguida de Cracóvia, além da tentativa de expulsão em toda a Lituânia. O afluxo judeu aumentou após as mortandades da Peste Negra porque estes não padeceram da doença, de modo que o número havia se aproximado dos cem mil desde o século XV com a aquisição de uma organização no século XVI, quando a Polônia se tornou o principal centro mundial do judaísmo. Os judeus ainda não moravam em guetos, quando muito em um bairro ou uma rua de sua escolha, e possuíam autonomia local e nacional. Administravam-se em comunidades e na base destas havia o *kahal*, que correspondia a uma circunscrição territorial com um governo oligárquico. Em função de toda esta situação, o problema do antissemitismo polonês colocou-se de modo diferente dos demais lugares da Europa, pois o judeu é um elemento permanente que integra o corpo social (*idem*, pp. 212-213).

Irromperam distúrbios e conflitos que entraram na história polonesa sob o nome de *Dilúvio*, e que anunciavam o fim da idade de ouro dos judeus e a decadência da Polônia. O evento foi iniciado pela insurreição dos camponeses ucranianos e servos instalados nos vastos latifúndios no além-Dnieper pertencentes aos magnatas poloneses de religião grego-ortodoxa; tais camponeses confundiam o mesmo ódio aos senhores católicos e aos intendentess e contratadores judeus.

Os bandos de Chmielnicki¹¹¹ precipitavam-se sobre toda a Polônia do Sudeste e chegaram até as portas de Lvov chacinando poloneses e judeus, o que significou uma sublevação popular e uma série de exterminações maciças que se seguiram nos anos seguintes com o seguimento da guerra polaco-russa, agravada pela intervenção sueca. O exército sueco ocupou Varsóvia e Cracóvia; entre 1648 e 1658 não havia um só judeu na margem esquerda do Dnieper e uns poucos sobreviventes na margem direita (POLIAKOV, 2007, pp. 218-219).

Após a segunda metade do século XVII, um grande problema social na Polônia era o endividamento crônico dos *Kahalim* em seus esforços para fazer com que a economia caminhasse, já que os judeus não eram mais os principais banqueiros, situação que se agravou ao final do século XVIII. Em 1765, a Dieta polonesa impôs aos judeus uma capitação individual de dois *zlotis* por cabeça, o que acabou com a autonomia semiestatal judaica. Ocorreu um empobrecimento e a vida dos judeus poloneses tornou-se cada vez mais difícil, eles se dispersaram para os quatro cantos da Europa, a exemplo da chamada gente simples que emigrou aos milhares para a Hungria e a Romênia, construindo colônias judaicas locais. “Quanto maior a desgraça, tanto mais imperiosa se torna a necessidade de salvação” (*idem*, p. 223).

É possível afirmar que: “Outrora a Torá vinha da Polônia, agora este país é um foco de infecção para os outros países” (DUBNOV, vol. IV, p. 144). Nas cidades e aldeias polonesas surgiam comunidades de *hassidim*, com um *Tzadik* – um “Justo”, porque a grande particularidade do hassidismo é a existência do Justo – o homem que tem acesso direto ao Poder Supremo, uma espécie de messias cunhado em múltiplos exemplares. No hassidismo a especulação intelectual via-se relegada ao segundo plano, enquanto a simplicidade, a serenidade e a humildade eram preconizadas como as principais virtudes. Ele progrediu e conquistou a maior parte dos judeus poloneses e ucranianos. Neste momento o antissemitismo¹¹² polonês encontrou suas expressões mais características nas frequentes matanças nos confins do Leste. “A Leste, nos territórios eternamente disputados da Ucrânia e da Rússia Branca, continuavam a surgir êmulos de Bogdan Chmielnicki, chefes de bandos ousados e chacinadores implacáveis” (POLIAKOV, 2007, pp. 224-229).

¹¹¹ Revolta dos Chmielnicki (Khmelnysky) foi uma série de revoltas camponesas armadas que ocorreram em todo o atual território da Ucrânia de 1648-1654, convergindo com uma campanha para libertar o território do controle polonês. Os levantes libertaram os ucranianos e articularam a formação de um movimento nacionalista; esta série de revoltas foi liderada pelo Hetman Bogdan Chmielnicki, um nobre ucraniano que tinha sido praticamente expulso de suas terras por Aleksander Koniecpolski, um magnata polonês.

¹¹² Contra o pano de fundo da guerra civil próxima à primeira partilha da Polônia, os morticínios intensificaram-se sob o pretexto de rescrito imperial (POLIAKOV, 2007, p. 230).

O escritor polonês Kazimierz Bradys denominou Varsóvia de “a cidade invencível”. “Varsóvia”, escreveu, “foi a capital da Segunda Guerra Mundial”, pois a cidade simbolizou tudo o que era sublime e trágico durante a guerra – e o gueto foi o coração da tragédia de Varsóvia. O levante do gueto de Varsóvia foi um acontecimento histórico, mas tornou-se também um símbolo de resistência e determinação judaicas que transformou a autopercepção do povo judeu, da passividade à atividade da luta armada. O levante moldou a autocompreensão nacional de Israel. Ele é visto como a primeira rebelião judaica desde os dias heroicos da revolta de Bar Kochba, em 135 E.C. O levante tornou-se um símbolo universal de resistência, os comandantes eram homens moços, entre vinte e trinta anos, sionistas, comunistas e socialistas – idealistas sem nenhuma experiência de batalha, sem nenhuma instrução militar. Com apenas poucas armas e munição limitada, eles sabiam que não tinham a menor chance de sucesso. A escolha deles era definitiva: não a de viver ou morrer, e sim que morte escolher (GUTMAN, 1995, pp. 10-12).

O gueto, que apenas dois anos antes se tornara o lar de 400 mil judeus, ficou vazio. Despojado de sua população e reduzido a escombros. Debaixo de suas ruas estão enterrados os restos materiais da cultura e civilização judaicas. A uns 95 quilômetros de distância, nos céus em torno de Treblinka, ficarão as cinzas dos judeus de Varsóvia que, no verão de 1942, foram levados de trem para as câmaras de gás. Horas após sua chegada, com suas posses materiais confiscadas e seus cabelos raspados, foram asfixiados por gás e tiveram seus corpos cremados. Para compreender o significado total do levante do Gueto de Varsóvia, temos de tomar conhecimento da situação em que se encontravam os judeus desta cidade às vésperas da Segunda Guerra Mundial (HEYDECKER, 1981, p. 9).

De acordo com Heydecker (*idem*), aquela parte da cidade que, em meados de outubro de 1940, foi declarada “bairro judeu” pelo governador alemão de Varsóvia, Ludwig Fischer, compreendia, em “termos normais”, uma área habitada por aproximadamente 160 mil pessoas, e em maio de 1941 a população do gueto havia alcançado a casa dos 430 mil habitantes. Em todo o ano de 1941 morreu mais de 10% da população do gueto, isto é, 44.630 pessoas, sendo a maioria de fome, 15.780 de tifo e uma parte de frio no inverno. Na guerra do leste foram utilizados os primeiros carros de gás, considerados insuficientes pelos responsáveis, até que finalmente foram instalados os campos de extermínio, ou seja, câmaras de gás com capacidade para matar milhares de pessoas por dia.

FOTO 40.
Homens da SS revistam judeus à procura de armas.
Varsóvia, Polônia. Outubro ou novembro de 1939.
BPK

FOTO 41.
“Policiais” judeus em uma barricada na entrada do gueto de
Varsóvia. Os nazistas forçaram alguns judeus a servirem como
“guardas” de seus próprios irmãos. Fevereiro de 1941. BPK

FOTO 42.
Levante do gueto de Varsóvia. Supostas guerrilheiras judias. Legenda original do Relatório *Stroop*:
“Mulheres¹¹³ capturadas com armas”. “Resistência das judias, entre elas Malka Zdrojewicz (direita), que
sobreviveu ao campo de extermínio de Majdanek”.

¹¹³ “Em 1934, Bertha Pappenheim criticou o papel histórico das mulheres no judaísmo, chamando-lhe ‘um pecado cometido contra a alma da mulher judia e por isso contra o judaísmo’, e advogou que tivesse uma melhor educação. Uma educação desigual para homens e mulheres resultava de papéis assimétricos para os dois sexos, ao mesmo tempo em que os reforçava” (GREEN, Nancy L. In DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*, 1994, p. 273). As barreiras só gradualmente foram caindo durante o século XIX.

FOTO 43.

Combatentes da resistência judaica capturados pelas tropas da SS durante a revolta do gueto de Varsóvia. Foto tirada entre 19 de abril e 16 de maio de 1943. USHMM

Antes disso, Varsóvia era uma metrópole, a capital da República da Polônia e o maior centro da vida judaica na Europa Oriental, o centro da cultura leste-europeia numa época de transição e intensa criatividade. Movimentos políticos centralizavam-se em Varsóvia; sionistas e adeptos do *Bund*¹¹⁴, comunistas e socialistas disputavam a lealdade dos jovens. O teatro e o cinema judaicos floresciam em Varsóvia tal como os jornais (GUTMAN, 1995, p. 12). As relações judaico-polonesas iam se alterando à medida que judeus ingressavam na corrente principal da sociedade. A comunidade religiosa estava profundamente dividida entre os hassídicos e seus opositores (*mitnagdim*), o *Mizrachi* (judeus ortodoxos sionistas), e o ferozmente antissionista *Agudath Israel*. As tensões e a diversidade na comunidade judaica varsoviana de pré-guerra continuaram no gueto e moldaram a vida no mesmo. Logo antes da Segunda Guerra Mundial a população judaica de Varsóvia era de 375 mil pessoas, quase 30% da população total da cidade. Não se podia pensar em Varsóvia¹¹⁵ sem levar em conta seus

¹¹⁴ *Bund*: A União Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia, chamada em iídiche de *Algemeyner Yidisher Arbeter Bund in Lite, Poyln un Rusland*, ou simplesmente *Bund*, é um movimento político de operários judeus, surgido entre os anos de 1890 e 1930 na Europa.

¹¹⁵ A Varsóvia judaica era uma cidade de contrastes. Escritórios de partidos políticos judaicos e de muitas instituições de assistência social, educacionais e religiosas tinham suas sedes em Varsóvia. A maioria dos periódicos judeus, publicados em diversas línguas, era de Varsóvia. Havia editoras, grupos de teatros e clubes esportivos judaicos. Varsóvia foi o lar de escritores e poetas, entre eles S. Anski (autor de *O Dibuk*), I.L. Peretz, Isaac Bashevis Singer e Israel Joshua. A Varsóvia que florescia com a cultura contrastava fortemente com o *status* deprimido e a abjeta pobreza das massas judaicas que constituíam uma parte tão visível da cidade (GUTMAN, 1995, p. 13-15).

judeus encontrados por toda a cidade, embora fosse sua parte norte a que continha os tradicionais bairros judeus (*idem*, pp. 12-13).

A invasão da Polônia pelos nazistas, em primeiro de setembro de 1939, transformou e dividiu a cidade. No oitavo dia do mesmo mês os nazistas estavam às portas de Varsóvia. Os poloneses decidiram resistir o maior tempo possível e por isto a cidade foi bombardeada; até que vinte dias após ela caiu. Mais de um quarto dos seus prédios tinham sido destruídos ou danificados. As baixas eram elevadas: cinquenta mil entre mortos e feridos. A entrada alemã em Varsóvia pôs fim a uma era; a diversidade, a intensidade e a nitidez do pré-guerra se foram. Três anos e meio depois, a Varsóvia judaica estava em ruínas, seu gueto reduzido a entulho (*ibid.*, p. 1). Embora confinados em Shtetl ou vilarejos, estes locais eram representações alegóricas da Terra Prometida – um lugar onde seria possível vivenciar sua cultura e religião; e para outros era simplesmente o lar – aquele lugar seguro para onde se espera retornar no final do dia, local que foi inicialmente retirado antes da retirada da própria vida.

3.3.c Contexto histórico do leitor da imagem em sua própria atualidade

Na imagem, encontra-se a impressão (o referente) do cenário, a perda das cores e todos os outros procedimentos associados ao passar do tempo e à sensibilidade que muda constantemente a partir do receptor desta mensagem. Há ainda outros fatores, como o esquecimento e a lembrança do registro da memória, elementos estes que alteram a leitura e provocam mudanças no conteúdo imagético. É possível utilizar a análise como suporte para “desmontar” as imagens, mas sempre com objetivos definidos e concretos, de forma a direcioná-la a esses objetivos, haja vista a amplitude dos conteúdos, principalmente os subjetivos, presentes em uma imagem fotográfica que possui uma linguagem poética. A narrativa da imagem possui intensa variabilidade. O contexto histórico de cada leitor é uma grande variável. Cada leitor realizará uma análise da imagem de acordo com as referências de seu tempo, portanto, além da variável do contexto, tem-se a variável do leitor. Ainda assim, a fotografia¹¹⁶ que pode ser analisada em contextos e por leitores mutáveis é imutável, é a arte do “congelamento”. A imagem mutável é uma constante, congelada no tempo; entretanto, a

¹¹⁶ “Ao congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetitivo testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu”. E ainda: “O potencial para a regeneração perpétua acentua o caráter de imutabilidade da fotografia, criando uma onipresença latente. Fora do tempo e do espaço, em qualquer lugar, em qualquer momento, poderia estar, por princípio, uma fotografia” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, pp. 133-134).

imutabilidade da fotografia pode ser lida na mutabilidade do tempo e de seu leitor ativo, com as devidas reservas.

Na atualidade, quem perguntasse quem são este avô e esta neta (foto 44) precisaria mais do que este registro para saber seus nomes, seus planos (no caso da menina), sua história (no caso do avô); existe um longo caminho antes deste momento. Sempre existe um longo caminho antes do instante fotográfico, ainda que a foto seja de um bebê, pois ele não surgiu do nada. No entanto, este registro é válido, ele denuncia; sua mensagem (função poética) é a expressão dos rostos. Podemos olhar para ela e lembrar que estas pessoas existiram neste exato momento da história; talvez seja esta a razão máxima da fotografia – atestar a existência de um ser num determinado espaço/tempo. A fotografia não obriga seu personagem a realizar façanhas extraordinárias, como algumas estórias ou sagas, sua narrativa não precisa do “mágico” ou improvável para acontecer, ela registra o que é “avaliado comum” em seu tempo, e por fazer isto, tem um vínculo estreito com a vida “real” – que acontece no espaço e no tempo determinado.

FOTO 44. Avô e neta. Gueto de Varsóvia. Joe Heydecker.

Aspecto a ser considerado na leitura fotográfica é o fato de que o instante não pode resgatar o todo. A fotografia de um sorriso não implica que uma pessoa seja ou tenha sido ao

longo de sua existência alguém que sempre portou esse sorriso, do mesmo modo que uma foto na qual este se encontra ausente; é simplesmente impossível resgatar a personalidade do ser fotografado através da fotografia. Ao capturar “possíveis” aspectos da personalidade o leitor pode enganar-se criando um personagem – como é possível fazer no caso do escritor da narrativa literária –; já na narrativa fotográfica, persiste uma série de variáveis a respeito do momento de vida do retratado – que se encontra além do alcance do fotógrafo porque não se trata de um momento histórico, o contexto maior, mas da existência interior do indivíduo, o que ele sente e não pode ser totalmente apreendido no ato fotográfico. Outro aspecto é que a mensagem emitida por quem é retratado pode ser proposital, e ao não ser, pode transmitir uma ideia errônea, não apenas dos aspectos emocionais, mas dos externos; alguém pode trajar em um único dia uma veste extravagante que em nada tem a ver com a sua personalidade ao longo de uma vida e ser “interpretado” como alguém que realmente se identifica com este tipo de veste, o vermelho pode ser o cinza na fotografia; diferentemente das artes plásticas nas quais o pintor seleciona as cores, o fotógrafo não pode fazer o mesmo. Ao analisar uma fotografia é possível voar, mas não se pode esquecer que o chão é o limite.

FOTO 45. Pais e filhos. Gueto de Varsóvia. Joe Heydecker

3.4 A função emotiva (remetente)

Visa expressar a atitude de quem transmite a mensagem, a emoção¹¹⁷ verdadeira ou simulada de quem está falando. Quem fala é o fotógrafo, mas não como narrador direto; ele aponta para o personagem falante, quem realmente pode expressar o cotidiano que ele pretende expor. A função emotiva está centrada no emissor da mensagem. Trata-se de uma comunicação que atende a sentimentos, estados de ânimo e opiniões do emissor (produtor do que deve ser comunicado), que a transmite de modo subjetivo. Neste caso, a condição do emissor/fotógrafo, com o registro das impressões (a exemplo do fotógrafo J. Heydecker) a partir de um olhar próprio que se estabelece no ato fotográfico.

Quando, no começo de janeiro de 1941, cheguei a Varsóvia, um desesperado soldado de guerra, a neve cobria as ruínas, e a lama pardacenta as ruas. Pela primeira vez vi o que mais tarde seria um aspecto corriqueiro na Europa: uma metrópole arruinada, muros remanescentes, janelas vazias, extensões de escombros. As pessoas pareciam cinzentas, abatidas e sem esperança. Os diversos uniformes alemães tornavam ainda mais estranhos os velhos cenários das ruas. Diante dos edifícios que agora abrigavam repartições militares ou membros da administração civil alemã, mendigavam crianças, sob o frio intenso. Repetiam monotonamente a cançãozinha que aprendem em alemão: “Por favor, senhor, um pedacinho de pão” (HEYDECKER, 1981, p. 10).

O ato fotográfico funciona como extensão do olhar e do progressivo visual da captação das imagens que são fixadas e desdobradas na memória. Diante da imagem fotográfica é possível fazer diversas interpretações. A imagem do passado, devidamente retratado, seria mais do que o germe ou o modelo, mas sim uma matriz do futuro. O presente passa a ser o mestre da obra. As palavras fornecem uma boa definição da imagem dialética, da sua alquimia ou de suas intenções. Para medi-las, não seria inútil traçar paralelos ou precedentes para a imagem (MISSAC, 1998, p. 140). Diante da vida do personagem referente com sua realidade interna, invisível ao ato fotográfico, inexistem recursos; tal vida pode

¹¹⁷ Aqui não se trata de uma discussão e menos ainda especulação em torno da correta “emoção” do fotógrafo-narrador; desde a escrita do tratado de Darwin a respeito da evolução das emoções em animais e homens, os cientistas têm se esforçado para definir as bases biológicas do comportamento emocional. Os sentimentos e emoções são muitas vezes dados como um culto muito pessoal e complexo ou ainda como coisas difíceis de serem analisadas cientificamente. No entanto, alguns aspectos das emoções foram estudados, a exemplo da estimulação elétrica de uma estrutura cerebral subcortical chamada amígdala capaz de induzir uma resposta de medo em animais, enquanto que uma lesão da mesma estrutura produziria uma mansidão incomum; essas e outras descobertas sugerem que a amígdala está envolvida na indução de respostas emocionais básicas, que provavelmente estariam numa análise do por que o fotógrafo se viu induzido a selecionar o que fotografou, mas esse tipo de pesquisa acerca da função “da emoção” na linguagem, além de demandar mais tempo, também necessitaria de outras áreas de estudos (DAVIDSON, R.J., 1998, pp. 307-330; LE DOUX, J. E., 1996).

apenas ser imaginada a partir da imagem e da posição do narrador desta imagem. “Fui movido por uma temeridade que hoje me seria estranha. O único vestígio que restou dentro de mim daquela aventura (de fotografar no Gueto de Varsóvia) era o medo de que um dia ninguém acreditaria naqueles fatos, e que por isso eles teriam que ser preservados para sempre.” E prossegue: “[...] deixei de tirar retratos individuais, poupando a ambas as partes o vexame sofrido na tentativa anterior. Há pouco mais a dizer sobre a minha visita, além daquilo que as próprias fotos relatam” (HEYDECKER, 1981, pp. 69-70).

