

Capítulo 1 – Imagem-código: a visão canônica

Introdução

Pretendemos, neste primeiro capítulo, apresentar a nossos leitores como a imagem fotográfica é, atualmente, entendida e estudada. Dentre a literatura canônica² para o estudo e a análise da fotografia, destacamos, no Brasil, os trabalhos dos pesquisadores Lucia Santaella e Winfried Nöth (1999) e Boris Kossoy (1999 e 2001), cujas linhas de pesquisas distintas trazem contribuições para a compreensão do modo difundido e habitual pelo qual o signo fotográfico é pormenorizado e analisado.

Kossoy tem uma abordagem histórica em relação à imagem fotográfica, que, tomada como documento, pode ser analisada iconológica ou iconograficamente, resgatando seu passado e analisando as influências ideológicas sofridas no presente ou no momento de seu uso, sobretudo pela mídia. Outrossim, Kossoy (1999 e 2001) preocupa-se com o impacto da tecnologia na manipulação da fotografia, ou melhor, na manipulação e na criação de *realidades imateriais* (produção de fotografia sem um referente concreto, localizado no mundo físico ou no exterior da foto em si).

Santaella e Nöth possuem uma abordagem semiótica acerca do mesmo objeto de estudo. Entendida conforme os preceitos da semiótica peirciana, a fotografia é um signo com “traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente – de um modelo – captado e fixado por um dispositivo fotossensível químico.” Além disso, essa imagem ótica, devido a sua mensagem aberta, sempre precisará de um contexto, principalmente o verbal (*i.e.* o texto), para ser entendida.

Gostaríamos de salientar que nosso posicionamento sobre as abordagens de Santaella e Nöth (1999) e de Kossoy (1999 e 2001) não tem por fim desmerecê-las, pois constituem a pesquisa detalhada sobre o signo fotográfico. Ele é apenas uma tentativa de introdução a alguns aspectos marcantes e influentes, referentes à análise da fotografia.

Situando nossos leitores nesses dois eixos diferenciados de pesquisas, pretendemos mostrar que, apesar de suas diferentes abordagens, esses pesquisadores tomam a imagem fotográfica como um código, passível de descrição e de decodificação por parte de usuários idealizados.

1.1 Lucia Santaella e Winfried Nöth

Em *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*, Santaella e Nöth (1999), com base nas idéias de Charles S. Peirce, discutem o papel dos signos visuais ou audiovisuais, a partir das

² Chamamos de literatura canônica a maneira tradicional e predominante de ler e analisar a imagem, conforme Aumont, 1993; Barthes, 1984; Dondis, 1999; Dubois, 1994; Francastel, 1965; e Vilches, 1983.

correntes teóricas canônicas (e mais hegemônicas) sobre representações visuais.

Desse livro, apresentaremos, de forma concisa, suas colocações sobre os paradigmas do processo de produção da imagem e suas inter-relações, destacando sobretudo as características do paradigma fotográfico, bem como suas considerações sobre a relação imagem/texto/contexto, já que estas explicam muito bem o modo tradicional de estudo sobre a fotografia em nossa sociedade.

1.1.1 Os paradigmas da imagem

Classificados pelos autores em três, os paradigmas de produção da imagem implicam o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico, cuja divisão baseia-se em um critério materialista que visa determinar e entender como as mudanças materiais e/ou instrumentais do processo de produção fotográfica interferem no armazenamento, na circulação e interpretação desse signo visual.

É importante destacarmos que esses autores se propõem a demarcar “os traços mais absolutamente gerais e caracterizadores do processo evolutivo nos modos como a imagem é produzida.” Parecem entender, com isso, que o signo visual tem um significado anterior (ou seja, um significado já conhecido e formulado, como aponta Bakhtin, 1929/1992), transformado, influenciado ou atingido por rupturas paradigmáticas (sobretudo causadas pelo avanço tecnológico dos meios de produção de imagens), ou por necessidades nem sempre materiais – “uma espécie de força interior ao signo para produzir determinações no seu processo evolutivo”, conforme Santaella e Nöth (1999, p. 158).