“Visto que a tendência constante da natureza é a de suscitar a diversidade, visto que seu poder infinito se manifesta pela infinita variedade de suas produções, apreendamo-la na multiplicidade dos rostos humanos!” (STAROBINSKI, 1994, p. 153). O retrato é a intuição de uma natureza inesgotável e irrepetível, o criador das diferenças fisionômicas. A personalidade e/ou personagem da foto pode ou não ser inseparável do seu papel social. No caso das fotografias de contextos “trágicos”, foge-se dos grandes propósitos dos tipos ideais, cessa-se o poder subordinado à providência divina que não pode ser ultrapassada por uma vontade humana. De certa forma, tem-se a impossibilidade de exploração no mundo materialista das imagens do devir natural e da atividade criadora; o fotógrafo cria uma realidade sem precedentes que vai reivindicar uma existência autônoma.

A obra instaura uma ordem que transmuta o interesse em presença – trata-se da presença em que o futuro e o passado estão juntos e reconciliados. Ao falar da maioria das pessoas, todas com roupas rasgadas no Gueto de Varsóvia, J. Heydecker (1981, p. 70) descreve: “[...] andavam em trapos, ficaram sentadas, agachadas, dormindo nas sarjetas, choramingando, mendigando. Esperaram em vão, os pés enrolados em sacos velhos, com olhos famintos, faces ocas e sem proteção contra o frio”.

A forma interliga o que poderia ser perdido para sempre, sem se converter em apenas uma réplica imitativa do mundo exterior ao do fotógrafo. Seu entusiasmo pode ser melancólico, com objetivo de ensinar o quão efêmero é o ser humano. A foto consagra de certa forma a ausência. A visão trata-se de um exercício do fotógrafo-narrador por reter o cotidiano desse contexto (função referencial) do encanto ao desencanto a eternizar as figuras ilustres ou não, atrás dos túmulos factícios, simulacro das ausências, o oferecimento de um *fac-símile* que não consegue fazer esquecer sua qualidade de imagem.

O fotógrafo-narrador é uma espécie de intérprete fiel dos valores afetivos (a função emotiva), que evoca os vestígios do instante eterno, ainda que os personagens habitem o labirinto das ruínas. A vontade que faz viver, “[...] a vontade cria um novo universo espaço-

temporal, onde pode desabrochar e materializar-se. A natureza e o tempo são coordenadas nas quais o espírito resolveu doravante inscrever sua atividade” (STAROBINSKI, 1994, p. 232). Os dois aspectos do se fazer ver um aspecto da realidade, a força e a finalidade, reunidos em uma espécie de energia e de nostalgia a exaurir-se no interior deste narrador da imagem, a experiência na qual a vontade criadora transmuta, como a segunda vida da arte. Emoção que denuncia a ausência desta nos rostos sofridos, na vida que se esvai.

FOTOS 46/47. Senhora e menina mendigando nas ruas do gueto de Varsóvia. Joe Heydecker

FOTO 48. Alguns muros do gueto de Varsóvia eram feitos de arame farpado correndo pelo centro de uma rua. Crédito da foto: Mecenstwo Walka, Zagłada Żydów Polsce 1939-1945. Polônia. N°. 80.

FOTO 49. Menino doente nas ruas do Gueto de Varsóvia. Joe Heydecker

Em meio aos espaços de comunicação existe sempre o incomunicável, aquilo que nenhum leitor poderá apreender da imagem, a despeito dos reais sentimentos que nem sempre se encontram expressos nas fisionomias, gestos e na condição humana; a busca de significado¹¹⁸. O espaço vivenciado é percebido, apreendido e incorporado pelos moradores do lugar, com ênfase nos moradores judeus poloneses¹¹⁹, justamente por constituírem parte essencial da história da Polônia. Imersos no espaço semiótico, eles integram o mesmo, e o texto que nos é apresentado relaciona-se a nós, leitores; neste sentido, se a fotografia visa comunicar, a leitura desta será realizada à nossa imagem e semelhança, porque ela foi criada

¹¹⁸ Para Marcelo Dascal, ler era buscar de maneira objetiva o significado contido nas palavras presentes no texto, era preciso denominar esse modelo de leitura como criptográfico. “Independentemente de quão difícil ou prolongada seja a busca do significado, existe no fundo um fato que permite avaliar objetivamente o resultado: ou você descobre o significado, ou não” (DASCAL, 2006, p. 218). O sentido estava na decodificação do código escrito. Com a descoberta de teorias da interação, o sentido passou a estar no leitor. Todo e qualquer sentido, desde que produzido pelo leitor, seria possível. Ao enfatizar somente o código ou o leitor, esquece-se de que o texto é produzido com intenções comunicativas. Nele, a linguagem é exposta, ou é posta em ação por um sujeito que tem algo a dizer.

¹¹⁹ O objeto inclui o sujeito, entretanto o sujeito não é o objeto de estudo da enunciação, mas sim a representação que a enunciação fornece dele. Abordar o sujeito requer aspectos exteriores ao linguístico, neste caso, os aspectos históricos são essenciais. A abordagem em linguística exige que sejam convocados teóricos de outras áreas de estudo. “O objeto é todo mecanismo linguístico (sintático, morfológico, fonológico etc.) cuja realização integra o seu próprio sentido e que se autorreferencia no uso. A enunciação é, pois, o que constitui esse processo” (FLORES; TEIXEIRA, 2005, p. 106). E ainda: a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa é a condição de diálogo e que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu* (BENVENISTE, 1995, p. 286).

para narrar algo ao observador, e ela contém a memória direta do texto, do evento exposto e seus personagens, bem como a memória extratextual, a interpretação do futuro com o espaço de todos os estados possíveis. Uma mesma imagem fotográfica pode ser lida em vários contextos históricos, embora contenha o seu próprio conteúdo, o futuro. Ao considerar a intensa correlação dos eventos, a leitura de uma fotografia implica compreender que a enunciação é de natureza social. Os processos trazem sempre este sujeito, que dispõe certas descrições antes das outras, embora estas as precedam no tempo da história. É o sujeito que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou qual personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem estar na cena. Que escolhe relatar através do diálogo dos personagens ou mesmo por uma descrição “objetiva”. Tem-se uma quantidade de informações sobre ele, que permite compreendê-lo, situá-lo com precisão; mas esta imagem fugitiva não se deixa aproximar e se reveste constantemente de máscaras contraditórias, indo desde a de um autor de carne e osso à de um personagem qualquer (TODOROV, 1973, pp. 244-245).

FOTO 50. Menino debilitado pede comida nas ruas do Gueto de Varsóvia. Joe Heydecker

3.5 A função conativa (destinatário)

Orienta-se em função do destinatário (para quem se comunica algo) e sua fórmula padrão encontra-se no vocativo e no modo imperativo. Do latim *conatio* – que significa esforço, tentativa –, manifesta a implicação do destinatário no discurso através da interrogação, entre outras formas. Orientação para o destinatário da mensagem que busca por uma resposta do receptor (quem recebe a comunicação). Esta imagem de J. Heydecker dialoga com Benjamin ao mencionar uma foto infantil de Kafka tirada num desses ateliês do século XIX quando o menino está com cerca de seis anos. “Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que diz” (BENJAMIN, 1993, p. 144). “Para fazer justiça à figura de Kafka em toda sua pureza e peculiar beleza não se pode perder de vista uma coisa: trata-se da pureza e da beleza de um fracassado. São múltiplas as circunstâncias desse malogro”; o autor afirma que essa tristeza profunda presente na imagem fotográfica foi compensada por um desejo fervoroso de ser o que não se é. E prossegue, “poder-se-ia dizer que uma vez seguro do fracasso final, tudo deu certo para ele no caminho, como em sonho. Nada é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso” (Carta de 12 de junho de 1938 a Gershom Scholem, 1993, p. 305).

FOTO 51. Menino tocando violino nas ruas do Gueto de Varsóvia. Joe Heydecker.

No gueto, porém, vivíamos uma ilusão que nos lembrava constantemente o gosto da liberdade perdida. A vida no gueto era tão mais terrível de suportar quanto mais aparentava uma vida em liberdade. Podíamos sair para a rua e ter a impressão que estávamos numa cidade normal [...] No entanto, as ruas do gueto não levavam a parte alguma. Terminavam sempre no muro. Frequentemente deparava com ele bloqueando o meu caminho. Não havia qualquer explicação lógica para que eu não pudesse continuar a minha caminhada, caso assim o desejasse [...] Voltava para casa todos os dias, aniquilado – com o mesmo desespero na alma (SZPILMAN, 2008, p. 53).

As ideias são os instrumentos intelectuais com os quais se penetram nos fenômenos; é preciso mudá-las quando desempenharam seu papel, a partir daí define-se o *enunciado* elementar da sintaxe narrativa como a relação-função constitutiva dos actantes, seus termos resultantes. A organização sintagmática de modalidades – querer-ser, não crer-ser e saber não poder-ser – produz o efeito de sentido “afetivo” de *amargura*. Para explicar as paixões, é necessário, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê o destinador a quem o sujeito passional quer fazer mal ou bem e assim por diante.

Nas fotografias que denotam a funcionalidade de cada ser humano no gueto, a modalização do fazer é responsável pela competência modal do sujeito de fazer, qualificando-o para a ação. A existência modal do sujeito em seu cotidiano, decorrente da modalização do ser. As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal no reino da “realidade” ou da aparência da realidade. Em outros termos, dessa modalização resultam a “verdade”, a “falsidade”, a “mentira” ou o “segredo” das relações que ligam sujeito e objeto. Substitui-se, dessa forma, o problema da verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado verdadeiro quando outro sujeito o reconhece como verdadeiro. O fazer interpretativo é caracterizado como um fazer cognitivo que consiste em modalizar um enunciado pelo parecer e pelo ser e em estabelecer a correlação entre os dois planos, da manifestação e da imanência. O FAZER É O IMPERATIVO!

O sujeito compreende o mundo ao mesmo tempo em que é “compreendido” por este. O corpo encerra uma perspectiva, um suporte no instante e no espaço. O sentido transcorre entre o ser-observador e o ser-observado. Utilizar a gestualidade para designar outros sistemas comunicativos constitui ao que tudo indica recurso de relativa frequência nos mecanismos expressivos do fotógrafo. Na coerência enganosa do casual, as imagens passam a ser percebidas como a representação de fragmentos do espaço e do tempo, espécies de impasse, no qual as fantasmagorias oníricas e os acontecimentos da vigília se confundem. É como se os

sentidos brincassem de esconder-se com os indícios que atenuam, como nos sonhos que evidenciam metáforas. A individualidade do rosto no que há de singular, de interior, de concreto e ao mesmo tempo de essência, um sincretismo da expressão pictórica que transcende conteúdos óbvios associados unicamente à imagem do cotidiano e ao papel social do retratado. Neste sentido, é possível que as pessoas da imagem fotográfica possam romper com a identidade individual? Ou podem evidenciar sua unicidade através da atitude do olhar que nos olha sem nos deixar ver em totalidade?

O leitor permanece na tentativa de compreender a ligação entre o mundo “real” e o mundo realizado do fotógrafo. Deve resolver pelo viés da análise o enigma da imagem fotográfica como linguagem estética misteriosa ou evidente que representa a realidade. No caso destas imagens, há a relação com o judaísmo e os valores judaicos, bem como ideias, símbolos, formas ou motivos judaicos na representação do signo. A ideia abstrata do “divino” encontra-se nas fronteiras culturais. Segregado e humilhado, o personagem da imagem fotográfica conseguiu sobreviver ou não, empenhando-se na manutenção da dignidade interior, a narrar de modo obsessivo o cotidiano do sofrimento. A imagem convoca o leitor a um cotidiano de esforços para a sobrevivência.

FOTO 52.
Aguadeiro em Lublin

FOTO 53.
Ferreiro, Nova Miasto

FOTO 54.
Padeiro Uzhorod, Carpato-Rutênia

3.6 A função fática (contato/canal)

Serve fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, assim como para verificar se o canal funciona. Como se a imagem dissesse ao leitor: “Consegue me interpretar?” Modo de definição da interação social, o que se relaciona à criação da mensagem, o reflexo das condições da comunicação na mensagem, que tem por objeto verificar se esta comunicação se mantém; trata-se do contato entre o emissor e o receptor da mensagem do signo fotográfico.

FOTO 55. Avó e neta, Polônia. AHJB

É possível que estes rostos expressem: “Estamos resignadas diante desta condição humana, mas permanecemos juntas”. Inexiste desconforto ou revolta, persiste a não emoção do silêncio e a da força da resignação. Tal imagem pode conter em si a função emotiva, ao suscitar a emoção perdida por estas duas fisionomias, bem como pode conter em si a função poética, que será mencionada mais adiante. Além do fotógrafo e dos fotografados (a avó e a

neta no Gueto de Varsóvia, por exemplo), tem-se outra leitura, que seria diversa e mudaria de acordo com o tempo, a do leitor, que se depara com esta fotografia. Que emoção esta imagem suscita em cada leitor? Como essa imagem estabelece contato?

O tempo imprime nos rostos o seu passar. Duas gerações distintas coexistem na força dramática dessa imagem. A semântica toma todos os espaços, mas a plástica, a estética permeia todos os “poros” da foto. A recepção é tomada pela mesma força que compõe a imagem, a força da resignação. Nos olhos da avó e neta polonesas, que não se encontram direcionados ao fotógrafo, as mãos entrelaçadas estão em conformidade com um destino inevitável. A figura central da senhora, imersa em seu próprio pensamento, faz vibrar a narrativa de uma cena com conteúdos nostálgicos, como uma composição simples e limpa de poucos elementos. A imagem aponta o ser humano que pode ocupar um pequeno lugar “central” numa dimensão de grande poder, a do autoritarismo dos sistemas totalitários, e o olhar das personagens que conduz à sensação de vazio. Esta linguagem visual¹²⁰ reproduz o real de uma forma mais perfeita e retém em si elementos que só ela pode reter. Em certos níveis de abordagem, os elementos mais objetivos (nível sintático) podem traduzir o que de real contém a imagem, enquanto outros mais subjetivos (nível semântico) dependem da distinção entre as funções explícitas e implícitas para que se determine sua significação, uma vez que a função de conhecimento da imagem está ligada à função estética, que dá ao receptor os sentimentos por comparação e memórias.

A aproximação com o objeto fotográfico permite uma identificação com o narrador fotográfico ou com o ser do registro fotográfico¹²¹. A narrativa fotográfica é uma composição de história¹²² (conteúdo), discurso (forma da expressão) e narração caso se queira adaptá-la à

¹²⁰ A fotografia sugere a busca de uma releitura, mas a ideia de valor sugere que é ilusório considerar a união de aspectos dela com um conceito definido da mesma. “Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema do qual faz parte; seria acreditar que é possível começar pelos termos e construir o sistema fazendo a soma deles, quando, pelo contrário, cumpre partir da totalidade solidária para obter, por análise, os elementos que ele encerra” (SAUSSURE, 1985, p. 98).

¹²¹ Para Deutscher (1970, p. 45), se o antissemitismo não se mostrasse tão persistente e poderoso na civilização cristã europeia, os judeus não existiriam agora como uma comunidade distinta. Teriam sido completamente assimilados considerando-se as múltiplas variáveis da história. Cada imagem fotográfica evidencia a impossibilidade de conhecimento absoluto do passado: “[...] a imagem fotográfica é um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado; contudo, ela não reúne em si o conhecimento do passado” (KOSSOY, 2001, p. 78). O interesse pelas coisas ocasiona um conhecimento empírico, mas extenso e diferenciado, dos fenômenos artísticos.

¹²² O gueto fora dividido em duas partes: o grande e o pequeno. O pequeno gueto estava confinado pelas ruas Wielka, Sienna, Zelazna e Chlodna, e tinha, após a última redução, apenas uma ligação com o grande: na junção das Zelazna e Chlodna. O grande gueto ocupava toda a parte setentrional de Varsóvia, com um mundo de fétidas ruelas e de becos repletos de judeus paupérrimos, apinhados em meio à miséria e à sujeira. No pequeno gueto vivíamos também apertados, mas de uma forma ainda razoável. [...] O verdadeiro pesadelo começava quando se deixava para trás a rua Chlodna. Mas, para atravessá-la, era necessário sondar o terreno e ter bastante sorte (SZPILMAN, 2008, p. 20).

teoria de Tzvetan Todorov, na qual o tempo aparece essencialmente de dois modos: real e imaginário. O primeiro é referente ao discurso, que opera com tempos verbais e linguísticos, de certo modo sempre linear, já que se trata de estruturas que obedecem a um encadeamento formal da linguagem para dar sentido a um texto. O segundo, tempo imaginário, é o tempo pluridimensional da história criada pelo autor – com recuos e avanços, idas e vindas. Assim, o tempo da imagem varia em função do modo como os tempos são dispostos nas esferas do discurso e da história.

Tanto na narrativa literária como na narrativa fotográfica a leitura tem características próximas, porque ao ler uma obra de ficção não se tem uma percepção direta dos acontecimentos que esta descreve, mas tem-se a percepção que dela possui seu narrador, em seus diferentes tipos reconhecíveis na narrativa, o mesmo sendo válido para a fotografia. Como em Todorov (1973, p. 237), “[...] precisamente, o aspecto reflete a relação entre um ele (na história) e um eu (no discurso), entre a personagem e o narrador”.

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 2004, p. 22).

A narrativa fotográfica é a reprodução social do homem em seu tempo e torna possível problematizar as formas alternativas de representação etnográfica desse homem e estabelecer a estética extraída de suas percepções; ou seja, através da fotografia, como o homem narrou seu tempo? O que este homem teria selecionado em meio ao universo plurilinguístico? A fotografia aproximou o homem da captação de uma parte de sua “realidade”. O desejo está em registrar através da fotografia o que pode desembocar na ausência recíproca. Digo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente presente como alocutário (BARTHES, 1988, p. 29). Digo infinitamente ao outro o destino pré-determinado pelo sistema nazista. Cabe saber se a comunicação se mantém: se o canal/contato funciona. Nesta imagem abaixo, a comunicação está clara, a narrativa acabou.