O **paradigma pré-fotográfico** caracteriza-se por meio de uma produção artesanal (imagens feitas à mão: pintura, desenho, gravura ou escultura), que pressupõe o olhar do pintor, por exemplo, e sua fusão com o objeto e sua fonte de criação. Dependendo de um suporte, de um instrumento e desse olhar, essa produção materializa-se “na visibilidade da pincelada”, logo “é o gesto que a gerou que fica visível como marca de seu agente” (Santaella e Nöth, 1999, p.164). Enfim, é um processo monádico, o do artista.

O segundo paradigma, o **fotográfico**, consiste em um processo diádico, em que máquinas, manuseadas por um sujeito, produzem imagens em uma espécie de processo automático de captação (TV, vídeo, cinema ou fotografia) da realidade.

O terceiro, o **pós-fotográfico**, compreende a produção de imagens sintéticas ou infográficas, ou seja, estas são criadas sem uma realidade física – sem um referente sobre o qual raios luminosos incidem e, em sua reflexão e refração, são registrados em superfícies fotossensíveis –, já que são produtos de processos matemáticos, cujos constituintes são *pixels*. Com uma realidade numérica, estas resultam do “casamento entre um computa-

dor e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos”, configurando um processo triádico.

É relevante destacar que os autores relacionam esses três paradigmas com: a) os meios de armazenamento da imagem; b) o papel do agente produtor; c) a natureza das imagens; d) as imagens e o mundo; e) seus meios de transmissão; e f) o papel do receptor, para examinar as mudanças desses níveis em função de seus meios de produção. Por fim, demonstram como ocorreu a passagem de um nível a outro e seus momentos de hibridização, que acabam norteando os rumos da fotografia atualmente: a) “a fotografia documental, jornalística, ainda marcada pela intenção do flagrante realista”; b) “a manipulação fotográfica através do computador”; c) “evolução da fotografia através de suas ligações com a sonografia e infografia nas técnicas de sondagem do invisível (imagens de diagnóstico médico: ecografia, tomografia computadorizada e ressonância magnética).”

Passaremos a dar destaque ao segundo paradigma e a suas respectivas relações, devido à convergência deste com nosso objeto de análise, a imagem fotográfica.

1.1.1.1 O paradigma fotográfico

Apesar desse recorte, ressaltamos que cada um dos paradigmas mencionados contém em si traços do anterior, transformando-o e sendo transformado por ele, conforme Santaela e Nöth explicam (1999, p. 184).

Observemos a segunda coluna da tabela abaixo sobre os meios de produção da imagem fotográfica, proposta pelos mesmos autores (p. 168).

As conseqüências desse meio de produção da imagem fotográfica implicam:

a) a possibilidade de reproduzi-la mecanicamente (devido à divisão entre o negativo

Tabela 1

MEIOS DE PRODUÇÃO

FOTOGRAFICA

autonomia da visão
via próteses óticas

processos automáticos
de captação da imagem

suporte químico
ou eletromagnético

técnicas óticas
de formação da imagem

processo diádico

colisão ótica

imagem corte,
fixada para sempre

- do filme, que pode ser copiado antes de sua deterioração) e as imagens reveladas, no que diz respeito a seu meio de armazenamento mais resistente e durável;
- b) “uma espécie de rapto, captura, roubo do real”, cujo registro ocorre na conjunção do olhar do fotógrafo e o olho da câmera, em relação ao papel do agente produtor;
 - c) o documento do real (“reproduções por captação e reflexo, [...] traços, vestígios de luz, resto que sobrou do corte executado no campo da natureza”), para a natureza da imagem;
 - d) a relação de iconicidade e indexicalidade com o referente situado no mundo real - “metonímia, numa evidente relação por contigüidade, biunívoca, entre o real e a imagem. [...] Sombra, resto, corte [...]”, para a relação imagem e mundo;
 - e) a associação à era da comunicação de massa e sua presença em jornais e revistas, por exemplo, devido a sua reprodutibilidade, em seus meios de transmissão;
 - f) a possibilidade de ser observada (já que é fragmento do mundo material), reconhecida e identificada, por meio de sua memória, para o papel do receptor.