E, finalmente, através do contato, de um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, a mensagem tornar-se-á possível na função seguinte, a poética,

mas antes de tratá-la, a *grande mensagem* de todas estas imagens é a morte¹²³, em seus diferentes elementos e personagens constituídos de diferentes faixas etárias e feições; quando se olha fotos da miséria humana, em especial fotos cuja mensagem última não seja apenas informar que o fim está próximo – o fim do instante fotografado, mas sim o fim da existência, elas empurram o leitor à dor do outro e não se encontram destituídas de estética; a estética fotográfica não é sempre diretamente proporcional à beleza; e por não ser bela uma foto não está isenta do senso estético.

As condições para a abstração ou para o pensamento criativo encontram-se completamente deterioradas e subjugadas à condição da sobrevivência; um ser humano exposto à miséria de forma tão brutal não encontra espaço ou vontade para pensar além daquilo que seria necessário para manter-se vivo.

FOTO 56. Cidadãos poloneses enforcados pelos nazistas em Sosnowiec. Polônia. Durante a guerra. YIVO

¹²³ O retorno dos mortos nas fotografias não nos garante a condição de testemunho, “[...] não somos historiadores nem filósofos, mas testemunhas, e de resto não está assentado que a história das coisas humanas obedeça a esquemas lógicos rigorosos [...] Nenhum historiador ou epistemólogo demonstrou ainda que a história seja um processo determinista” (LEVI, 2004, p. 128). Não foram poucos os judeus que deram fim a própria vida após a experiência nos campos; ao assistir tanto a morte dos outros, a própria morte tornou-se um destino. Levi faleceu em onze de abril de 1987, após cair no vão da escada interna do prédio de três andares onde vivia; para seus biógrafos a ideia de suicídio é mais acatada do que a da família. A obra do poeta Paul Celan – pseudônimo anagramático e literário de Paul Antschel, nascido na cidade romena de Czernowitz, Bucovina (hoje pertencente à Ucrânia), em 1920, filho de judeus que falavam alemão, cujos pais foram deportados para um campo de extermínio em Michailowka, em 1942, onde morreram – é detentora de todos os limites, seu poema *Todesfuge* (“Fuga da morte”), traz o horror da Shoah, e questiona a afirmação adorniana de que escrever um poema após Auschwitz poderia corroer até mesmo o conhecimento. O mesmo poeta que após dezoito meses num campo de trabalhos forçados estabeleceu-se em Paris (1948) tornando-se tradutor e professor; saltou em 1970 da ponte Mirabeau ao rio Sena. “Uma palavra – bem sabes: / um cadáver. / Vamos lavá-lo, /vamos penteá-lo, /vamos voltar-lhe os olhos / para o céu” (CELAN, 1996, p. 59).

3.7 A função poética (mensagem)

Nesta função, a estratégia estética surge como um conjunto indissociável e em perpétua evolução, como fruto dos construtores sociais que a moldam, estabelecendo assim uma relação visual entre o emissor e o receptor. Essas interligações estruturais sugerem o fato de que na paisagem o personagem e o objeto são inseparáveis, de maneira que a paisagem deve ser considerada não somente em função de onde ela é observada, pois se chegaria a uma definição simplista de que “é tudo o que se vê”, mas também em função das linguagens poéticas realizadas a partir do que se vê. A função poética ou estética não se limita ao espaço que “os olhos podem perceber”, e por esta razão, ela não se manifesta única e exclusivamente no texto poético, ou seja, inexistente o isolamento exclusivo na poesia desta função. A poesia é tida como um fator predominante e determinante da sua estrutura, e, por esta razão, o papel das demais funções se vê subordinado nela à função poética. Mas ela não se encontra ausente nem nos outros gêneros linguísticos “não poéticos”, nem nas imagens, embora a tendência nestes seja de atuar como uma função subordinada às demais, a exemplo de slogans políticos ou textos publicitários.

A posição da função poética¹²⁴ ou estética entre as demais funções e sua situação na estrutura geral das funções constitui, de fato, o problema do “estético” fora da arte. Mas na arte esta é a função principal; se uma imagem é portadora de uma “estética proposital”, esta contém em si o objetivo da arte – criar outra realidade. Ela é portadora de um signo estético, e sua subjetividade aparece em contraposição à objetividade do signo simbólico, sem deixar de revelar as demais particularidades da “realidade” refletida na totalidade desta. A função poética ou estética em sua estrutura projeta a realidade. Na perspectiva da imagem fotográfica, a “estética proposital” deve emergir como resultado de uma dada cultura que a modelou, expressando-a em seus diversos aspectos funcionais e simbólicos. Neste tipo de função – que não se resume à poesia – a mensagem utiliza diferentes recursos de linguagem (rima, sinestesia, aliteração, metáfora, metonímia etc.). Outra maneira de falar sobre essa função é dizer que na mensagem em que ela predomina houve uma projeção do eixo da seleção (paradigma) sobre o da combinação (sintagma).

¹²⁴ Destaque entre os seis fatores envolvidos na comunicação verbal, exceto a própria mensagem: o pendor (*Einstellung*), o enfoque da mensagem por ela própria – a função poética da linguagem –, aparece na concretude ou materialidade da fotografia; portanto, não se deve procurar arte no significado da foto, mas nela própria como “[...] o poeta, ao continuar em certo sentido uma tradição, se afasta mais decididamente em sentido diferente desta; ao mesmo tempo a negação da tradição jamais é generalizada: os elementos da negação só aparecem em união com elementos da perseverança” (JAKOBSON, 1990, p. 43).

A linguagem poética é portadora do signo estético que alude a todas as realidades vividas pelo homem, inerente à obra artística. Em Jakobson, a função estética pode ser uma antítese às demais funções. Para Mukaróvsky (1997, p. 115), cada ato humano tem três aspectos: o prático, o teórico e o estético, isto é, cada ato humano e o seu resultado tem, necessária e substancialmente, três funções: a função prática, a teórica e a estética. Esta linguagem não é uma cadeia com um único viés, ela apresenta fatores que compõem a sua estrutura. No caso de uma imagem deste período, um dos aspectos essenciais da sua estrutura encontra-se no contexto de sua elaboração. No início da guerra, em 1939, tão logo o domínio nazista se estabeleceu na Polônia, foram implantados regulamentos específicos antijudaicos, como: proibição de cerimônias religiosas, congelamento de contas bancárias, confisco de rádios portáteis, proibição de possuir meios de transportes particulares e outros, além da obrigação do uso da estrela de Davi na roupa para que os judeus fossem facilmente identificados. Depois disso, os judeus foram enclausurados em guetos. A taxa de ocupação era de aproximadamente 3,5 pessoas por quarto, sem água corrente, eletricidade e serviços públicos. As imagens apresentam estes indivíduos inseridos nesta lógica social, que configura uma estrutura na imagem fotográfica.

**FOTO 57. Comunidades de origem – o Shtetl
Rua do bairro judeu em Lublin, Polônia. AHJB**

Há que considerar aqui a *estrutura subliminar* na fotopoética. A poesia possui estruturas em nível subliminar capazes de funcionar sem a assistência de uma reflexão lógica ou a apreensão manifesta (dos métodos de procedimentos utilizados para a sua composição) –

o que se encontra na percepção pelo leitor sensível da obra de um poeta e, também, no trabalho de criação da poesia propriamente dito. Aqui Jakobson incorpora a intuição – alavanca que produz complexas estruturas gramaticais e fonológicas para a composição da sublimaridade (JAKOBSON, 1970, p. 81-82). São amplas as possibilidades de escolha metafóricas e metonímicas que irão promover em todos os níveis linguísticos as relações de contiguidade ou similaridade; *tropos* – também presentes em outras linguagens: pintura, cinema, fotografia, dentre outras agindo como uma espécie de concorrência entre metáfora e metonímia no desenvolvimento do processo simbólico (individual ou coletivo). A metáfora interpretando tópicos com a metalinguagem e a metonímia desafiando a interpretação.

No reino subliminar da poética fotográfica encontra-se sua intenção. Diante do objeto referente (um instrumento: a carroça) e do signo selecionado (dois homens do gueto) existe a possibilidade de recorrer à metáfora para projetar o eixo sintagmático, ou seja, combinar de acordo com o contexto; ou ainda, de recorrer às operações de seleção e substituição (atitude do poeta realizada¹²⁵, segundo Jakobson, de modo consciente ao efetuar conexões linguísticas não convencionais criando assim desequilíbrios ao alternar as cadeias sintagmáticas e paradigmáticas) para projetar o eixo paradigmático. A poesia se caracteriza pela ambiguidade, porque sua mensagem volta-se para ela mesma, *a mensagem* poética é um discurso em outro discurso, por isso a função poética predomina sobre a função referencial tornando-a ambígua porque tudo nesta mensagem remete a um duplo sentido (remetente cindido, destinatário cindido e referência cindida). A conexão entre o *signans* e o *signatum* na linguagem referencial tem base na contiguidade codificada com uma denominação que se disponibiliza à arbitrariedade do signo verbal; as palavras são signos arbitrários no processo de seleção por similaridade; se a textura sonora da poesia conduz à estrutura fonológica da linguagem dada, além do código global, a seleção e a estratificação hierárquica de categorias de validade é fundamental para a Poética (*idem*, pp. 150-154).

A *Função Poética*¹²⁶ seria a seleção realizada pelo fotógrafo, a estética de um olhar próprio para a realidade; um olhar selecionador da forma de contá-la e, por isso, tão identificadora do fotógrafo quanto do poeta. A foto enuncia uma linguagem visual.

¹²⁵ Na poesia o caráter simbólico reduz tudo a símile, seja metáfora ou metonímia, a similaridade irá se superpor à contiguidade, “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem matiz metonímico” (JAKOBSON, 1995, p. 149).

¹²⁶ Para a formulação desta função da linguagem, Jakobson contou com o poeta Khliébnikov – que conseguia conjugar a natureza do fonema com a linguagem poética (na poesia propriamente dita) capaz de desbravar as perspectivas linguísticas em suas criações através de sua busca no sentido dos “[...] ‘infinitesimais do verbo poético’, o seu manuseio paronomástico com os pares opositivos mínimos [...] ‘a declinação interna das palavras’” (JAKOBSON; POMORSKA, 1993, pp. 171-173).

Ao integrar a vida, a fotografia já possui sentido, tal como a poesia. Para Jakobson, o poeta apreende intuitivamente uma entidade desconhecida que antecipa as *unidades fonêmicas últimas*. Tais unidades fonêmicas últimas também podem ser percebidas na fotografia como uma espécie de *unidades estruturais últimas* – técnicas e regras utilizadas na seleção do foco e simetria. A visão estrutural dos signos¹²⁷ evidencia-se também na fotografia, sendo a distinção uma chave na análise semiótica estruturalista de Jakobson. Estas duas dimensões apresentam-se como eixos: o *eixo horizontal* representa o sintagmático (combinação) e o *eixo vertical* representa a paradigmático (seleção). Enquanto as relações sintagmáticas envolvem as possibilidades de combinação, as relações paradigmáticas são contrastes funcionais envolvendo a diferenciação que emitem um sinal; os sintagmas e paradigmas fornecem um contexto estrutural no qual cada sinal faz sentido, por possuir a forma estrutural através da qual o sinal organiza-se em códigos.

Nas imagens, os paradigmas incluem maneiras de mudar o foco – como selecionar um determinado cenário e fazer o restante desaparecer; no caso da fotografia, selecionar uma parcialidade da “realidade”. O meio ou gênero são paradigmas e as imagens extraem o significado nas alternativas de sua emissão (tipo de câmera, objetivo da imagem, objetivo do fotógrafo, dentre outros); a combinação ordenada de fazer interagir significantes que formam um todo significativo dentro de uma imagem, tal como no texto (sintagma) realiza-se em combinações realizadas dentro de um quadro de regras e convenções (explícitas ou não) sintáticas. As relações sintagmáticas visam destacar a importância das relações da parte com o todo, são frequentemente definidas como “sequenciais” – detentoras de temporalidades que podem representar relações espaciais, e tais relações sintagmáticas espaciais estão no desenho, na pintura e na fotografia, que são sistemas semióticos com sintagmas espaciais e temporais.

No enquadramento da fotografia, por exemplo, a forma é um conteúdo, enquanto a dimensão sintagmática é uma dimensão paradigmática, a forma está sujeita às escolhas paradigmáticas e o conteúdo de acordo com as escolhas sintagmáticas. No eixo sintagmático

¹²⁷ Na poesia de Khliébnikov encontra-se a possibilidade de que o tecido fônico não consista apenas de sons, mas de fonemas – as imagens acústicas susceptíveis que podem associar-se às imagens semânticas. A palavra conquista autonomia (prática futurista) e, ao mesmo tempo, a imagem também ganha. Embora nos sistemas totalitários a imagem tenha servido ao governo vigente, é possível dizer que fora destes controles a fotografia adquiriu a autonomia de sua imagem (da mensagem que desejava emitir). As mesmas relações estabelecidas entre *o som* e *o sentido*, por exemplo, podem ser as relações entre *a imagem* e *o sentido*. Para o estudioso a linguagem e a linguística encaradas de forma distinta tiveram grande contribuição do movimento artístico do início do século XX, artistas como Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Khliébnikov, Le Corbusier e outros – a geração de final do XIX. A obra de Picasso estava em concordância com a física moderna; o cubismo relacionava tudo, fazia tudo interagir com todas as partes, a cor dialogava com o contorno, a representação possuía um vínculo direto com o que estava sendo representado. Na linguagem de Jakobson, era “a visão estrutural dos signos verbais”, para a qual a semiótica via-se representada na arte abstrata e não objetiva (JAKOBSON; POMORSKA, 1993, p. 149).

encontram-se as combinações de elementos que podem tornar-se imagens de vários tipos, e cada imagem pode ser preenchida por um ser humano de uma série de pessoas que estão em contraste com o outro paradigmático; os soldados nazistas seriam alternativos presentes em qualquer situação cotidiana do nazismo (campo de concentração, gueto ou nas ruas); estas pessoas que são uma alternativa ao outro muitas vezes têm significados diferentes na medida em que eles denotam a patente de não pertença ao grupo dos que serão potencialmente eliminados. Ao delinear os elementos paradigmáticos e sintagmáticos de um “sistema político”, os elementos paradigmáticos são elementos que não podem ser usados ao mesmo tempo na mesma localidade (como um jantar de reunião do terceiro Reich não comportaria a presença das pessoas que ele pretende eliminar). A dimensão sintagmática seria a justaposição de diferentes elementos, ao mesmo tempo em um conjunto completo – os soldados nazistas ao lado do trabalhador de um gueto. Ao selecionar os sinais de paradigmas, cada um contém um possível conjunto de elementos (pessoas, cenários, objetos entre outros) a partir do qual o fotógrafo poderá selecionar apenas um.

A partir do paradigma – local-personagem –, o fotógrafo seleciona um local e um personagem; estes passam a compartilhar uma estrutura semelhante, função e/ou outro atributo com outras pessoas no cenário “real” ou criado; eles estão relacionados uns com os outros com base na similaridade. O fotógrafo seleciona mais itens relacionados por semelhança dos paradigmas: criança, ruas e fome; em um sistema de classificação compartilhado socialmente definido ou código – a forma de sua seleção. Ele combina os sinais selecionados através de regras – os passantes que se habituaram a ver uma criança que morre atirada na rua – enviando uma mensagem através do conjunto – o sintagma. Esta seleção exige que o fotógrafo perceba a semelhança e a oposição entre os sinais dentro do conjunto (o paradigma), classificando-as como itens com a mesma função ou estrutura. Ele pode substituir, ou selecionar, um pai que segura o filho para transmitir uma mensagem diferente, a criança que ainda não foi abandonada à própria sorte (ou seja, ainda tem um de seus pais vivos). A combinação pai e filho exige que ele conheça as regras pelas quais as pessoas são combinadas, combinação que é uma espécie de sentença para o resultado final da imagem fotográfica. No caso de um contexto tão repleto de atrocidades, a análise de uma situação individual depende tanto da análise paradigmática (comparação, não necessariamente de forma consciente, com a utilização de tipos alternativos de demonstração) como da análise sintagmática (comparando-o com os momentos anteriores e seguintes). O mesmo local usado dentro de outra sequência de imagens poderia ter uma leitura bastante distinta, ou seja, a

Varsóvia anterior à invasão nazista e a posterior. Na verdade, sintagmas da imagem não se limitam a esses sintagmas temporais (que se manifestam na montagem: a sequência de imagens), mas incluem os sintagmas espaciais encontrados (a composição de quadros individuais).

FOTO 58. Criança esfomeada comendo algo nas ruas do gueto de Varsóvia. Polônia. Entre 1940 e 1943. USHMM

Ambos os signos tratam de uma análise sintagmática e paradigmática, como parte de um sistema – explorando suas funções dentro de códigos e subcódigos. De modo separado, as relações sintagmáticas e paradigmáticas não seriam eficazes para uma análise semiótica de um texto ou imagem, as duas dimensões não podem ser consideradas isoladamente, estas relações devem enfrentar o sistema como um todo. A descrição de qualquer sistema semiótico envolve a especificação de ambos os membros de todos os conjuntos paradigmáticos relevantes e também as combinações possíveis de um jogo com outro em sintagmas bem formados; tanto que para Roland Barthes a parte importante da abordagem semiótica deveria dividir os textos e/ou objetos de análise em unidades significativas mínimas, para depois agrupar essas unidades em classes paradigmáticas e, finalmente, classificar as relações sintagmáticas que ligam essas unidades.

Retornando ao conceito de marca que Jakobson adaptou à estrutura dos morfemas e da sintaxe, “cada constituinte isolado de qualquer sistema linguístico baseia-se numa oposição entre dois contraditórios: a presença de um atributo (*marcado, expresso*) em oposição à sua ausência (*não marcado, não expresso*)” (JAKOBSON in BRADFORD, 1994, p. 12). O conceito de *marca* evidencia a hierarquia de valores – relação hierárquica entre esses dois termos da oposição (sintagmático e paradigmático). A expressão de um termo estaria, portanto, relacionada à composição do feixe de traços distintivos em todas as entidades linguísticas (no sistema de declinação e conjugação dos verbos esta lógica dos elementos *marcado* e *não marcado* formadoras das oposições binárias encontram-se evidentes). Na fotografia, a ênfase no congelamento do instante, ou seja, no lembrete do passado, ocasiona constantemente a oposição entre estes dois tempos – presente e passado. O passado significa a precedência do *ato enunciado* relativo ao *ato da enunciação*; o presente já não pode mais estabelecer relação temporal entre os atos. O passado sempre se refere ao ato passado, e o presente se refere a atos simultâneos, futuros e até já consumados. Por exemplo: a fotografia pode retratar um ato simultâneo ao enunciado, mas a pessoa retratada na foto não pode dizer por ela mesma que está morrendo no instante de sua ocorrência, ou que no seu amanhã ela não estaria mais deitada ali e sim em uma cama quente, ou seja, amanhã a realidade teria outra forma – o futuro não pode ser determinado pela fotografia, embora ela possa dar pistas deste. A significação ampla do membro *marcado* – a criança que morre na Varsóvia devastada – remete a uma informação mais precisa que complementa a relação com o termo *não marcado*, todo um contexto totalitário que proporciona este fato, de modo que há, portanto, duas significações: uma geral e uma restrita. Quanto à informação, o membro *marcado* (a criança) suplementa o *não marcado* – cuja forma mais simples atua no significante e a mais complexa no significado (na língua seria a distinção dos idiomas e na foto a distinção das Varsóvias).