Com base nisso, percebemos que os autores, não questionando o papel do intérprete nem o contexto da interpretação, enfatizam as características icônica (representação por semelhança ao referente) e indicial (representação inseparável da existência referencial) da fotografia, como formas de garantia da preexistência de seu referente e de seu mundo, o que leva a elegê-la como uma prova incontestável de algo que realmente existiu/ocorreu, ou seja, prova documental de uma Verdade. Esse raciocínio em prol da captura do real, de seu registro e de sua reprodução pode sustentar uma busca frenética pela Verdade e uma consequente imposição de interpretações privilegiadas culturalmente, em relação a outras culturas com verdades e interpretações “menos privilegiadas”.

1.1.2 Imagem e (Con)texto

Devido a sua abertura e pluralência, a imagem prescinde de um contexto para seu entendimento – contexto esse que pode ser verbal ou ainda constituído por outras imagens e mídias (música, por exemplo). Santaella e Nöth (1999) concordam que a imagem fotográfica é tida como o fenômeno semiótico que mais depende do contexto (verbal) para comunicar, uma vez que esse contexto muda a mensagem da fotografia.

Essa noção de abertura advém de uma comparação entre a imagem e a língua verbal, o que leva a considerá-la polissêmica em relação à língua verbal clara e objetiva, pensada sobretudo no jornalismo (ressaltamos que essa noção de clareza e objetividade na escrita será discutida no Capítulo 3 – item 3.1.4.2 – sobre a legenda e sua influência grafocêntrica na fotografia).

Barthes (apud Santaella e Nöth, 1999, p. 55), questionando se a imagem é uma redundância ou acréscimo de informações perante o texto, propõe que a tríade texto impresso/fotografia/legenda seja entendida conforme dois tipos de referência indexical entre texto e imagem: **a) ancoragem**; e **b) relé**.

A primeira referência, ancoragem, direcionada do texto à imagem, tem nesse texto o guia e controlador do leitor para entender os possíveis significados dessa imagem – “o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros”. Já a segunda, relé, estabelece uma relação de complementariedade entre esses dois códigos semióticos, em que texto e imagem fazem parte de “um sintagma mais geral e a atenção do observador é dirigida, evidentemente na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem.”

Kalverkämper (apud Santaella e Nöth, 1999) distingue três casos na relação alfabético-visual: **a) redundância** – caso de ilustrações em livros, em que imagem é tida como inferior ao texto dada sua função coadjuvante, ou de mero enfeite; **b) exemplificações** – imagem é superior ao texto, ou mais informativa que este; e **c) complementariedade** – equilíbrio entre ambos, já que imagem integra-se ao texto.

Kibédi-Varga (apud Santaella e Nöth op.cit.) expõe os seguintes tipos dessa relação: **a) coexistência** – situadas no mesmo espaço, palavra está inscrita na imagem; **b) interferência** – separadas uma da outra espacialmente, dividem o mesmo espaço de uma página de jornal ou revista; **c) co-referência** – apesar de aparecer na mesma página, imagem e texto se referem ao mundo independentemente; **d) auto-referencialidade** – interação desses elementos semióticos como na poesia visual; e, por fim, **e) ilustração** – texto que precede a imagem como em quadros bíblicos.

Santaella e Nöth (1999) ainda destacam a relação de contigüidade (fotografias de imprensa e de propaganda) ou de disposição seqüencial (filme) entre imagem sendo contextualizada por outra imagem. Baseados em Thibault-Laulan (1971), esses autores afirmam que “imagens numa disposição uma ao lado da outra são relacionadas semanticamente por uma lógica da **atribuição**, enquanto imagens em ordem cronológica são antes ligadas por uma lógica da **implicação**, já que a ordem tem tipicamente como efeito a impressão de uma relação causal.”

Finalmente, percebemos que a maneira predominante de lidar com a imagem fotográfica é a de atrelá-la sempre ao contexto verbal, para que seu significado seja entendido.

1.2. Boris Kossoy

Com seu olhar historicista, distanciando-se de abordagens semióticas e lingüísticas, Kossoy (1999 e 2001) preocupa-se em nos alertar da função ardilosa da evidência documental da fotografia, em uma sociedade ocidental que se pauta nessa evidência icônica e indicial para fazer valer suas ideologias e Verdades, transformadas em interpretações únicas e privilegiadas (em detrimento de outras ideologias e verdades divergentes destas) – “as diferentes ideologias sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública” (1999, p. 20).

Afirmando que a fotografia “tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, testemunho da verdade do fato ou dos fatos”, Kossoy (1999) propõe-se, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, sobretudo na primeira parte desse livro, investigar e demonstrar o caráter de representação implícito na fotografia, tomada como documento/representação, contendo em si *realidades e ficções*.

Aludindo aos conceitos de índice (rastro indicial, prova de que o assunto representado ocorreu, mesmo que “seu referente tenha sido artificialmente produzido”) e ícone (semelhança com o referente, oriunda de uma tecnologia que possibilita seu registro iconográfico com precisão e muita aproximação desse referente) criticamente, Kossoy (1999, pp. 28-29) entende a imagem fotográfica como um documento iconográfico de uma determinada realidade – documento esse produto de um fazer fotográfico, pautado na seguinte convenção, que seleciona:

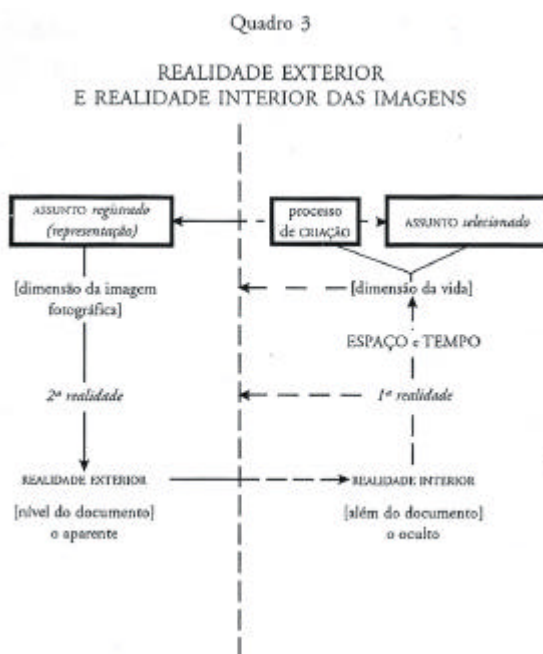
- a) o assunto a ser fotografado;
- b) os equipamentos e materiais fotossensíveis;
- c) o enquadramento ou organização visual dada ao assunto;
- d) o momento “de pressionar o obturador num determinado instante visando à obtenção de um resultado determinado/planejado”;
- e) os produtos e materiais para revelação de negativos ou positivos, bem como as operações no laboratório fotográfico;
- f) efeitos para “produzir determinada “atmosfera” na imagem final, [...] com o objetivo de atenuar ou dramatizar a representação.”

Ele ainda destaca as interferências que essa imagem fotográfica poderá sofrer até serem, por exemplo, publicadas em jornais ou revistas (tratamento químico, na revelação, ou computadorizado e/ou edições).