A proposta de Jakobson então é a análise de conteúdo, a busca pela essência qualitativa do *signans* e do *signatum*. A análise qualitativa visaria uma reversibilidade da oposição: *marcado* e *não marcado* (expresso e não expresso), quando uma mesma imagem pode exercer dois papéis em distintos contextos. A análise da função poética ainda necessita das noções de metáfora e metonímia¹²⁸.

¹²⁸ As noções de metáfora e metonímia encontram-se estreitamente ligadas à pesquisa de Jakobson sobre a afasia, a respeito do que funcionaria mal no ato linguístico em face deste distúrbio. Ao considerar que o processo de seleção lexical encontra-se submetido a um repertório comum entre o falante e o destinatário, ele detectou dois tipos básicos de afasia: 1) *o distúrbio de similaridade* – deficiência na operação de seleção e substituição; e, 2) *o distúrbio de contiguidade* – deficiência na combinação e na “contextura”; a função poética teria estes aspectos estruturantes (polos metafórico e metonímico), portanto, a distinção entre codificador e decodificador.

A articulação do processo de seleção (no caso do fotógrafo, seleção do pequeno espaço a ser registrado) ou combinação (quais elementos serão combinados na imagem), solicita um código comum entre emissor e receptor da mensagem e um arranjo dos signos linguísticos: a seleção e a combinação. Para Jakobson (1995, p. 38-41), o código oferece alternativas que implicam na substituição de um pelo outro – dimensões funcionais para a mesma operação; o destinatário compreende a mensagem (enunciado dado) como uma combinação de partes constituintes (objetos, pessoas, cores, elementos etc.) selecionadas do repertório de todas as partes que constituem as possibilidades – o próprio código. Os constituintes possíveis (código) de um contexto específico encontram-se sob a operação da combinação, originam-se na contiguidade, e os signos envolvidos no processo de seleção encontram-se conectados entre si por distintos graus de similaridade.

O contexto é essencial para os portadores de distúrbio de similaridade, a compreensão de seu portador depende de um enunciado inserido num contexto (verbal ou não); os elementos conectivos (a exemplo de advérbios e pronomes) são considerados críticos para esta patologia. Há um destaque para a diferença entre linguagem-objeto e metalinguagem na lógica da comunicação verbal; e o que esse distúrbio causa seria uma defasagem na capacidade de denominação, a perda do recurso à metalinguagem, relevantes para uma criança que está adquirindo a fala; ela se torna impossibilitada de passar de uma palavra ao seu sinônimo ou circunloquções equivalentes, ou ainda heterônimos – *qualquer expressão equivalente* em outras línguas (JAKOBSON, 1995, pp. 42-47). Jakobson notou que, a metáfora e a metonímia (figuras polares de estilo) são empregadas pelos afásicos; no caso deste distúrbio de similaridade, a metonímia, cuja base é a contiguidade, é muito empregada; ocorre uma projeção do contexto sobre a seleção, o acompanhamento de um signo por outro – uma relação de mútua substituição. O enunciador, protagonista do diálogo se vê incapaz de iniciá-lo, porque a capacidade de seleção foi afetada e a capacidade de combinação parcialmente poupada – o comportamento verbal é determinado pela contiguidade. Mas quando o afásico possui a capacidade de elaborar proposições que combinam entidades linguísticas simples em unidades mais complexas fala-se em *distúrbio de contiguidade*. Neste caso, a palavra assume o papel principal (unidade linguística codificada), e o contexto se vê prejudicado em extensão e variedade de possíveis sentenças; este distúrbio desarticula a organização sintática, torna a sentença caótica – o agramatismo, uma impossibilidade de combinar sintaticamente os elementos linguísticos. As funções puramente sintáticas tem primazia relativa ao contexto que ao se desagregar não afeta completamente a capacidade de seleção, está é a noção de

substituição – a sinonímia. Este tipo de distúrbio traria à tona apontamentos de semelhança – a metáfora; enquanto o primeiro tipo de distúrbio recorreria a identificações mais familiares – a metonímia (*idem*, pp. 49-53).

A partir da compreensão da deterioração da capacidade de seleção e combinação do afásico, Jakobson desenvolveu os conceitos de *polo metafórico* e *metonímico*, porque estas relações (similaridade e contiguidade) aparecem em todo nível verbal (morfológico, léxico, sintático e fraseológico) com “uma gama impressionante de configurações possíveis”. Todo o processo simbólico implicaria na concorrência entre metáfora e metonímia (*ibid.*, pp. 57-61). A metáfora persistiria na poesia¹²⁹, que “(...) é uma arte especialmente diferente dos outros sistemas de signos” (BRADFORD, 1994, p. 143). As funções da linguagem¹³⁰ trariam uma diferença entre a poesia orientada para o signo como tal¹³¹ e a língua falada cotidianamente cuja orientação é o significado; entre a poesia e os polos que irão estabelecer o *eixo paradigmático e sintagmático*, bem como as relações entre emissão e recepção da mensagem.

A função poética na imagem fotográfica possui a paisagem como reflexo de todas as modificações culturais modeladas pelo homem. O ambiente material do gueto modificado para atender as condições humanas possui uma íntima ligação com o imaginário dos habitantes – modeladores desta porção do espaço. Esta perspectiva material e física alimenta os fatores de ordem simbólica, uma vez que os ajustamentos do homem ao ambiente natural resultam na criação de ambientes físico-sociais, contextos em que a paisagem explicita marcas identitárias, que são reflexos da sociedade que habita esse lugar, na busca por expressar cultura. A função poética na arte é o “[...] aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética” (MUKARÓVSKY, 1997, p. 223). A arte considerada aqui não

¹²⁹ É conhecido que as aplicações do conceito de função poética foram realizadas por Jakobson em análises de escritores de diversas línguas, desde poetas russos como Maiakóvski e Khliébnikov a poetas da língua inglesa como Edgar Allan Poe, William Shakespeare, William Butler e William Blake (neste último caso, realizando analogias entre gramática e geometria, o que resultaria em perspectiva pictórica); de pintores que também escreveram, como Paul Klee e Henri Rousseau, de Charles Baudelaire (análise realizada juntamente com Lévi-Strauss, observando entre outros aspectos o paralelismo na sintaxe e o padrão de alternância entre os substantivos animados e inanimados), de clássicos como Dante, de autores alemães consagrados como Bertold Brecht e Friedrich Hölderlin, e, na língua portuguesa, de Fernando Pessoa.

¹³⁰ As três primeiras funções da linguagem, a referencial, a emotiva e a conativa, são tratadas por Jakobson com base no conceito do tríplice caráter instrumental da linguagem de Karl Bühler – o remetente, o destinatário e os objetos (da fala) como distribuídos no discurso (HOLENSTEIN, 1978, p. 157).

¹³¹ A poesia fica a cargo da comunicação simples e pura em um contexto de guerra? Ou é possível se comunicar “esteticamente” neste contexto? Utilizar-se deste recurso implica não comunicar a “realidade”? Não comunicar implica em uma tentativa, tão complexa quanto a tentativa de comunicar. Ambas possuem raízes igualmente antigas, as da vontade específica de silenciar as imagens encontram-se nos filósofos iconoclastas do século VIII. “A descrença judaica nas imagens de coisas vivas foi herdada pelos primeiros cristãos, que, no entanto, deram continuidade à tradição romana de decorar com imagens religiosas as catacumbas dos templos” (MANGUEL, 2009, pp. 43-44).

apenas do ponto de vista do emissor, mas também do receptor, principalmente na percepção ativa na qual a imagem fotográfica carrega o signo poético.

O que ocorre é que na imagem da obra de arte, na sua narrativa, inserida na função poética¹³², os problemas de semiologia da arte não se esgotaram. Esses problemas não se encontram apenas na escrita, mas também na imagem e nas demais formas de expressão do signo comunicativo (MUKARÓVSKY, 1997, p. 14). O problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear (diacrônico), enquanto o tempo da história é pluridimensional (sincrônico). Na história, muitos acontecimentos podem se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um após o outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. Daí a necessidade de romper a sucessão “natural” dos acontecimentos, mesmo se o narrador da ficção deseja segui-la de perto, porém na maior parte do tempo este não tenta encontrar esta sucessão “natural” porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos (TODOROV, 1973, p. 232), o que na narrativa fotográfica de certo modo não é permitido (não se considera aqui o caso das fotografias manipuladas). A foto em si é datada e contém a história em seu contexto linear e pode ou não conter elementos estéticos. Surgem dela os personagens da guerra, possíveis somente nela; a partir do ser humano anterior à guerra, emerge outro imposto por esta.

No dia 23 de setembro toquei pela última vez na Polskie Radio. Nem eu mesmo sei como cheguei à emissora. Fui me esgueirando de vão em vão, escondendo-me de vez em quando, passando a correr quando não ouvia o assobio de bombas nas cercanias. Na porta de entrada encontrei o prefeito Starzyński. Estava com a roupa em desalinho e o seu rosto demonstrava um cansaço mortal. Não dormia há várias noites, era a alma da resistência e o herói da cidade. Sobre seus ombros pesava a responsabilidade pelo destino de Varsóvia (SZPILMAN, 2008, p. 35).

¹³² A formulação definitiva dessa ideia encontra-se em um ensaio intitulado *Os dominantes*, fruto de uma palestra realizada em Praga (1935), publicada em uma versão inglesa em 1971. Jakobson desenvolve incidentalmente o ponto em que a literatura é uma “mensagem verbal cuja estética é a função dominante”. Em *Linguística e poética*, uma comunicação verbal envolve um sistema de funções, uma das quais é a dominante; uma obra de arte verbal, por sua vez, é em si um sistema de componentes, um dos quais é o ritmo dominante na poesia (BRADFORD, 1994, p. 93). O sistema de gêneros literários, enfim, faz parte de um sistema maior de distintas formas de arte. Sua insistência sobre o caráter multifuncional da arte verbal é muitas vezes caracterizado como um retiro da “extrema” posição formalista em sua juventude. Sua ideia característica de funcionalidade, claramente presente nos primeiros trabalhos, foi elaborada no decorrer de sua longa carreira. Khlebnikov teria oferecido a Jakobson o mais puro exemplo disponível de “linguagem em sua função estética”, mas ele nunca descartou a presença de outras funções na arte verbal, embora a dominante fosse a função estética (*idem*, pp. 95-96).

A imagem escreve¹³³ e estabelece a sua própria narrativa do passado, diante da narrativa do futuro¹³⁴. A imagem como linguagem é detentora das seis funções que correspondem a cada um dos fatores da comunicação verbal no estudo funcional realizado por Roman Jakobson. A poesia forma o verso¹³⁵, não restrito à poesia. Em Jakobson (1970, pp. 73-78), o princípio da recorrência e da equivalência são atribuídos pelo paralelismo e pela paronomásia – equivalentes ou contrastes dos paralelismos gramaticais binários, já mencionados. Nas muitas formas de poesia ao longo da história, identifica-se a *gramática do paralelismo* – os paralelismos estruturantes nos sistemas métricos em que constam ou não constam como obrigatórios. Na poesia, a similaridade se projeta à contiguidade no princípio de equivalência (princípios simultâneos no verso), por isso é possível encontrar simetrias e assimetrias inesperadas que podem ser captadas pelo leitor sensível. Ao mencionar o “corte dinâmico” da imagem para tratar de conceitos gramaticais contrastantes em poesia, ele traz o espectador-leitor, o receptor da mensagem já produzida visando causar efeitos neste; existe uma “interação intensiva” entre as figuras expressas na mensagem e as figuras gramaticais; na fotografia, a metáfora pode perfeitamente participar de uma imagem que se oponha ao nível factual da mensagem da função referencial¹³⁶.

¹³³ O formalismo russo, a linguística estrutural e algumas propostas semióticas foram fontes de Umberto Eco, para quem “[...] um texto aberto delineia um projeto ‘fechado’ de seu leitor modelo como um componente de sua estratégia estrutural”. Aristóteles, na *Poética*, fala do tempo na narrativa ao traçar as características das estruturas da poesia lírica, da tragédia, da epopeia e da comédia a partir da *mímesis praxeos* – a imitação ou representação da ação humana, “quando temos um enredo, através do qual as personagens se explicitam e assumem uma fisionomia e um caráter em uma situação produzida pela interferência variada de comportamentos humanos” (ECO, 1970, p. 218).

¹³⁴ A urgência do narrar faz com que se tenha seguidas vezes uma interpretação das informações subjetivas que buscam a tentativa de interpretação de um momento único. “Folheeí naquela tarde esse álbum várias vezes de uma ponta a outra e de volta, e desde sempre repeti isso, porque olhando os retratos nele contidos realmente me pareceu e ainda parece que os mortos retornam ou que estamos por nos encontrar com eles” (SEBALD, 2000, p. 50).

¹³⁵ *De música*, obra de Santo Agostinho, tratou da essência do sistema métrico como parte do material para o imaterial, que seria o som perceptível pelo senso de audição antes de atingir o julgamento mental da sensação que este proporciona. O sistema rítmico dependeria, portanto, de uma lei de equivalência e de um entrecruzamento proporcional e ordenado das oposições próprias da música, necessidade similar à escrita poética guardada às devidas distinções entre o ritmo musical e o poético; para Jakobson, Santo Agostinho tinha uma abordagem semiótica da métrica. A função poética seria então a projetadora do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, capaz de trazer autonomia para a função estética que unifica a arte às outras ciências sociais. A arte e sua forma, que “se configura como exclusivamente sobre a natureza material e referencial do signo linguístico...” (BRADFORD, 1994, p. 13). A relação entre o conceito e o signo se automatiza a partir do momento em que existe uma contradição; como se para identificar a violência de uma cena na imagem, o leitor desta tivesse que ter uma consciência imediata do que não seria a violência. A “mensagem para mensagem”; ao avaliar um poema saber-se-á que ele é um objeto independente, separado de outros textos e contextos. A percepção da linguagem e da vida pode-nos ser dita pela poesia que opera a relação entre o seu som e o seu sentido (operando o sistema de signos *diretor*) ao defrontar com os signos e os objetos referentes sob sua estrutura operacional reflexiva; a poesia não seria uma sub-galáxia do cosmo semiológico, mas o Big Bang da metáfora cósmica (*idem*, pp. 85-114).

¹³⁶ Se a metáfora participa de uma figura gramatical, seus contrastes irão se opor à função referencial (nível factual da mensagem); no caso da fotografia, o contexto histórico *pode ser* considerado este nível factual. Aqui

3.8 A função metalinguística (código)

Esta função implica o código comum entre o remetente – o fotógrafo-narrador que envia uma mensagem – e o destinatário, cuja operacionalidade requer um contexto¹³⁷ referido (o “referente”), código que é verbal ou susceptível de ser verbalizado, total ou pelo menos parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); implica também um contato, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, permitindo que os dois se comuniquem.

Haveria três grandes tipos de modelização do mundo através de linguagens: o modelo científico, o lúdico e o estético. Ou seja, três simulações de mundo em que a imagem cumpre funções diferentes. “A ciência elaboraria modelos como as coisas; o jogo, como a ação prática; a arte, como a vida”, segundo os conceitos de Iúri Lotman (1978). Transpondo a imagem literária para as imagens fotográficas do Levante do Gueto de Varsóvia tem-se a imagem artística em sua dupla essência: 1) descrever a dimensão objetiva; 2) transformar o objeto em algo para além do objetivo que este possui em princípio. Neste sentido, que significação simbólica possui o objeto narrativo (fotográfico)? Que enredo é possível extrair de uma fotografia (no sentido de transcender uma condição ou um lugar)? Que personagem fotográfico se converte em um ser com vida própria nas possíveis análises? O objeto pode ser convertido em símbolo ou em uma dimensão fantástica, possuidora de uma “realidade própria” – a imagem artística tem essa função criadora e revela a individualidade tanto de quem a criou como de quem se deixou fotografar.

também se torna relevante mencionar a analogia entre a gramática da poesia e a geometria como elemento da pintura – composições de ordem geométrica latente ou advinda de uma reação contra a organização geométrica; se trata da abstração do referente concreto (corpos despojados de vida em relações abstratas) como uma capacidade que o homem tem de superpor as figuras gramaticais e geométricas ao universo pictórico dos objetos particulares e aos recursos léxicos concretos da arte verbal (JAKOBSON, 1995, p. 75-76). Como na teoria da comunicação há uma busca por evitar o desvio ou perda da mensagem, também na fotografia “histórica” e para a análise histórica deve haver uma busca por evitar tal desvio (entropia) – leitura errônea da mensagem; já que a leitura perfeitamente adequada à intenção do fotógrafo *talvez* não seja possível.

¹³⁷ “O fato de o contexto desempenhar um papel central na interpretação, tanto do discurso quanto dos textos escritos, é amplamente aceito. Presume-se que geralmente o destinatário está exposto a uma base linguística – às vezes chamada de significado literal – a partir da qual procede para alcançar a sua interpretação, usando e manipulando tanto o co-texto quanto o contexto” (DASCAL, 2006, p. 190). E ainda, se de acordo com as distintas concepções acerca da função da linguagem se espera encontrar as diferenças correspondentes na “localização” do seu aspecto mais importante – o significado, que relaciona a linguagem à cognição –, este surge a partir de uma relação e promove a interpretação. Dascal menciona Descartes, para quem o pensamento fundamenta as palavras que utilizamos e que lhes fornece significado. O pensamento fundamenta as imagens narrativas utilizadas e lhes fornece significado, por isso a linguagem é um fenômeno muito complexo, que pode ser investigado a partir de diferentes pontos de vista, cada um dando preferência a uma parte do fenômeno em detrimento de outras; e ainda, “[...] o contexto é responsável pelo fornecimento tanto de dicas quanto de pistas para a interpretação” (*idem*, p. 430).

Na fotografia, a tendência artística se manifesta de forma sugestiva, em especial no signo dotado de “poesia” por aspectos que lhe são próprios. A foto está vinculada às diversas formas de arte, e, por isto, deve ser contextualizada, pois o valor estético é uma realidade com caráter de signo (semiológico), e além da função de comunicar, este signo contém as demais funções. Trata-se de uma manifestação narrativa concebida como criação poética, que em Lotman pode ser classificada como as imagens artísticas: 1) retratos/paisagens/interiores (caráter estético), o nível da descrição dos personagens e das circunstâncias de uma foto; 2) a mensagem propriamente dita, a interação do nível descritivo com o nível do enunciado e 3) o nível individual em contraponto com o arquétipo da imagem, o individual como a “invenção”/captação do fotógrafo e o arquétipo como os estereótipos que existem através da individualidade.