Apresentaremos, a seguir, suas noções de realidades dentro da fotografia, a implicação dessas realidades no tempo dessa imagem, e, por fim, os processos internos de produção e de recepção desse signo visual.

1.2.1 As realidades da fotografia

Para a compreensão do documento/representação fotográfica, Kossoy (1999) utiliza os conceitos de **primeira e segunda realidades**, demonstrados nesta figura “Realidade Exterior e Realidade Interior das Imagens”.



Constituindo e apreendendo o próprio passado, **a primeira realidade**, parte da imagem no ato de seu registro fotográfico, é o contexto passado do evento capturado e retratado, que, por sua vez, foi organizado com base nas já mencionadas escolhas e seleções do fotógrafo – é a “realidade do assunto em si na dimensão da vida passada e diz respeito à história particular do assunto, independentemente da representação [...]”. Assim, compreende a história oculta e interna da fotografia, “invisível fotograficamente e inacessível fisicamente.”

Uma vez capturado fragmento do real nesse instante de registro, a fotografia deixa latente essa sua primeira realidade – a do passado – e passa a ter patente sua **segunda realidade**. Caracterizando-se como uma realidade exterior e documental, essa realidade enfatiza o assunto representado no plano bidimensional, pois é entendida como “referência sempre presente de um passado inacessível ou face aparente e externa de uma micro-história do passado”, obtida e congelada pela relação sujeito-fotógrafo e sua máquina.

Diante disso, notamos que, apesar de sua consciência histórica e ideológica, Kossoy pressupõe uma realidade material preexistente e imutável, quando em contato com sujeitos-intérpretes, bem como passível de perpetuação e resgate por meio de (uma arqueologia do) documento visual, donde a divisão entre realidade do passado, invisível, a primeira realidade, e a do momento de uso, palpável, a segunda realidade.

1.2.1.1 Fotografia e seus tempos

Decorrente desses dois conceitos de realidades, bem como dado seu *locus* de enunciação ocidental, Kossoy (1999) já faz considerações sobre a questão dos tempos e espaços da fotografia. No entanto, em texto de sua aula magna proferida na abertura do *II Encontro Nacional de Fototecas*, promovido pelo Sistema Nacional de Fototecas e Instituto Nacional de Antropologia e História de Pachuca, México, em 2001, ele aborda diretamente essa questão do tempo da imagem fotográfica.

Nesse texto, Kossoy explica a fotografia como uma memória e registro de aparências. Nessa condição, ele demarca dois tempos tradicionais da imagem fotográfica: **o de sua gênese e o de sua duração**. Além disso, ele ainda destaca a possibilidade de outro tempo oriundo de desenvolvimento tecnológico – **o tempo reciclado**.

Fragmento de um tempo paralisado, a fotografia é única; mas, tem dois tempos: o de sua criação (momento de sua **primeira realidade**), em que se registra o instante singular de um passado (que não mais existirá em um momento do futuro) e de uma época e lugar; e o de sua representação (momento associado a sua **segunda realidade**), em que sua função documental impera e persiste como elo imagético entre o não mais visível e o visível. Com essa distinção entre os dois tempos da fotografia, podemos perceber que Kossoy, ao falar da recepção, enfoca o documento como garantia de recuperação de sentidos, ou seja, ele considera a interpretação da fotografia com base em uma recepção congelada, conforme veremos no próximo item.

Kossoy (2001) lembra que, em nossa sociedade “ávida por representações e pela notícia-espetáculo”, o uso de imagens mantidas nas *geladeiras* da memória (destaque nosso) de agências de notícias, dos bancos de imagens e de arquivos, bem como em sites da Internet, pode implicar “prótese fotográfica cuja função é a de ilustrar os mais diversificados temas”. Uma vez desconectadas de seus tempos intrínsecos, essas imagens, quando usadas na mídia junto com textos verbais, passam a ser imagens ilustrativas que têm ou não ligação espaço-temporal com o tema abordado nesses textos.