O retrato parece o gênero mais “natural” da pintura, parece não precisar de fundamento teórico como o gênero da pintura. Tal como a seguinte afirmação: “O retrato é a pintura que exerceu a função da fotografia quando a fotografia ainda não tinha sido inventada” – vamos responder a todas as perguntas essenciais que surgirem quando começarmos a refletir sobre este gênero da pintura. Parecem artificiais as afirmações de “misterioso” e “incompreensível” a respeito da função que o retrato tem na cultura. Enquanto isso, não temendo as objeções deste tipo, ousamos dizer que o retrato confirma plenamente a verdade geral: quanto mais compreensível, tão mais incompreensível (LOTMAN, 2002, p. 349).¹³⁸

Estudar o significado e o conteúdo cultural desta função, tendo como base a realização de uma leitura comparativa de sistemas de significados, das mediações entre a realidade que se quer compreender e a imagem dessa realidade, demanda o estabelecimento de um método no qual isto se torna “mais” possível. Depurar uma imagem é olhar outro olhar enigmático, que de modo desafiador convida a uma compreensão; a sua voz encontra-se emudecida, por isso torna-se imprescindível estabelecer um código de leitura e vislumbrar a estética gerada por estas apreensões humanas. A substância humana armazenada no testemunho deve ser extraída, e é essencial ter cautela: “O convívio cotidiano com a saciedade de imagens acaba nos anestesiando tanto para as imagens visuais, como para as sonoras, fazendo com que empobrecam de significações, como também fiquemos com os sentidos insensibilizados” (LEITE, 2001, p. 235).

¹³⁸ Портрет представляется наиболее «естественным» и не нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи. Кажется, что если мы скажем нечто вроде: «Портрет – живопись, которая выполняла функцию фотографии тогда, когда фотография еще не была изобретена», то мы исчерпаем основные вопросы, невольно возникающие у нас, когда мы начинаем размышлять об этом жанре живописи. Слова о «загадочности» и «непонятности» функции портрета в культуре кажутся надуманными. Между тем, не убоявшись возражений этого рода, осмелимся утверждать, что портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней (LOTMAN, 2002, p. 349).

A imagem que não sensibiliza e não traz o contexto tem seu sentido esvaziado, a exemplo de um ato de resistência judaica como o Levante do Gueto de Varsóvia, em abril de 1943. Durante o Holocausto este inflamou a imaginação por ser um acontecimento de proporções épicas, opondo poucos judeus esfomeados e escassamente armados ao poderio da potência nazista. O Levante no Gueto foi a primeira rebelião urbana de importância em qualquer dos países sob ocupação nazista e um marco significativo na história judaica; ele representa desafio e grande sacrifício num mundo caracterizado por destruição e morte (GUTMAN, 1995, p. 11).

Na função metalinguística, o código utilizado enfoca o próprio código. Nesta imagem de Joe Heydecker, ocorre uma espécie de fotografia dentro de outra fotografia. A imagem contém outra imagem, ou seja, o texto que fala do outro; tal como a notícia de jornal que contém a narrativa do fotógrafo acerca da rendição de um pequeno garoto no Gueto de Varsóvia, sendo narrada através das palavras. São duas distintas formas narrativas impressas no jornal; a narrativa fotográfica não possui um diálogo minimamente sensato com a notícia.

FOTO 59. “Onde está Abel, teu irmão?”¹³⁹ Joe J. Heydecker

¹³⁹ O título da imagem fornece a indicação de que a foto do Abel é a foto menor sobreposta sobre a maior.

FIGURA 30. *The New York Times*, 10 de Maio de 1943.
New York Times com a manchete declarando que o Levante do Gueto de Varsóvia contra a opressão nazista foi uma “reação exagerada”

FOTO 60. Um pequeno garoto rende-se no Gueto de Varsóvia em 1943. AP

As figuras dos vivos e sobreviventes do Gueto remetem à metalinguagem – o modo de se alcançar o poético, a linguagem falando da linguagem. Ao vislumbrar tudo como linguagem, é possível dar o *status* de escrita para a imagem. A imagem pode ser meramente um signo (denotando um conteúdo particular sem reflexão sobre suas características), ou representação (retratando coisas unidas no nível de abstração abaixo delas), ou ainda símbolo

(retratando coisas unidas no nível de abstração acima delas), mas toda imagem é particular por referir-se a uma espécie de coisa que a simboliza. “A rigor, a distinção entre imagem-signo-documento-imagem e imagem-coisa-ingrediente-da-vida-social tem pouca consistência – mas continua a ser repetida, pois chama a atenção, justificadamente, para o caráter discursivo da imagem¹⁴⁰” (BARTHES, 1984, p. 121). Como exame do código empregado, a função metalinguística é a linguagem falando da linguagem, refletindo a consciência do locutor acerca do código da linguagem, o processo do sincronismo entre o ato e a produção artística na mensagem. O emissor (“fotógrafo-narrador”) explica o código utilizando-se do próprio, ou seja, a fotografia e a produção de sua imagem. O fotógrafo Joe J. Heydecker aborda as condições de produção da fotografia no instante do ato fotográfico.

O nosso grupo, portanto, entrou no gueto de Varsóvia abertamente e sem problemas num dos primeiros dias de março de 1941. A sentinela na entrada olhou nosso passe, desejando-nos boa sorte, sem ligar para as câmaras de 35 mm que Kohler, Krause e eu estávamos levando [...] Não quero, porém, deixar de mencionar a ocorrência posterior. Certo dia, um dos dois (não sei se Kohler, Krause ou outro membro da nossa unidade) foi sozinho para o cemitério do gueto. Fotografou carrinhos-de-mão que transportavam os mortos nus, recolhidos das sarjetas, e os esqueletos, apenas cobertos por uma pele fina, empilhados para serem atirados às sepulturas coletivas (HEYDECKER, 1981, p. 58).

O grau de convencionalidade em uma obra de arte flutua¹⁴¹; estas flutuações podem ser interpretadas de diversas formas. Uma manifestação convencional na descrição pode

¹⁴⁰ Para Barthes (1984, p. 133), a fotografia é uma ressurreição que coloca uma presença imediatamente no mundo falando daquilo que foi. A imagem fotográfica está sempre lotada, repleta em seu espaço, é imóvel e apresenta a representação. A representação que solicita a interpretação do conteúdo. No nível interpretativo tem-se o chamado *princípio da parcimônia*, que consiste na eleição da hipótese interpretativa mais simples entre as múltiplas que podem surgir, como defendem alguns filósofos da ciência como Cohen ou Nagel. Diz-se que “uma hipótese é mais simples que outra se o número de tipos de elementos independentes é menor na primeira que na segunda” (ARNHEIM, 1979, p. 75). Isso implica oferecer uma leitura crítica da imagem através de uma visão de totalidade, para o que deverá fazer-se numa síntese dos aspectos tratados mais relevantes, mesmo em meio a uma ou várias perspectivas que relacionem as diferentes hipóteses enunciadas. E ainda: “Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas [...] Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós” (DUBOIS, 1992, p. 23).

¹⁴¹ Todos os elementos atribuídos à pintura podem ser aplicados à fotografia. Ao tratar dos sinais, “[...] o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos de perspicácia de Holmes ao interpretar as pegadas na lama, cinzas de cigarro etc. são, como se sabe, incontáveis” (GINZBURG, 2007, p. 145). Na fotografia não é diferente.

incluir ao invés de para a mensagem, uma referência inesperada para o código. Referências ao código em lugar da mensagem podem ser exemplificadas pela convenção ao abordar o público no meio da ação em uma peça (por exemplo, o personagem de Hans Wurst na comédia medieval). Em ambos os casos há uma referência no texto da narrativa ao nível metalinguístico que pode ser concebido como uma compensação da própria narrativa (USPENSKY, 1973, pp. 166-167). A fotografia de um autorretrato por exemplo.

FIGURA 31. Autorretrato. Gela Seksztajn (1907-1942)¹⁴²
Crédito da foto: Mecenstwo Walka, Zagłada Żydów Polsce 1939-1945. Polônia. Nº. 172.

Se a função metalinguística trata a própria linguagem para explicar a linguagem, são elementos essenciais o narrador (emissor) e o personagem. Há os casos em que o narrador é maior com relação ao personagem (narrador > personagem), como o visionário, quem se encontra “por trás”, fórmula frequentemente usada na narrativa clássica, na qual o narrador sabe mais que seu personagem, vê através de seu herói. Há os casos em que o narrador se iguala ao personagem (narrador = personagem), forma difundida na literatura, sobretudo na

¹⁴² Seksztajn viveu e pintou no Gueto de Varsóvia. Em seu testamento, que foi preservado junto com suas aquarelas nos arquivos subterrâneos do gueto de Varsóvia, ela escreveu: “...Agora estou de pé no limite entre a vida e a morte. Já sei com certeza que eu tenho de morrer e é por isso que quero dizer adeus aos meus amigos e ao meu trabalho. Adeus, companheiros e amigos. Judeus! Façam tudo para que esta tragédia nunca seja repetida!” Ela morreu em Treblinka, em agosto de 1942.

época moderna: o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. Nesta, de um lado, a narrativa pode ser conduzida em primeira pessoa (o que justifica o processo) ou na terceira pessoa, mas sempre segundo a visão que um mesmo personagem tem dos acontecimentos: o resultado, evidentemente, não é o mesmo. E ainda, casos em que o narrador é menor que o personagem (narrador < personagem), o portador da visão externa, “de fora”; ele sabe menos que qualquer um dos personagens. Pode-nos descrever unicamente o que se vê, ouve etc., mas não tem acesso a nenhuma consciência da imagem¹⁴³ (TODOROV, 1973, pp. 236-237).

Esse ato de fornecer explicação através da linguagem¹⁴⁴, seja qual for sua forma ou seu sentido, ato que é a função da metalinguagem, conduz a essas longas sequências de pensamentos mudos – ou de discursos interiores – que amplificam o interior dos momentos do tempo narrado de tal modo que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão intrínseca (RICOEUR, 1994, p. 154). A imagem é uma evidência de que algo está “errado” ou “certo”, de que existe uma “realidade forjada” ou uma “realidade criada a partir da própria”; dentre outras possibilidades, baseada no código, a função metalinguística, por sua vez, pressupõe a existência de uma língua-objeto da qual se fala por intermédio de uma metalíngua, que, por ser bem conhecida, funciona como um modelo decodificador daquela.

O fotógrafo-narrador pode registrar não somente as pessoas – personagens de seu tempo, ele pode também registrar os jornais e as produções artísticas e culturais que visam enfatizar a condição humana de seu contexto.

¹⁴³ Há, entretanto um lugar em que, parece, aproximamo-nos suficientemente desta imagem: podemos chamá-lo de nível apreciativo. A descrição de cada parte da história comporta sua apreciação; a ausência de uma apreciação representa uma tomada de posição muito significativa. Esta apreciação, dizemos de imediato, não faz parte de nossa experiência individual de leitores nem da do autor real; ela é inerente ao livro e não se poderia corretamente compreender a estrutura desta sem ter isto em conta (TODOROV, 1973, p. 245).

¹⁴⁴ O fato mesmo de que isto, este verso, esta frase entre aspas venha de outro lugar, alarga o horizonte intelectual que traço em torno do leitor. É um apelo ou antes uma chamada, uma comunicação estabelecida: toda a Poesia, todo o tesouro da literatura evocados brevemente, relacionados com minha obra no pensamento daquele que lê (LARBEAU, 1946, p. 217).

Considerações finais

O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível.
Oscar Wilde (BECKSON, 2000, p. 129)

Talvez uma das maiores controvérsias na busca por métodos de padrões comuns esteja na tentativa de estabelecer modelos teóricos aplicáveis a todas as situações pluralistas existentes no mundo, o que não é diferente no universo das imagens fotográficas¹⁴⁵. Este trabalho poderia ter apresentado imagens completamente diferentes, de outro contexto, de outros personagens, de outro tempo e espaço; no entanto, peculiaridades encontradas em cada uma destas imagens as fazem únicas, e sua herança cultural se apresenta moldada historicamente e diretamente ligada ao seu lugar geográfico. Assim sendo, a relevância desses estudos repousa nas análises dos universos locais, nos quais se percebe um gênero de identidade uniforme, onde se professam os mesmos princípios e se observam os mesmos valores culturais em contextos históricos capazes de abranger um número maior de pessoas. Uma foto familiar é significativa para um determinado grupo, uma foto de um personagem, sobrevivendo em uma narrativa portadora de uma historicidade que impactou um século, é significativa para compreender o contexto maior; a história é a ciência essencial para que a imagem fotográfica faça sentido.

Apresenta-se a possibilidade de encontrar um caminho para a compreensão de uma sociedade portadora de valores comuns com uma metodologia voltada para o estudo dos significados das experiências pretéritas e de como estas podem influenciar o presente. A delimitação do Gueto de Varsóvia na discussão entre imagem fotográfica e *imagem narrativa*, tendo como pano de fundo o contexto histórico do antissemitismo europeu no século XX, se justifica no fato de que a Polônia ocupou um lugar “especial” nestas décadas de 1930 e 1940 na constituição dos guetos e nas investidas nazistas de modo geral. Tudo isto possibilitou uma discussão sobre os aspectos do contexto histórico e as possibilidades de vínculo das imagens fotográficas com cada uma das seis funções da linguagem.

Tratou-se de avaliar se as seis funções da linguagem podem servir à leitura de imagens fotográficas; e tal objetivo foi contemplador de aspectos fundamentais na constituição da narrativa, como o espaço vivenciado da percepção, a apreensão e a incorporação pelos personagens/moradores do lugar, com ênfase no Gueto de Varsóvia como espaço de vivência.

¹⁴⁵ O método não é um “modelo” finalizado, ele se justifica enquanto puder aprimorar a análise de um determinado objeto. No objeto fotográfico, comumente ocorrem justificativas que desconsideram a necessidade de um método, mas, “(...) a soma de um grande número de justificativas isoladamente inadequadas pode resultar numa justificativa adequada?” (SAGAN, 1996, p. 327). Não, e talvez o caminho seja buscar o método.

Frente a todas estas considerações, pôde-se concluir que a identidade étnica polonesa não se manifestou apenas na paisagem, embora essa identidade tenha sido caracterizada por três elementos fundamentais: a paisagem, a religião e a cultura. Num primeiro momento, a etnia judaica polonesa, frente a uma nova paisagem da Varsóvia cidade – a Varsóvia do Gueto –, modificou sua forma e suas correlações com o cenário, onde a forma física (as edificações, os muros) é a materialização no espaço da resposta a um contexto preciso, isto considerando que os cidadãos, ao pertencerem a uma dada etnia, buscam expressar suas características visualmente. Evidenciou-se que os elementos da paisagem revelam as relações existentes entre forma e função, contribuindo para uma desmistificação do simbolismo que estes elementos portam, cujas alterações, incorporações e desaparecimento despertam nos moradores os mais variados sentimentos de nostalgia.

A formação de uma identidade étnica polonesa reside na imagem fotográfica através de cada uma das seis funções da linguagem, porque cada imagem insere-se no processo de integração com o novo lugar – os modos de vida da Polônia em guerra. Todos estes elementos contribuem para fazer do Gueto de Varsóvia e de Varsóvia um lugar de destaque na Segunda Guerra. Trata-se de uma relação emotiva com o lugar, o Gueto evidenciado como uma “porção do espaço”, no qual foram preservadas características de grande significado emocional, uma identidade única diretamente ligada à etnia judaica polonesa.

As imagens fotográficas podem ser lidas através das seis funções da linguagem de Roman Jakobson? Sim; no entanto, ao considerar a imagem narrativa, deve-se considerar o diferencial principal: enquanto para Jakobson a função poética tem um papel predominante na maioria dos textos, nas imagens fotográficas a função predominante foi a referencial, responsável pelo contexto. O contexto que predomina na imagem fotográfica é o histórico; a imagem é portadora de historicidade; a história também figura como o código (função metalinguística) para uma correta compreensão e interpretação do texto constituído de imagem, para que se evite uma leitura superficial.

Neste trabalho foi possível organizar as imagens nas seis funções da linguagem, mas tal discussão precisa ser contínua e o contexto de cada imagem pode ser aprofundado sempre que uma “verdade” venha a surgir – não se trata de uma abordagem definitiva. A “verdade” de uma imagem fotográfica pode vir à tona em outro contexto, distinto de seu registro, mas a força destas imagens encontra-se no contexto histórico.

A ênfase centra-se na análise e não na interpretação especulativa, ou seja, qualquer tipo de linguagem, escrita ou apresentada na forma de imagem, ao ser lida, ao perpassar por

todas as seis funções, encontra-se exposta à compreensão. Cada mensagem enviada pede por um agente analítico, um leitor, capaz de desvendar seu código, de desvendar seu significado e encontrar seu contexto para através dele realizar uma leitura mais próxima da intenção do emissor da mensagem. Para Jakobson existe um paralelo entre a linguagem (que nem sempre tem uma estrutura narrativa) e a estrutura narrativa, que é uma sequência linear, basicamente cronológica, mas também no caso da narrativa ficcional pode não ser cronológica. Na fotografia, em especial nas fotografias de contexto de guerra, a imagem narrativa é obrigatoriamente cronológica.

É essencial finalizar enfatizando que nenhuma narrativa fotográfica deveria portar espaço, tempo e personagens situados em um contexto como o do Gueto de Varsóvia; a fotografia serviu como instrumento de denúncia. Ao se considerar os retratados como personagens – utilizando a fotografia como imagem narrativa e tentando assim estabelecer um método para a leitura de imagens – não se aborda estes como seres fictícios, mas se aproxima a narrativa da “realidade” – a imagem como portadora de “realidade” e, portanto, do ser humano. A contextualização histórica na fotografia, quando relacionada às funções da linguagem, embora pareça um desvio de rota, não o é, mas é fundamental para que a análise seja verossímil. O sentido da fotografia encontra-se na sua referência de tempo.

FOTO 61. Uma criança morrendo nas ruas do aglomerado Gueto de Varsóvia. USHMM

Que em nenhum outro tempo se veja nenhum outro personagem situado em um espaço no qual sua liberdade seja cerceada, no qual sua vida seja limitada, no qual sua sobrevivência persista permeada pelos fantasmas dos que não sobreviveram; especialmente, que mães não tenham mais que ver seus filhos mortos e vice-versa, que inexistam chacinas, massacres, humilhações ou qualquer tipo de violência. Que inexistam imagens narrativas de contextos violentos e portadores de preconceitos. Que o absurdo de fotografias como esta nos faça pensar.

Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. São Paulo: Cortez, 1987.
- ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em uma sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo: anti-semitismo, instrumento de poder**. Rio de Janeiro: Documentário, 1979.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. **El pensamiento visual**. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1979.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. **The Formal Method in Literary Scholarship: a Critical Introduction to Sociological Poetics**. Translated by Albert J. Wehrle. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, [1928] 1978.
- _____. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, Ed. da Univ. de Brasília, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. **François Rabelais et la culture populaire de la Renaissance**. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Canadá: University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- BALANDIER, George. **O poder em cena**. Brasília: Universidade, 1982.
- BAROOSHIAN, Vahan D. **Russian Cubo-futurism 1910-1930: A Study in Avant-gardism**. The Hague: Mouton/De Gruyter, 1974.
- BARTHES, R. **L'activité structuraliste**. Lettres nouvelles. Paris: Seuil, 1971.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1988.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. **La chambre claire**. Note sur la photographie. Paris: Le Seuil/Gallimard, 1980.

- _____. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A aventura semiológica.** Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas:** filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BECKSON, Karl (Org.). **O melhor de Oscar Wilde.** Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- _____ & SCHOLEM, Gershom. **Correspondência.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I.** Campinas: Pontes, 1995.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNHARD, Thomas. **O sobrinho de Wittgenstein.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. **Introdução à história.** Lisboa: Europa-América, 1996.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna:** representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. “As siglas em cores no trabalho das passagens, de W. Benjamin”. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 10, n. 27, pp. 41-77, 1996.
- BOLZ, N. W. e De LA FONTAINE, M. “Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria”. In: **Revista USP**, São Paulo, CCS/USP, n. 15, pp. 91-101, 1992.
- BOURDIER, Pierre. “O camponês e a fotografia”. In: **Revista de sociologia política**, Curitiba, n. 26, pp. 31-39, jun. 2006.

- BRADFORD, Richard. **Jakobson: Life, Language, Art**. Londres/New York: Routledge, 1994.
- BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BROWN, Edward J. "Roman Osipovich Jakobson 1896-1982: the Unity of his Thought on Verbal Art". In: **Russian Review**, vol. 42, n. 1, jan. 1983, pp. 91-99. Blackwell Publishing. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/129456>> Acesso em: 14/02/2010, 20:25.
- CÂMARA JR, João Mattoso. Roman Jakobson e a Linguística. In: **Linguística. Poética. Cinema**. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CELAN, Paul. **Sete rosas mais tarde**: antologia poética. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CHOMSKY, Noam. "Conhecimento da história e construção teórica na linguística moderna". **Delta**, vol. 13, n. spe., pp. 133-155, 1997. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44501997000300005>> Acesso em: 17/02/2010.
- COELHO NETTO, João Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DASCAL, Marcelo. **Interpretação e compreensão**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- DAVIDSON, R.J. "Affective style and affective disorders: perspectives from affective neuroscience". **Cognition and Emotion**, v. 12, n. 3, pp. 307-330, 1998.
- DAVIES, P. **O enigma do tempo**: a revolução iniciada por Einstein. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DESCARTES, René. **Selected philosophical writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. **Oeuvres**. Paris: Vrin, 1996.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo**. 2 vols. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **Memórias do subsolo**. São Paulo: 34, 2000.
- DUBOIS, Philippe. **L'acte photographique et autres essais**. Bruxelas: Labor, 1990.
- _____. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.
- DUBY, Georges; PERROT, Michel. **História das mulheres no ocidente**. Porto: Afrontamento, 1994.
- DURAND, Gilbert. **L'imaginaire**: Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, 1994.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ERLICH, V. **Russian Formalism**. Haia: Mouton, 1980.
- ERTEL, Rachel. **Le shtetl, la bourgade juive de Pologne: de la tradition à la modernité**. Paris: Payot, 1982.
- FLANNERY, Edward H. **A angústia dos judeus: história do anti-semitismo**. São Paulo: IBRASA, 1968.
- FLORES, V. e TEIXEIRA, M. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- GAUKROGER, Stephen. **Cartesian logic: an essay on Descartes's conception of inference**. Oxford: Clarendon Press of Oxford University Press, 1989.
- GEORGIN, Robert e GEORGIN, Rosine. "Entretien avec Roman Jakobson". In: GEORGIN, R. **Jakobson: L'Age d'Homme**. Editions L'age d'homme et Cistre, 5, 1978.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOEBBELS, Joseph. **Diários: últimas anotações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- GUTMAN, Israel. **O levante do Gueto de Varsóvia**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- H.B. "Roman Jakobson in his 85th year". **Poetics Today**, vol. 2, n. 1a, pp. 9-14. Duke University Press, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1772347>> Acesso em: 14/02/2010, 20:15.
- HALLE, Morris. "The Bloomfield Jakobson correspondence, 1944-1946". **Language**, vol. 64, n. 4, pp. 737-754. Linguistic Society of America, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/414566>> Acesso em: 14/02/2010, 20:52.
- _____. & CHOMSKY, Noam. **The sound pattern of English**. New York: Harper & Row, 1968.
- HARRIS, R. **L'origine della scrittura**. Roma: Stampa Alternativa e Graffiti, 1998.
- HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.
- HENLEY, W.E. "Invictus". In: QUILLER-COUCH, Arthur Thomas. **The Oxford Book of English Verse: 1250-1900**. Oxford: Clarendon Press, 1902.

- HEYDECKER, Joe J. **Where is thy brother Abel?/Wo ist dein bruder Abel?/Onde está Abel, teu irmão?:** Documentary Photographs of the Warsaw Ghetto/Photo-Dokumente aus dem Warschauer Getto/Fotodocumentário do Gueto de Varsóvia. São Paulo: Atlantis Livros, 1981.
- HJELMSLEV, L. **I fondamenti della teoria del linguaggio.** Torino: Einaudi, 1968.
- HOBBSAWM, Eric. “Etnia e nacionalismo na Europa de hoje”. In: BALAKRISHNAN, G. **Um mapa da questão nacional.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- HOLENSTEIN, E. **Introdução ao pensamento de Roman Jakobson.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- HUBER, Martin; MITTERMAYER, Manfred; KARLHUBER, Peter (orgs.). **Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlass.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- ISAAC, Julius. “Problemas econômicos e culturais da migração do povo judeu no mundo de após-guerra”. In: **Nos caminhos da diáspora:** uma introdução ao estudo demográfico dos judeus. Org. Prof. Henrique Rattner. São Paulo: Centro Brasileiro de Estudos Judaicos, 1972.
- JAKOBSON, Roman. “The Beginnings of National Self-Determination in Europe”. **The Review of Politics**, vol. 7, n. 1, pp. 29-42. Cambridge University Press, 1945.
- _____. & FANT, C. GUNNAR M.; HALLE, M. **Preliminaries to Speech Analysis:** The Distinctive Features and their Correlates. Technical Report 13. Massachusetts: Acoustics Laboratory, MIT, 1952.
- _____. & HALLE, M. **The Fundamentals of Language.** Hague: Mouton, 1956.
- _____. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. & POMORSKA, Krystyna. **Diálogos.** São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. **Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal.** México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. “On linguistic aspects of translation”. In: JAKOBSON, R., **Selected Writings II:** Word and Language. The Hague: Mouton, 1971.
- _____. “Linguistics and Poetics”. In: Pomorska, Krystyna; Rudy, Stephen (eds.). **Language in Literature.** Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, pp. 62-94, 1987.
- _____. **Fonema e fonologia.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- _____. **Poética em ação.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Linguística; poética; cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

- _____. **MC 72, box X.** Massachusetts Institute of Technology, Institute Archives and Special Collections, Cambridge, Massachusetts, 1986.
- JAHODA, Marie e ACKERMAN, W. Nathan. **Distúrbios emocionais e anti-semitismo.** São Paulo: Perspectiva, 1969.
- JAY, Martin. **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought.** Berkeley: University of California Press, 1994.
- _____. "Vision in Context: Reflections and Refractions". In: Teresa Brennan & Martin Jay (eds.). **Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight.** New York: Routledge, 1996, pp. 1-12.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1999.
- Journal of American Folklore.** Vol. 97, n. 383, 1984.
- KANDINSKI, Wassily. **Do espiritual na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KERSHAW, Ian. **The Nazi Dictatorship: Problems and Perspectives of Interpretation.** London: Arnold Press, 2000.
- KLEMPERER, Victor. **Diários.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. **Le futur passé: Contribution à la sémantique des temps historiques.** Paris: Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KRAUS, Karl. **Os últimos dias da humanidade.** Lisboa: Antígona, 2003.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LA CAPRA, Dominick. **History and Memory After Auschwitz.** London: Cornell University Press, 1998.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis. "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". **Revista de Antropología Experimental**, n. 5, texto 10. España: Universidad de Jaen, 2005.
- LARBEAU, Valéry. **Sous l'invocation de Saint Jérôme.** Paris: Gallimard, 1946.
- LE BLANC, Charles. **Kierkegaard.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LE DOUX, J. E. **The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life.** New York: Simon & Schuster, 1996.
- LEITE, Mirian Moreira. **Retratos de família.** São Paulo: Edusp, 2001.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. **Os afogados e os sobreviventes.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LOTMAN, Iúri M.; USPENSKY, V. Ivánov *et al.* **Ensaaios de semiótica soviética**. São Paulo: Livros Horizonte, 1962.

ЛОТМАН, Ю.М. **Статьи по семиотике культуры и искусства** (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 349–375. [Lotman, I. M. Artigo sobre a semiótica da cultura e da arte (Série “Mundo da arte”). – SPb: Projeto Acadêmico, 2002, pp. 349-375].

_____. **Театральный язык и живопись** (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388-400. Впервые: Театральное пространство. – М., 1979. – С. 238-252.

_____. **Культура и взрыв**. Москва: Гнозис, 1992.

_____. **Избранные статьи в трех томах**. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992.

_____. “Тезисы к семиотике русской культуры”. In: Лотман, Юрий, **Статьи по семиотике искусства**. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002, С. 226-236.

_____. **Teoria: a estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LYONS, John. **Semantics**. Vols. 1 e 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

МАЯКОВСКИЙ, Владимир. **Полное собрание сочинений в восьми томах**. Под ред. Л.В. Маяковской, В.В. Воронцова, А.И. Колоскова. Том 1. Стихотворения. Владимир Маяковский. Облако в штанах. Флейта-позвоночник. Война и мир. Человек. Мистерия-буфф. Статьи и выступления. Письма к родным. -- Москва: Правда, 1968 (Библиотека "Огонёк") сс. 58--59

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARIN, Louis. “Roman Jakobson”. **MLN**, vol. 92, n. 5, Comparative Literature, pp. 1024-1025. The Johns Hopkins University Press, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2906889>>. Acesso em: 14/02/2010, 20:14.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1997.

NEWTON, Isaac. **Óptica**. São Paulo: EDUSP, 2002.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como filosofar com o martelo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: **Considerações intempestivas**. Lisboa: Presença/São Paulo: Martins Fontes, 1976.

_____. **Gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ONFRAY, M. **A escultura de si**: a moral estética. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **A sensibilidade do intelecto**: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. A beleza essencial. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PERLOFF, Nancy (Associated Curator). **Tango with Cows, Book Art of the Russian Avant-Garde, 1910-1917**. November 18, 2008-April 19, 2009. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

POE, Edgar Allan. **Histórias de crime e mistério**. São Paulo: Ática, 2000.

POLIAKOV, Léon. **Causalidade diabólica I**: ensaio sobre a origem das peregrinações. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **De cristo aos judeus da corte**: história do antissemitismo I. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POULANTZAS, Nico. **Fascismo e ditadura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: o tempo redescoberto. Porto Alegre: Globo, 1981.

_____. **A prisioneira**. São Paulo: Globo, 2002.

REEVES, Hubert. **A hora do deslumbramento**. Lisboa: Gradiva, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas: Papirus, 1994.

RUTKOWSKI, Adam. **Meczenstwo Walka Zaglady Zydow w Polsce 1939-1945: Martyrdom Struggle Extermination of Jews in Poland**. Poland: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960.

SACKS, Jonathan. **Uma letra da Torá**. São Paulo: Sêfer, 2002.

SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005.

- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SAUSSURE, F. de. **Cours de Linguistique Générale**. Paris: Payot, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.
- SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SEBALD, W.G. **Os emigrantes**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Austerlitz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SHANNON, C.E. e WEAVER, W. **The Mathematical Theory of Communication**. Urbana: University of Illinois Press, 1949.
- SHERZER, Dina. "A theory of semiotics by Umberto Eco; Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique by Roman Jakobson". **Language in Society**, vol. 6, n. 1. pp. 78-82, Cambridge University Press, 1977.
- SIENKIEWICZ, Henryk. **O faroleiro e outros contos**. Paris: Edições Rombaldi, 1962.
- SONESSON, Göran. "Die Semiotik des Bildes: zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre." **Zeitschrift für Semiotik**, n. 15, 1993.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 2004.
- SORLIN, Pierre. **O anti-semitismo alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SOUGEZ, M.L. **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade: 1700-1789**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- SUND, Judy. "The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh". **The Art Bulletin**, vol. 70, n. 4. College Art Association, 1988.
- SZPILMAN, Wladislaw. **O pianista**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **The reader in the text: Essays on Audience and Interpretation**. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

- _____. **O homem desenraizado**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. **Teorias do símbolo**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. “L’heritage formaliste”. In: GEORGIN, Robert *et al.*, **Cahiers cistre**, n. 5, Lausanne, 1978
- TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo linguístico de Praga**. Rio de Janeiro: Globo, 1978.
- TROTSKY, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- ТРУБЕЦКОЙ Е.Н. «иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба, 1990, № 2 – С. 100–118. Впервые: Русская мысль. — Прага–Берлин, 1923. – № 1–2. – С. 220–261.
- UNTERMEYER, Louis. **Modern American Poetry**. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1919.
- USPENSKY, Boris. **A Poetic of Composition**: the Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Berkley: University of California Press, 1973.
- VAN LIER, Henri. **Philosophie de la photographie**. Paris/Bruxelas: Les Impressions nouvelles, 2004.
- VOVELLE, Michel. **Marat**: textes choisis. Paris: Editions Sociales, 1988.
- _____. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- VYGOTSKY, L. **Thought and language**. Cambridge, MA: MTI Press, 1962.
- ZWEIG, Stefan. **Friedrich Nietzsche**. In: Obras Completas, Volume VI, Rio de Janeiro: Delta, 1960.

Anexos

Roman Jakobson:
uma breve cronologia
Compilados por Stephen Rudy

Sumário informativo

Fonte:

**Massachusetts Institute of Technology
Institute Archives and Special
Collections (Copyright 1986)
mithistory@mit.edu (MIT Libraries)**

As condições de vida impostas à força pela SS no Gueto de Varsóvia significavam fome e medo. O soldado alemão Heinrich Jöst, estacionado em Varsóvia, tirou a foto em 19 de setembro de 1941. Ele visitou o gueto e tirou fotografias sem ter recebido ordens para tanto. Jöst anotou que a criança estava muito fraca para se levantar. Os transeuntes seguiam em frente – havia um número muito grande de crianças assim. © U.S. Holocaust Memorial Museum, com a gentil autorização de Günther Schwarberg, 69946.

“O Otimista: Mas então não é indiferente qual a arma que causa a morte? Até onde é que o senhor está ainda disposto a acompanhar o desenvolvimento técnico das armas? *O Eterno descontente:* Até nenhum sítio, mas, se tiver mesmo que ser, o máximo que vou é até à besta. É claro que, para uma humanidade que acha que o fundamento da vida é matarmo-nos uns aos outros, é indiferente a maneira como trata da questão, e a liquidação em massa é mais prática. Mas a necessidade de romantismo que ela tem é desiludida pelo progresso técnico. Essa necessidade só se satisfaz com o combate homem a homem. A coragem que a arma faz crescer no homem talvez esteja ainda à altura do grande número; degenera em covardia quando o homem já não é visível para o grande número. E torna-se de todo em todo numa coisa lastimável quando também para o homem o grande número já não é visível. E foi a este ponto que chegamos. Mas, graças àquele desígnio diabólico que pode ser investigado nos laboratórios, ainda se há-de ir mais longe. Os tanques e os gases, uma vez que os inimigos tenham superado incessantemente uns aos outros neste domínio, hão-de ceder o campo às bactérias, e não se poderá já derrotar a ideia salvadora de usar logo as epidemias como instrumento de guerra, em vez de, como até aqui, as utilizar apenas como consequência da guerra. Mas como os homens, mesmo então, não serão capazes de prescindir dos pretextos românticos para a sua maldade, o comandante, cujos planos serão postos em prática pelo bacteriologista como o são hoje pelo químico, continuará a usar uniforme [...]” (KRAUS, 2003, p. 192-193).

Institute Archives and Special Collections
Building 14N-118

Phone 617.253.5136
Fax 617.258.7305
Email mithistory@mit.edu

77 Massachusetts Avenue
Cambridge, MA 02139-4307

<http://libraries.mit.edu/archives>

Please note that this pdf version was created on 3/8/2007 from several files, one of which was scanned from the paper copy of the original finding aid produced in an early word processing program.

ROMAN O. JAKOBSON, 1896-1982

Papers, 1908-1982

Manuscript Collection - MC 72

124 record cartons

9 manuscript boxes

1 half manuscript boxes

7 folios

129 cubic feet

Accession numbers: 80-51, 83-30, 84-5, 84-13, 85-13, 86-70

Processed: September 1986

By: Jana Heffernan, Dana Hajdu, Victor Shteynbok, and Donna Webber

ACCESS

There are no restrictions on access to the collection, but there may be restrictions on publication. Consult the Institute Archives and Special Collections for further information.

COPYRIGHT

Requests for permission to publish material from the collection should be directed to the head of the Institute Archives and Special Collections.

PROCESSING

Processing of the collection was funded by the National Endowment for the Humanities, RC-20708-84.

Roman Jakobson: uma breve cronologia
Compilados por Stephen Rudy

1896 – Nasceu em Moscou em 28 de setembro, de acordo com o calendário gregoriano (e 10 de outubro de acordo com o calendário juliano), filho de Ósip Abramovic Jakobson, um proeminente industrial, e Anna Jakovlevna Jakobson, nascida Vol'pert.

1914 – A.B., Instituto Lazarev de Letras Orientais de Moscou, entrou na Universidade de Moscou.

1915 – Juntamente com vários estudantes de história da Faculdade de Filologia da Universidade de Moscou, Roman Jakobson fundou o círculo linguístico de Moscou em março, do qual foi presidente até 1920; organizou um intensivo trabalho de campo em dialetologia russa e folclore durante as férias de verão de 1915 e 1916.

1918 – A.M., Universidade de Moscou.

1918-1920 – Pesquisador associado na Universidade de Moscou.

1919 – Escreveu *Novíssima poesia russa* (1921b), maio, em Moscou; planejou uma introdução para os trabalhos de Klébnikov.

1920 – Foi professor de Ortoépia na Escola de Dramaturgia de Moscou. Chegou a Praga, em 10 de julho, como tradutor para a primeira missão da Cruz Vermelha soviética na Tchecoslováquia; manteve-se na Tchecoslováquia até a ocupação nazista em 1939, tornando-se oficialmente um cidadão tcheco em 1937.