A partir desse posicionamento, verificamos que a noção subjacente da função da imagem é a noção de código – representação imutável de um passado materialmente existente na linha temporal de uma sociedade, que deve sempre ancorar o texto verbal, atestando sua veracidade, em vez de ilustrá-lo criando outras realidades.

Explica o tempo reciclado como sendo aquele associado à volta de imagens envelhecidas em seu artefato – “resultado de maus tratos a que foram submetidas durante anos” –, ou seja é função da imagem na vida graças a seu rejuvenescimento por meio de tratamentos digitais. Nesse tempo, as imagens hibernam em memórias de computadores aguardando

uma nova oportunidade para serem novamente documento/representação de um novo tempo. Por isso, Kossoy (2001) denomina esse tempo de reciclado – o tempo de “clones-imagens, em que se controla também, eficazmente, a memória. E também a história, já que se tratam de novas memórias que remetem a histórias com um novo marco zero [...]” – tempo esse que não sobrepuja o elo do tempo passado que aprisionou raios luminosos refletidos e refratados em superfícies fotossensíveis, sob “a geometria e a ideologia da divina visão da pirâmide renascentista” (modo de apreensão da realidade com intuito de copiá-la tal como ela é, por meio da perspectiva, por exemplo).

1.2.1.2 Processos de produção e de recepção

Em *Realidades e Ficção na Trama Fotográfica*, Kossoy (1999) entende por processo de produção a criação da fotografia por meio do olhar e das escolhas do fotógrafo, bem como por processo de recepção, a maneira pela qual receptores lidam com a imagem, produzindo leituras diversas em momentos da história.

Refutando seu status de credibilidade e de mimese em relação à realidade material que a compõe, esse pesquisador afirma que a imagem fotográfica é uma recriação desse mundo físico para a origem de um novo real, já interpretado e ideologizado. Essa recriação passa pelo crivo do fotógrafo e da mídia que utilizará tal imagem com determinado fim.

Quanto à recepção da imagem, Kossoy explica que o processo de interpretação da fotografia associa-se à evidência indicial desse documento em relação ao repertório e ao imaginário, bem como a convicções morais e interesses econômico, do receptor. Assim, a fotografia funciona na memória desse receptor como “um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo”, ultrapassando o fato que representa, na mente dele. Nesse sentido, ela se torna dinâmica, pois adquire novos sentidos em função do *background* desse receptor.

No entanto, esse receptor nem sempre tem (cons)ciência de que pode interpretar a imagem, em vez de simplesmente recuperar leituras já congeladas e autorizadas (Souza, 1999) impostas ao documento fotográfico. Assim, ele, na verdade, só é exposto a essas leituras já legitimadas e motivado, pelo *habitus* grafocêntrico, a recuperar e reproduzir essas leituras, esquecendo-se de que pode exercer o ato de ler (conforme Souza (1999) que coloca esse ato como a produção de múltiplas leituras), ou seja, fazer a imagem significar em função de seu contexto de produção de leitura.

Enfim, notamos que, ainda que ele evidencie as influências do fotógrafo e do receptor na produção e na interpretação da imagem fotográfica, o autor trata esses leitores de forma idealizada, ou seja, leitores-padrão de um dado momento histórico, que estão prontos a recuperar sentidos legitimados em quaisquer situações desse momento.

Além disso, por meio desta afirmação – “decifração da imagem fotográfica, de suas realidades exterior e interior e portanto de seus códigos, demanda metodologias adequadas de análise e interpretação” –, concluímos que a aplicação do modelo de análise iconográfica (análise da segunda realidade, arqueologia do documento, reconstituição do passado de origem, e recuperação de detalhes icônicos da imagem) e do modelo de interpretação iconológica (resgate da história do assunto retratado e desmontagem do processo de criação do fotógrafo), modelo metodológico de Kossoy que situa e identifica o assunto retratado, tem o objetivo de garantir o sentido verdadeiro da foto, negando o processo de interpretação e resgatando seu momento histórico. Entendemos essa postura como forma de expressar o medo do acaso (ou de perder o controle sobre a significação da fotografia, ou medo da proliferação da significação), ou como uma profunda logofobia nos termos de Foucault (apud Souza, 1999, p. 95).