1921 – Publicou *A novíssima poesia russa*.

1922 – Publicou *O cessionamento*.

1926 – Fundou o Círculo Linguístico de Praga, em 6 de outubro, com Jakobson como seu vice-presidente.

1928 – Participou do Primeiro Congresso Internacional de Linguística, de Haia, de 10 a 15 de abril (vide 1928b).

1929 – Publicou “*Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*” (“Notas sobre a evolução fonológica do russo comparada às outras línguas eslavas”). Participou do Primeiro Congresso Internacional de Filólogos russos, Praga, de 6 a 13 de outubro (vide 1929f).

Trabalhou como chefe na seção de Estudos Eslavos Orientais (*Ostslavisches Referat* – departamento do leste eslavo) do jornal *Slavisches Rundschau* (Panorama Eslavo), editado por F. Spina e G. Gesemann e publicado por Walter de Gruyter e Cia., Berlim, de 1929 até 1939.

1930 – Ph.D, Universidade Germânica em Praga; dissertação *Über den Versbau der Serbokroatischen Volkslieder* (“Sobre a construção do verso das epopeias populares servo-croatas”) (cf. 1933c).

Suicídio de Maiakóvski em 15 de abril (vide 1930 d.).

Apresentou-se na Conferência Internacional de Fonologia em Praga, de 18 a 21 de dezembro.

1931 – Publicou: “Para uma caracterização da união eurasiática de línguas”. Mudou-se de Praga para Brno, no final deste ano.

1932 – Apresentou-se no Congresso Internacional de Ciências Fonéticas, Amsterdã, de 3 a 8 de julho (vide 1933c).

1933 – Apresentou-se no Terceiro Congresso Internacional de Linguistas, em Roma, de 19 a 26 de setembro (vide 1935a).

1933-1934 – Foi professor Assistente, Universidade de Masaryk.

1935 – Realizou palestras sobre “A poesia do Período Hussita” no Círculo Linguístico de Praga, em 29 de abril (vide 1936 f). Visitou a Bulgária de julho a agosto.

1936 – Participou do Quarto Congresso Internacional de Linguistas, Copenhaga, de 27 de agosto a 1 de setembro (vide 1938 h).

1937-1939 – Foi professor adjunto de filologia russa e de literatura tcheca na antiguidade, Universidade de Masaryk.

1938 – Realizou palestras de fundamentos da análise fonológica, no Círculo Linguístico de Praga, em 21 de março.

Morte de N.S. Trubetzkoy em 25 de junho.

Participou do Terceiro Congresso Internacional de Ciências Fonéticas, na Universidade de Ghent, de 18 a 22 de julho (vide 1938 a).

1939 – Abandona Brno depois da ocupação nazista na Tchecoslováquia, em 15 de março; esconde-se em Praga enquanto aguarda os vistos de saída.

Chega à Dinamarca, em 21 de abril; como professor visitante da Universidade de Copenhaga. Em princípios de setembro, deixa a Dinamarca e vai para a Noruega; como professor visitante na Universidade de Oslo.

1940 – Após a invasão nazista na Noruega, em 9 de abril, foge para o norte, entrando na Suécia por Särna, como professor visitante da Universidade de Uppsala.

1941 – Publicou *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* (Linguagem infantil, afasia e leis fonéticas gerais) (1941a). Desembarcou no Porto de Nova York, nos Estados Unidos em 4 de junho.

1942 – Foi nomeado na *Faculté des Lettres, École Libre des Hautes Études*, Nova York, como professor de linguística geral, e para o *Institut de Philologie et d'Histoire Orientale et Slave* como professor de filologia eslava; ensinou lá de 1942 até 1946.

Trabalhou na Biblioteca Pública de Nova York, abril e setembro., sobre a organização de uma coleção da linguagem Aleutiana

1943 – Publicou *Moudrost Starých Cechu* (A velha sabedoria tcheca)

1943-1946 – Foi professor visitante de linguística, na Universidade de Columbia.

1944 – Foi membro fundador do Círculo de Linguística de Nova York e de sua revista.

1946 – Foi nomeado para a recém-criada cadeira Thomas G. Masaryk de Estudos da Tchecoslováquia na Universidade de Columbia a qual ele ocupou até 1949.

1948 – Resultados do trabalho coletivo realizado com H. Grégoire e M. Szeftel sobre o mais antigo épico russo publicado: “*La Geste du Prince Igor*” (aqui: O canto do exército de Igor).

1949 – Foi nomeado Professor de línguas e literaturas eslavas e também de linguística g Samuel Hazzard na Universidade de Harvard.

Eleito membro correspondente da *Société Finno-Ugrienne* (Sociedade Fino-Húngara), Helsinki, e sócio da Academia Americana das Artes e Ciências.

1950 – Apresentou o discurso de Ilchester na Universidade de Oxford sobre o verso épico eslavo, 10 de maio (vide 1952f).

Eleito membro honorário da Associação Fonética Internacional, da Sociedade Filológica (Londres), e da Sociedade Acústica Americana.

1951 – *Preliminaries to Speech Analysis* (Fundamentos da Análise do Discurso), escrito em colaboração com C.G.M. Fant e M. Halle, publicado.

Assistiu ao Simpósio Internacional de Antropologia da Fundação Wenner-Gren de Pesquisa Antropológica, junho (vide 1953d).

1953 – Assistiu à Conferência sobre Linguagem Expressiva na *Clark University College* (vide 1955a).

1955 – Assistiu ao Terceiro Congresso Internacional de Eslavistas, Belgrado, 15 de Setembro - 21 de setembro (vide 1957h).

Eleito membro da Academia Sérvia das Ciências.

1956 – *Fundamentals of Language* (Fundamentos da linguagem) escrito em coautoria com M. Halle, publicado.

Presidente da Sociedade Linguística da América.

Assistiu o primeiro encontro do Comitê Internacional de Eslavistas como representante da América, Moscou, de 17 a 22 de maio; durante a sua estadia em Moscou, deu aulas sobre linguística geral e eslava na América no Instituto Linguístico da Academia das Ciências da USSR, 23 de maio; e sobre Maiakóvski, no Instituto da Literatura Mundial, 24 de maio.

1957 – Nomeado *Institute Professor* (Professor do Instituto/ Professor Titular) no M.I.T. (*Massachusetts Institute of Technology*), posição que Roman Jakobson ocupou concorrentemente com a cadeira que ocupava na Universidade de Harvard até se tornar Professor Emérito nesta última em 1965.

Assistiu ao Oitavo Congresso Internacional de Linguistas, Oslo, de 5 a 9 de agosto (vide 1958a).

Assistiu à Conferência sobre a Vida e a Obra de J.A. Comenius, Praga, de 23 a 26 de setembro (vide 1960j).

Discussão com Niels Bohr sobre a relação da linguística e as ciências físicas, M.I.T., em 25 de Novembro; deu aula no M.I.T. sobre "A Linguística e a Física", em 25 de novembro.

Eleito Presidente do Conselho Internacional Permanente para os Estudos Fonéticos.

1958 – Compareceu à Conferência sobre a Linguagem Poética na Universidade de Indiana, de 17 a 19 de abril (vide 1960d).

Assistiu ao Quarto Congresso Internacional de Eslavística, Moscou, de 1 a 10 de setembro (vide 1958b).

Visitou a Hungria com um ciclo de aulas em Bucareste, de 3 a 6 de outubro (vide 1959i).

Assistiu à Conferência Polonesa sobre a teoria literária, *Krynica*, de 16 a 20 de outubro, com aulas sobre "Os Aspectos Linguísticos da Poética" e "A Linguística e a Métrica".

1959 – Associou-se ao Centro de Pesquisas Avançadas de Ciência Behaviorista, no semestre da primavera.

Assistiu ao *Internationales Symposion Zeichen und System der Sprache* (Simpósio Internacional sobre Signos e Sistema do Discurso), Erfurt, 30 de setembro a 2 de outubro (vide 1962e).

Foi o editor fundador da *The International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* (Revista Internacional da Linguística e Poética Eslava).

Eleito membro da Academia Polonesa das Ciências.

1960 – Sócio do Centro de Pesquisas Avançadas de Ciências Behavioristas, 1960-1961.

Assistiu ao Simpósio sobre a Estrutura da Linguagem e Seus Aspectos Matemáticos, de 14 a 15 de abril (vide 1961a).

Assistiu à Conferência sobre a Poética, Academia Polonesa das Ciências, Varsóvia, de 18 a 27 de agosto (vide 1961c).

Eleito Membro Estrangeiro da Academia Real dos Países Baixos das Ciências e Letras.

1961 - Assistiu à Conferência sobre as Universais da Linguagem, Nova Iorque, de 13 a 15 de abril (vide 1963e).

Assistiu ao Quarto Congresso Internacional das Ciências Fonéticas, Helsinki, de 6 a 9 de setembro (vide 1962r).

Assistiu ao Décimo Segundo Congresso Internacional de Estudos Bizantinos, Ochrid, de 10 a 16 de setembro (vide 1961e).

Recebeu doutorados honorários na: Universidade de Cambridge, em 8 de junho; na Universidade de Chicago, em 4 de Maio; e na Universidade de Oslo, em 4 de setembro. Eleito membro honorário da Academia Real da Irlanda na seção da educação literária e antiguidades.

1962 – Publicou: *Selected Writings* (Obras escolhidas), vol. I: *Phonological Studies* (Estudos Fonológicos).

Assistiu ao nono Congresso Internacional de Linguistas, Cambridge, Massachusetts, 27 de Agosto - 1 de setembro (vide 1964d).

Visitou Moscou em razão do encontro do Comitê Internacional de Eslavistas, de 1 a 10 de outubro.

1963 – Ministrou a palestra de Ilchester na Universidade de Oxford sobre o paralelismo na poesia folclórica russa, 19 de maio (vide 1966f).

Assistiu ao Simpósio sobre as Desordens da Linguagem da Fundação Ciba, Londres, de 21 a 23 de maio (vide 1964b).

Assistiu ao Quinto Congresso Internacional de Eslavistas, Sofia, de 17 a 23 de setembro (vide 1963b).

Assistiu à Conferência sobre o Discurso, a Linguagem e a Comunicação no Instituto de Pesquisas do Cérebro, U.C.L.A., de 10 a 13 de novembro (vide 1966c).

Recebeu doutorados honorários: na Universidade de Uppsala, em 31 de maio; na Universidade de Michigan, em 7 de junho.

1964 – Participou do Simpósio sobre a Missão Bizantina para os Eslavos, Centro de Estudos Bizantinos em *The Dumbarton Oaks*, Washington, D.C., de 7 a 9 de maio (vide 1966p).

Participou do Sétimo Congresso de Ciências Antropológicas e Etnológicas, Moscou, de 3 a 10 de agosto (vide 1970j).

Participou da Conferência Internacional sobre as Métricas Eslavas e Gerais, Academia Polonesa das Ciências, Varsóvia, de 24 a 31 de agosto.

Participou do Simpósio sobre Modelos para a Percepção do Discurso e Formas Visuais da AFCRL, Boston, de 11 a 14 de novembro (vide 1967b).

1965 – Visitou a Itália, 12 de Janeiro a 2 de fevereiro, ministrando várias aulas em sociedades escolares e universidades italianas.

1966 – Publicou: *Selected Writings* (Obras escolhidas), Vol.4: Slavic Epic Studies (Estudos da épica eslava).

Tornou-se sócio temporário no Instituto de Ciências Biológicas de Salk, junho-julho. Durante uma visita à União Soviética assistiu ao Décimo Segundo Congresso Internacional sobre Psicologia, Moscou, de 4 a 11 de agosto; Ao Seminário Internacional sobre a Produção do Discurso, no Instituto Pávlov, Leningrado, de 13 a 16 de agosto; e ao Seminário Semiótico na Universidade de Tartu, Estônia, de 19 a 25 de agosto; a Comemoração Shota Rustaveli, Universidade de Tbilissi, Geórgia, 5 de setembro.

Assistiu ao *Colloque International de Sémiologie* (Colóquio Internacional de Semiologia), na Academia Polonesa das Ciências, Kazimierz, de 13 a 18 de setembro. Recebeu doutorados honorários: na Universidade do Novo México, em 9 de Junho; na Universidade de Grenoble, em 22 de outubro; na Universidade da Nice, em 6 de novembro.

Foi eleito membro honorário da Academia Tcheco eslovaca de Ciências na América, em 3 de setembro.

1967 – Doutorado honorário na Universidade de Roma em 30 de janeiro. Visitou o Japão em Julho.

Visitou Moscou, de 17 a 24 de agosto; Varsóvia, de 24 a 28 de agosto; Bucareste, de 28 de agosto a 5 de setembro, no quadro do Décimo Congresso de Linguistas (vide 1969c); Zagreb e Dubrovnik, de 5 a 16 de setembro; Paris, de 16 a 23 de setembro.

1968 – Assistiu ao Sexto Congresso Internacional de Eslavística, Praga, de 6 a 13 de agosto (vide 1968g).

Recebeu doutorados honorários: na Universidade Charles, Praga, em 13 de agosto; na Universidade Purkyne, Brno, em 15 de agosto.

Recebeu a medalha de ouro da Academia Eslovaca das Ciências, em 21 de agosto. Visitou o Brasil, de 4 a 29 de setembro, ministrando aulas em várias universidades brasileiras.

Participou do encontro do Comitê Especial sobre as Ciências Sociais da UNESCO, Paris, de 2 a 4 de outubro; com aula sobre “Os Fundamentos e os Objetivos da Linguística Contemporânea em Relação às Outras Ciências”, em 3 de outubro (cf. 1969c).

Assistiu ao Simpósio: “As Línguas na Sociedade e no Mundo Geral”, organizado por Olivetti em Milão, de 14 a 17 de outubro (vide 1970d).

Foi professor visitante de línguas eslavas e de linguística na Universidade de Princeton, tendo ministrado seis seminários sobre “Reflexões linguísticas sobre o som e o significado”, inverno de 1968 e 1969.

1969 – Apresentou o discurso Heinz Werner no Instituto da Psicologia do Desenvolvimento, Universidade de Clark, de 6 a 7 de março, sobre “As Vias da Infância à Língua”.

Foi professor visitante na Universidade de Brown, no semestre da primavera, ministrando o curso de “Introdução à Análise Linguística da Poesia”.

Sócio Temporário no Instituto de Estudos Biológicos de Salk, La Jolla, Califórnia, junho-agosto.

Participou do Simpósio de Praga sobre Constantino, o Filósofo, de 14 a 18 de setembro (vide 1970i).

Foi professor visitante em Brandeis, no semestre do inverno, 1969-1970, ministrando um curso sobre a Poética Moderna.

Recebeu doutorado honorário: na Universidade de Zagreb em 18 de dezembro.

1970 – Foi professor visitante na Universidade de Brown, semestre do inverno, 1970-1971, ministrando um curso sobre A força criativa da língua.

Recebeu doutorado honorário: na Universidade Estatal de Ohio em 26 de outubro.

1971 – Publicações: *Selected Writings* (Obras escolhidas), vol. 2: *Word and Language* (O Mundo e a língua) e da segunda edição de Obras escolhidas, vol. 1.

Assistiu ao *Convegno Internazionale* “Premarinismo e Pregongorismo” (Reunião Internacional de “Pré-marinismo e Pré-gongorismo”), Roma, de 19 a 21 de abril (vide 1973b).

Foi professor visitante na Universidade de Yale, em novembro ministrando três aulas sobre “Questões atuais e perpétuas na análise estrutural da linguagem e na arte verbal”.

1972 – *Professeur d'état* (Professor de estado), no *Collège de France*. Ministrando quatro aulas de 3 a 8 de fevereiro.

Recebeu o *Doctor honoris causa e Francqui* na Universidade Católica de Louvain, grau alcançado em 14 de fevereiro; termo de Chaire Francqui no semestre da primavera (vide 1973l).

Visita à Hungria, de 20 a 27 de outubro, convidado pela Academia Húngara das Ciências; e a Bulgária, de 27 de outubro a 5 de novembro, convidado pela Academia Búlgara das Ciências; e Portugal, de 20 a 30 de novembro, convidado pelo Instituto de Alta Cultura.

Foi professor visitante no *Collège de France*, em dezembro.

1973 - Publicou: *Questions de poétique* (Questões de poética).

Assistiu ao Sétimo Congresso Internacional de Eslavistas, Varsóvia, de 21 a 27 de agosto (vide 1973d).

Foi professor visitante na Universidade de Nova Iorque, no semestre do outono.

1974 – Visitou Madri convidado pela *Sociedad de estudios y publicaciones* (Sociedade de estudos e publicações), de 18 a 31 de maio.

Assistiu o Congresso da Associação Internacional de Estudos Semióticos, Milão, de 2 a 6 de junho (vide 1975g).

Ministrou aulas na Universidade de Zurich, de 9 a 15 de junho.

Assistiu ao Simpósio Puchkin na Universidade de Nova Iorque, de 16 a 17 de novembro (vide 1976a).

Assistiu ao Simpósio do Aniversário de Ouro da Sociedade Linguística da América, em 27 de dezembro (vide 1979c).

Foi eleito Sócio Correspondente da Academia Britânica.

1975 - Publicou “As Cartas e as Notas de N.S. Trubetzkoy”.

Recebeu doutorado honorário de filosofia, na Universidade de Tel Aviv; cerimônia de atribuição realizada em 18 de março. Pronunciou um discurso na Cerimônia de Inauguração do Instituto Israelense da Poética e Semiótica, Tel Aviv, 23 de março.

Ministrou aulas no Colégio Wolfson, Universidade de Oxford, de 16 a 17 de maio.

Ministrou aulas na Universidade Bielefeld, de 21 a 22 de maio; na Universidade de Colônia, de 26 a 27 de maio; na *Rheinisch-Westfälische Akademie* (Academia do Reno-Vestefália), Düsseldorf, 28 de maio (vide 1977d).

1976 – Recebeu o doutorado honorário de Letras, Universidade de Columbia; cerimônia de atribuição em 12 de maio.

Visitou a Escandinávia, com aulas na Universidade de Lund, de 4 a 5 de setembro; a Universidade de Estocolmo, em 8 de setembro; e o Instituto Real da Tecnologia de Estocolmo, em 9 de setembro; e a Sociedade Noruega da Linguística, Oslo, de 11 a 12 de setembro.

Assistiu a Celebração Centenária da Universidade John Hopkins: o Simpósio Charles Sanders Pierce sobre a Semiótica e as Artes, em 26 de setembro (vide 1977e).

1977 – Foi eleito membro estrangeiro na Seção das Ciências Humanas, *Societas Scientiarum Fennica*.

1978 – Assistiu à Conferência sobre a Semiótica da Arte na Universidade de Michigan, de 3 a 6 de maio, com um discurso sobre “O Significado dos Sons no Discurso e na Poesia”.

Assistiu a Homenagem a Claude Lévi-Strauss na Embaixada dos EUA em Paris, 8 de novembro (vide 1985p).

1979 - Publica *Selected Writings* (Obras escolhidas), vol. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers* (Sobre o Verso, Seus Mestres e Pesquisadores) e *The Sound Shape of Language* (A Forma auditiva da língua, com Linda R. Waugh).

Assistiu ao Simpósio Centenário de Einstein em Jerusalém, em 16 de março (vide 1980f).

Recebeu doutorado honorário de Filosofia na Universidade de Copenhague em 1 de junho.

Pronunciou o discurso sobre “Algumas urgentes tarefas linguísticas” na Universidade Estatal de Moscou, em 29 de setembro (vide 1985f).

Assistiu ao Simpósio Internacional sobre o Problema da Atividade Mental Inconsciente sob a égide da Academia Georgiana de Ciência, Tbilissi, em 5 de agosto (vide 1978f).

1980 - Publica *Dialogues* (Diálogos), com Krystyna Pomorska.

Foi professor no Kathryn W. Davis de Estudos Eslavos, Colégio Wellesley, ministrando aulas sobre “As sendas incomuns da língua russa, literatura e cultura”, em 12 de fevereiro, e de 4 a 18 de março.

Ministrou aula sobre "O cérebro e a língua" na Universidade de Minnesota, em 6 de maio (vide 1980e).

1981 – Publicou: “*Selected Writings*” (Obras escolhidas), vol. III: “Poesia da Gramática e Gramática da Poesia”.

Recebeu o Prêmio Interacional Feltrinelli da Filologia e Linguística, Academia Nacional de Lincei, Roma, em 16 de janeiro (vide 1918m).

Recebeu doutorados honorários: na Universidade de Brandeis, em 24 de maio; na Universidade de Oxford, em 24 de junho.

1982 – Recebeu o Prêmio Hegel da Sociedade Internacional Hegel e da Cidade de Stuttgart (vide 1984a).

Morreu em 18 de julho em Cambridge, Massachussetts.

INFORMAÇÕES ACERCA DO ARQUIVO DE R. JAKOBSON NO MIT

FONTE: SUMMARY INFORMATION

Repository

Massachusetts Institute of Technology. Institute Archives and Special Collections

Creator : Jakobson, Roman, 1896-1982 **Title** Roman Jakobson papers

ID MC.0072 **Date [inclusive]** 1908-1982

Extent 125.3 cubic feet (123 record cartons, 12 manuscript boxes, 1 half manuscript box, 7 folios)

Location: Materials are stored off-site. Advance notice is required for use.

Language English

Tchecoslováquia

Jakobson chegou à Eslováquia em 1920 aos vinte e quatro anos como um membro da primeira missão diplomática da União Soviética. Lá ele continuou seus estudos, adotou a Tchecoslováquia como sua pátria cultural, tornou-se professor na área de linguística, e adquiriu a reputação de um dos mais destacados estudiosos linguísticos na Europa do pré-guerra.

Infelizmente, a coleção (do MIT) tem pouco material deste período crucial de formação da vida de Jakobson. Em 1939, quando ele fugiu escapando da perseguição nazista, a maioria dos seus trabalhos pessoais e profissionais, uns poucos objetos, inclusive a correspondência com o Conde N.S. Trubetzkoy e vários dos seus cadernos de lições foram escondidos por amigos e depois enviados a ele para os Estados Unidos.

Como assessor de imprensa do primeiro governo comunista na Europa, Jakobson era frequentemente visto com suspeita, tanto pessoal como profissionalmente (vide Série 7). Porém, no decurso dos estudos que ele desenvolveu em Praga e depois no período em que ministrou aulas na Universidade Masaryk em Brno, participando ativamente na vida intelectual e artística do país as suas contribuições trouxeram para ele o respeito dos seus colegas e novos compatriotas (vide papéis sobre Jakobson entre 1920 e 1939).

Jakobson foi um dos fundadores, em 1926, do famoso Círculo Linguístico de Praga, e exerceu as funções de vice-presidente durante treze anos. Originado como uma associação de seis linguistas, o círculo cresceu até se tornar a escola mais avançada e influente do pensamento na Europa do período da pré-guerra. Lamentavelmente não resta nenhum documento desta era importante na vida de Jakobson. Também está ausente a documentação sobre o Devetsil, um grupo vanguardista de jovens poetas, escritores e artistas proeminentes que apoiavam com entusiasmo as novas ideias socialistas (eles escolheram para o grupo, o nome tcheco de uma erva medicinal). Dois poemas de Vitezslav Nezval, um poeta destacado e membro do Devetsil, escritos para Jakobson e provavelmente pela mão de Nezval, encontram-se na Correspondência Geral (Subsérie 8A, caixa 119c, arquivos 94). Há também algumas cartas de outro membro, Jaroslav Seifert, ganhador em 1984 do Nobel da Literatura. Estas cartas são de 1960 e estão guardadas em Universidades – Estrangeiras (Série 3, caixa 4, arquivos 19-22). As atividades de Jakobson como professor de linguística na Universidade Masaryk de 1930 a 1939 são documentadas em notas de aulas e planos de curso. Estes documentos apresentam sumários abrangentes de várias ideias de Jakobson e da pesquisa a respeito da poesia medieval tcheca, fonologia, gramática

rusa e a missão bizantina (Subsérie 6B, textos inéditos, caixa 31).

A coleção tem também um resumo acadêmico quase completo de Jakobson em seu período tcheco, cópias e algumas matérias históricas com cerca de 300 artigos e estudos que ele escreveu entre 1926 e 1939 (Subsérie 6A, textos inéditos). Com o crescimento de sua reputação, ele recebeu o apoio da comunidade científica tcheca, que reconheceu a sua contribuição para o desenvolvimento da linguística e da análise literária tcheca (Série 7, caixa 38). Os vínculos com a Tchecoslováquia de Jakobson permaneceram fortes mesmo após sua fuga em 1939. O respeito que ele guardava à cultura e às tradições tchecas veio a público em *Moudrost starých Čechů* (A sabedoria dos tchecos antigos), uma defesa detalhada da cultura tcheca contra os ataques pseudocientíficos promovidos pelos colaboradores nazistas (caixas 9 e 10). A obra foi resultado de uma pesquisa extensa, parcialmente refletida em artigos anteriores (1938i, 1939f e 1939g) repletos de comentários.

Ao chegar aos Estados Unidos, Jakobson contribuiu com revistas tchecas e com jornais tchecos deste país (ver Subsérie 6a, textos publicados) e falou com firmeza contra o autor tcheco emigrado Egon Hostovsky por este ter retratado os intelectuais tchecos como colaboradores nazistas em seu livro *Times in the Main Role*. Jakobson insistiu que os escritores deveriam guardar a responsabilidade moral pelo que eles publicam. Esta posição levou-o para um debate com outros emigrados que advogavam pela liberdade artística sob qualquer circunstância. Os argumentos de Jakobson e os ataques violentos dos adversários dele são bem documentados (caixa 32, arquivos 47 e 48; caixa 38, arquivo 48).

Após os comunistas terem tomado posse na Tchecoslováquia em 1948, as ligações de Jakobson com esse país foram cortadas. Jakobson foi convidado a participar do Congresso de Eslavística, organizado em Praga em 1968, sob o regime liberal de Dubcek. A segunda visita dele aconteceu depois da invasão soviética em 1969 quando Jakobson assistiu a um simpósio sobre Constantino, o Filósofo. Jakobson sentiu que esta podia ser a última visita dele e ele fez um discurso emotivo durante o fechamento do simpósio, exprimindo pelo país e pelo patrimônio onde ele passou sua adolescência um afeto que não havia diminuído (textos inéditos, caixa 35, arquivo 19). Jakobson continuou sua correspondência com seus amigos na Tchecoslováquia. Cartas remetidas a amigos como o linguista Bohuslav Havranek e Ladislav Novomesky, poeta, escritor, amigo e membro do Devetsil, revelam as ligações fortes que Jakobson mantinha com esse país. A correspondência com Jan Mukarovsky, um estruturalista eminente e amigo íntimo, termina em 1948, quando Mukarovsky revisou a sua obra antiga e rejeitou os seus amigos.

TÓPICOS

Os pesquisadores que buscam o material sobre assuntos específicos podem procurar inicialmente nos textos publicados. A documentação sobre a obra publicada de Jakobson é organizada seguindo a ordem cronológica, baseada na bibliografia preparada por Stephen Rudy (*Roman Jakobson 1896-1982: A Complete Bibliography of His Writings*, 1990), mas o plano temático da edição *Selected Writings* pode ser utilizado como guia temático. As seções de textos publicados incluem uma grande quantidade de notas e matérias adicionais sobre os assuntos que Jakobson escrevia, junto aos artigos relevantes. O material dos textos publicados não está referido nesta descrição. Ver extensão e nota do conteúdo na série 6.

Linguística geral e estruturalismo

O termo “estruturalismo” foi provavelmente usado primeiro por Jakobson durante o I Congresso Internacional de Linguistas na cidade da Haia em 1928. Jakobson e a Escola Linguística de Praga desenvolveram o método estruturalista e funcional da análise da linguagem e o conceito de delimitação, inicialmente na área da fonologia, extendendo-se posteriormente para a morfologia e a sintaxe.

Jakobson continuou desenvolvendo o seu método particular de análise estrutural durante toda a sua carreira. Primeiro ele o ensinou aos alunos norte-americanos nos cursos que ministrava na *École Libre* e na Universidade de Columbia. Como um primeiro exemplo nós temos as notas para um curso chamado “*Structural Linguistic Analysis*” (Análise da Linguística Estrutural), que data dos anos 1940 (caixa 32, arquivo 38). Os princípios da análise estrutural e o conceito da visão sincrônica e diacrônica da linguagem são resumidos em transcrições de duas aulas que Jakobson deu em Praga em 1957: *Synchronie a diachronie v jazykovede* e *Zásady strukturální analýzy* (caixa 34, arquivos 37-42). Os rascunhos e as numerosas notas para um artigo destinado à Enciclopédia Italiana nos anos 1970 resumem as idéias mais gerais sobre o estruturalismo de Jakobson (textos inéditos, caixa 36, arquivos 1-15). Os estudos linguísticos de Jakobson estão representados na coleção com suas aulas, das quais existem transcrições, fitas e notas. Nos anos de 1976-1977, Jakobson apresentou várias aulas sobre a história da linguística tendo realizado um sumário dos avanços nesta área. Entre estas estão “*Saussurean and Contemporary Linguistics*” de 1965, a série “*History of Linguistics*” dos anos 1970, “*Six Decades I have Witnessed*” de 1976, “*Three Lectures*” e “*Remarks on Structuralism*” de 1976 e “*Present Vistas*”, ministradas no MIT em 1977 (caixa 36).

O interesse científico do primeiro período de Jakobson foi orientado à fonologia e realizado com a cooperação de outros linguistas proeminentes como Horace Lunt, Morris

Halle e Gunnar Fant. Esta pesquisa está documentada nos materiais que tratam das suas atividades em Harvard e no MIT. Para maiores informações, ver extensão e notas sobre o conteúdo para Universidades – Estados Unidos – *Massachusetts Institute of Technology*. As matérias no arquivo “Linguística” e “Laboratório de Pesquisa da Eletrônica” documentam a pesquisa sobre os processos da comunicação (caixa 3, arquivos 74-77 e 80-82). Uma das fontes mais ricas sobre a linguística no material inédito é a transcrição na íntegra de dez aulas apresentadas no Seminário Internacional sobre a Teoria Linguística em Tóquio em 1967 (onde Jakobson apresentou detalhadamente as suas teorias linguísticas). É provável que Jakobson reunisse as suas notas sobre várias áreas da linguística, agora guardadas em textos inéditos, caixa 35, arquivos 32-57, precisamente para estas aulas.

Estudos Eslavos

Ao longo de sua carreira, Jakobson realizou grandes contribuições no estudo da história antiga, literatura, mitologia e folclore, tanto oral como escrita, e também na poética e nos estudos eslavos comparativos. Na altura dos anos de 1930, Jakobson encantou-se pela missão de Cirilo e Metódio. As notas de curso para as aulas que ele dava na Universidade Masaryk em 1936-1937 demonstram que o interesse que ele tinha não só partia da perspectiva linguística, isto é, eslavo eclesiástico como a língua eslava oficial e literária mais antiga, mas também de um ponto de vista social (histórico). Ele viu na obra do Constantino, o Filósofo (Cirilo) a evidência mais antiga de esforços de autodeterminação nacional e a primeira manifestação dos ideais democráticos (caixa 31, arquivos 79 e 80). Notas dos anos 1950 sobre a cristinização dos eslavos deixam entrever mais os pontos de vista de Jakobson sobre o significado deste tema (caixa 33, arquivos 29 e 30).

Se as contribuições científicas de Jakobson para os estudos eslavos eram muitas, também muito importantes eram os seus esforços para desenvolver e apoiar a expansão dos programas de estudos eslavos nos Estados Unidos e na Europa. Ao chegar aos Estados Unidos, Jakobson tornou-se uma figura importante na organização dos departamentos dos estudos eslavos nas universidades de Columbia e Harvard, e ele ajudou muitos emigrantes da Europa nazista encontrarem trabalho (caixa 2, arquivos 13-15 e 29-31). As notas e os marcadores de cursos e aulas sobre a história e civilização eslava ilustram o material que ele utilizou para treinar uma geração nova de eslavistas (textos inéditos, caixa 32)

Jakobson trabalhou incansavelmente para reunir os eslavos em uma rede internacional. Correspondências, planos de trabalho, resoluções, anotações e relatórios documentam os seus esforços organizacionais e a sua participação em conferências, congressos e simpósios eslavos. Os documentos dos Congressos Internacionais Eslavos e o

Comitê Internacional dos Eslavistas apresentam um quadro de uma comunidade científica internacional e a influência de Jakobson nesta comunidade, como o faz o sumário do desenvolvimento dos estudos eslavos nos Estados Unidos em um período de 40 anos (caixas 4 e 5). Material adicional sobre os congressos e publicações eslavas encontra-se em Universidades – Estados Unidos – Universidade de Harvard (Dumbarton Oaks, caixa 2, arquivos 47). Está incluída a correspondência de Jakobson com seu bom amigo e colega de escola o padre bizantino Francis Dvornik.

Estudos russos

Jakobson, nativo da Rússia, ensinou a língua e a literatura russa durante toda a sua vida. As notas das suas primeiras aulas em Brno tratam de todos os aspectos da língua russa, especialmente da fonologia russa (caixa 31, arquivos 48-60). As notas do curso representam a essência do método dos estudos russos de Jakobson, mostrando todas as suas inovações na linguística, mais significativamente o desenvolvimento da sua teoria acerca dos traços distintos.

Jakobson continuou desenvolvendo a sua pesquisa fonológica sobre a língua russa em Harvard no início de 1950. Com Gunnar Fant e Morris Halle ele definiu sistematicamente as relações entre todas as feições fonéticas conhecidas (caixa 2, arquivos 55-59; caixa 6, arquivos 37 e 38). Os rascunhos e as extensas notas documentam o trabalho de Jakobson sobre a morfologia russa (a declinação russa, nomes e verbos), em que aplicou os princípios que descobriu durante a sua pesquisa fonológica. O material documenta o método inovador de Jakobson da pesquisa da estrutura do verbo e o sistema de casos na língua russa. Há um total de dez cursos sobre a língua russa, inclusive notas abrangentes dos anos em Harvard. As notas e numerosos rascunhos demonstram o interesse de Jakobson na literatura russa. A maior parte da obra de Jakobson sobre a tradição épica russa está documentada no seu trabalho sobre a História de Igor, a épica clássica, cuja autenticidade Jakobson demonstrou em 1948 em *La Geste du Prince Igor* (Extensão e nota sobre o conteúdo, textos publicados). A relação de Jakobson com o amigo dele Vladimir Maiakóvski foi expressa nas análises estruturais de várias poesias dele (vide escritas publicadas). Numa entrevista à rádio Sueca Jakobson se lembrou dele como amigo e como poeta (caixa 36, arquivo 35). Existe também uma transcrição de uma discussão no Instituto das Literaturas Mundiais em 1956 em Moscou em que Jakobson falou sobre as suas publicações sobre Maiakóvski e as relações dele com Teodor Nette (caixa 34, arquivo 36).

A obra de Jakobson sobre a poetisa russa Marina Tsvetaeva está documentada numa resposta à resenha da tradução inglesa das poesias de Tsvetaeva feita por Simon Karlinsky.

Jakobson analisou a poesia “Pismo” (Uma Carta) detalhadamente e esboçou um artigo em que criticou Karlinsky por não ter podido compreender seus versos (caixa 34, arquivos 94-96; caixa 35, arquivo 1). As notas para estudos de Pasternak, Iessênin e Púchkin documentam mais trabalhos de Jakobson dedicados à poesia russa (caixa 35, arquivos 10, 22—27). Como um grande estudioso russo, Jakonson foi convidado para participar como consultor em vários projetos com outros estudiosos e instituições. A correspondência com a Universidade Estatal de Wayne, 1963-1967, documenta o seu papel como consultor para a publicação de um novo dicionário russo (caixa 4, arquivo 6) e de um manual de russo, publicado pela *Nature Method Center*. O método do manual foi baseado no vocabulário de ensino e estrutura gramatical no contexto atual (caixa 30, arquivos 73-77). Em 1980 Jakobson apresentou uma série de aulas, “*Universal Paths of Russian Language, Literature, and Culture*” no Colégio Wellesley. As notas para esta série resumem a obra e os pontos de vista dele sobre a língua e a literatura russa (caixa 36, arquivos 74-80).

Semiótica

De acordo com Umberto Eco em “A Influência de Roman Jakobson no Desenvolvimento da Semiótica”, Jakobson foi “o maior catalizador na reação semiótica contemporânea”, e a sua obra completa foi essencial para a semiótica. A obra linguística de Jakobson confirma esta observação. Jakobson não publicou extensivamente por conta própria sobre a semiótica. Nós temos apenas notas em quatro arquivos com Escritas Inéditas (caixa 35, arquivos 65-68). Porém, ele ministrou aulas importantes sobre este assunto, tais como “*Signatum a Designatum*”, no *Colloque Internacional de Sémiologie* em Krasmierz, Polônia, em 1966, do qual nós temos um esboço (caixa 34, arquivo 77). Há também notas sobre o discurso “*Some Questions of Linguistic Semantics*”, proferido em Moscou em 1966, e outras aulas ministradas em Chicago e Florença em 1970 e 1972. O material adicional que descreve o interesse de Jakobson a respeito da semiótica encontra-se nos documentos sobre a sua participação em congressos, simpósios, conferências e seminários semióticos (caixa 5, arquivos 21-23; caixa 6, arquivos 4-11), inclusive a correspondência com Umberto Eco, Julia Kristeva e outros. Várias cartas tratam da participação de Jakobson em eventos e outras são relacionadas a resenhas de livros e artigos sobre a semiótica, revelando sua cooperação com a revista *Semiotics*.