1.3. Conclusão

Com essa concisa exposição dessas duas abordagens distintas; contudo, relevantes e bem teorizadas e construídas por seus pesquisadores, conforme seus diferentes *locus* de enunciação, quisemos caracterizar e situar o tratamento habitual e disseminado, em nossa sociedade ocidental, sobretudo no Brasil, que liga-se, de alguma forma, a uma dessas duas abordagens.

Notamos que, apesar de filiações teóricas diversas, os referidos pesquisadores entendem a imagem fotográfica como um traço de uma realidade material passível de captura, registro, divulgação e armazenamento, o que lhe garante a recuperação de seu sentido embutido e pronto a ser recuperado (ou, no mínimo, o rastreamento da realidade que a gerou), da mesma maneira, por qualquer espectador/receptor, independentemente de sua cultura, sexo, crença e ideologia. Interpretamos essa postura como uma maneira de entender a imagem como um código.

Ainda que atestem a influência de seu contexto e de seus produtores e leitores, continuam a tratá-la como tal, pois parecem ter em mente um modelo preestabelecido de contexto, imutável quando inscrito em um momento histórico – já que a mudança só ocorreria quando da passagem de um momento histórico a outro. Ou seja, só consideram mudanças horizontais na linha do tempo dessa sociedade, como se não existissem **práticas culturais** (Barton, 1994, no Capítulo 2) diversas, mais ou menos hegemônicas, dentro do que chamam de sociedade ocidental. Além disso, ao afirmar distintamente que a imagem não paira sobre suas condições de produção, eles, ao analisá-la, parecem se esquecer disso, pois focam o produto desse processo macro e micro (ou seja, focam leituras já feitas e autorizadas,

conforme Souza, 1999) – a própria fotografia –, em vez de valorizarem a fotografia dentro de um processo de visualidade (o que corresponderia ao que Souza, 1999, chama de o ato de ler - no sentido de ação sugerido pelo verbo ‘ ler’), que leva em conta o leitor sempre contextualizado dentro de alguma prática cultural de letramento, prática essa que o ensina a “ver” a imagem fotográfica de um jeito (se um outro leitor, com ensinamentos de outra prática cultural de letramento, visualizar a mesma imagem, ele fará isso de outra maneira.)

Quanto à análise da relação texto verbal, como contexto de leitura, e o visual (ou a utilização de um outro código semiótico junto com a imagem), acreditamos que pode ser entendida sob a ótica de multimodalidade (proposta por Kress e van Leeuwen, 1996) – explicada no item 3.1.4 –, para que essa imagem possa ser tratada como um discurso ou uma construção associada a seu contexto ou à cultura que a (re)produziu.

Acreditamos que com essa postura, imagem-construção, possamos analisar a imagem como uma forma de constituição de um dado mundo e um modo dinâmico e mutável de circulação de informação, poderes e saberes. Além disso, refutando a crença no papel documental da fotografia, evitamos repetições de receitas hegemonicamente estabelecidas, bem como de lentes previamente ajustadas por interpretações privilegiadas, de análise, o que nos manteria na ilusão de que diferenças culturais devem ser apagadas e o que também nos impediria de ser autores de nossas próprias histórias.

Fizemos essas colocações sobre o processo de visualidade da imagem em seu contexto de leitura, pressupondo uma visão social da linguagem, ou seja, uma visão que considera a relação simbólica entre linguagem e sociedade. Herdada, principalmente, de estudos da Análise de Discurso, essa visão social, pela qual propomos entender a imagem como construção, será apresentada e fundamenta no próximo capítulo.