

## Capítulo 2 – Imagem-discurso, alguns conceitos-chave

### Introdução

O objetivo deste capítulo é apresentar os conceitos que fundamentam nossa visão social sobre a linguagem, visão essa que nos proporciona o entendimento da imagem como uma construção sócio histórica.

## A ordem das pessoas à mesa

### *Die Tischordnung*<sup>3</sup>

"Foi com um **olhar** sobre a ordem das **pessoas à mesa** que se deu, no século VI antes de nossa era, a invenção da arte da **memória** por **Simônides de Kéos**, poeta lírio que compôs um hino em homenagem a Skopas, um famoso lutador. Este, no entanto, não deu a Simônides o pagamento devido, recebendo, por isso, um castigo dos deuses. Quando do banquete, na hora da homenagem, **Simônides**, interrompido **durante o recitar do hino**, é chamado para fora do palácio, que ruiu, nesse momento, soterrando o dono da festa e todos seus convidados. Estes, desfigurados a tal ponto que seus familiares não conseguiam reconhecê-los, tiveram **SUAS** identidades reconstituídas por Simônides, que havia guardado, **na memória**, o lugar de cada um à mesa."

<sup>3</sup> Tomei conhecimento dessa história, narrada por Quintiliano em seu tratado sobre a formação do orador e as técnicas de retórica, ao assistir à montagem feita pelo professor Willi Bolle (FFLCH-DLM/USP) com a peça de Bertolt Brecht, *O Casamento (Die Hochzeit)*, encenado pela Companhia de Teatro Alemão, um grupo amador, no Instituto Goethe de São Paulo, em dezembro de 1997. O trecho descrito acima foi extraído do texto intitulado "O Casamento – Uma montagem benjaminiana de Brecht", escrito por Willi Bolle, em que esse professor relata sua experiência benjaminiana de montagem. Nesse relato, ele alude a Simônides de Kéos, o inventor da memória, para explicar a invenção de um elemento épico-narrativo, sua personagem Simone, cujo nome deriva de Simônides, bem como para justificar sua escolha em representar a festa de casamento do casal Jacó e Maria a partir da memória dessa personagem, o *alter ego* da noiva, que rememora sua festa de casamento uns doze anos depois, murmurando para si mesma a expressão *Die Tischordnung* (escutada pelo público por meio de uma voz feminina em *off*). [Em alemão, *Tisch* significa "mesa" e *Ordnung*, "ordem"].

Essa imagem à mesa, sem materialidade visual, e a figura de Simônides valem, aqui, para introduzirmos esses conceitos-chave, que são oriundos, sobretudo, da Análise de Discurso de linha francesa e de recentes estudos e pesquisas sobre letramento e a relação oral/escrito.

Optamos por organizá-los de acordo com a proposta de seus respectivos autores – Eni Orlandi (1998 e 2001), para a Análise de Discurso; Mikhail Bakhtin (1929/1992) e Michel Foucault (1996, 1967/2000 e 1984/2001), que refletiram e analisaram a natureza simbólica e dialógica da linguagem, para a compreensão de como, por meio dessa natureza e dimensão, estabelecem-se relações de poder para instauração de Verdades; David Barton (1994), Marcuschi (2001) e Souza (2001), para estudos sobre letramento. Destacamos, assim, a contribuição de cada autor, a partir de seus respectivos conceitos, para o entendimento da imagem fotográfica como discurso.

Essa organização visa ser um embasamento para os demais capítulos, pois esses conceitos permeiam a exposição e a análise das imagens fotográficas, apresentadas no decorrer destes, e sustentam a explicação de nossa hipótese – a imagem é uma construção social/histórica.

Apesar de não se referirem diretamente à imagem fotográfica, esses autores, como mencionamos anteriormente, ocupam-se de estudos críticos sobre: o sistema de signos de uma dada sociedade; as formas de produção de sentido; a relação desse sistema com o homem e sua realidade; bem como a intrínseca relação que esse sistema tem com poder e verdades em uma cultura, ou seja, com interpretações privilegiadas.

O que esses autores, situados em contextos diferentes, têm em comum é o fato de que, de algum modo, tratam a linguagem (mesmo ao se referirem a suas materialidades distintas e diversas – palavra, pintura, por exemplo) como interação social e como o lugar em que ideologias, poderes e valores circulam e se manifestam, de forma dinâmica, compondo a realidade de uma sociedade, de uma cultura. Concebida, por estes, como uma **prática social situada**, na qual se levam em conta os diferenciados usos dessa linguagem, a partir das diversas práticas de leitura que ocupam os usuários dessa linguagem, também situados em distintos contextos e diversas formações discursivas (FD), a linguagem não é considerada uma entidade autônoma e abstrata, cujo significado é imanente, transcendente ou correlato a seu objeto/mundo, nem tampouco é considerada indiferente ao contexto sociocultural em que é (re)produzida.

É importante deixarmos claro que a organização que segue não (pres)supõe divisões estanques entre esses pensadores, nem tampouco entre seus conceitos, que, a nosso ver, se complementam e interpenetram. Longe de desejarmos esgotar a explicação e/ou congelar

o uso destes, pretendemos, com essa organização, fruto de nossa interpretação, mostrar ao leitor como e porque chegamos à hipótese e à proposta desta dissertação.

Enfim, entender imagem como discurso, ou como uma construção social, implica tentar criar um novo espaço transdisciplinar, uma brecha para trocas e transformações, entre linhas de pensamento e pesquisas nas áreas de Análise de Discurso, Letramento e Cultura Visual (esta a ser abordada no Capítulo 4), aplicadas à imagem fotográfica. Ou seja, com base em nosso olhar, que entende a imagem como um signo, e, por conseguinte, como texto aberto passível de múltiplas leituras (no sentido bakhtiniano), e a partir do conceito de tática (Mirzoeff, 1998 e 1999) da Cultura Visual (ver Capítulo 4), mostraremos em que medida a fotografia é construção.

## 2.1 Eni Orlandi

“(...) não há um sistema de signos só, mas muitos. Porque há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita etc. A matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto da interpretação, dá uma forma a ele.”

(Orlandi, 1998, p. 12)

Entendamos Simônides de Kéos no contexto de nosso trabalho.

Sujeito-intérprete (ou intérprete-espectador ou ainda leitor) da situação do banquete serve, aqui, para nos lembrar que, enquanto vivermos em comunidades e utilizarmos sistemas simbólicos para nos comunicar e interagir socialmente, estamos eternamente fadados à interpretação (*i.e.*, mesmo quando achamos que não estamos interpretando, por crer que aquilo que vemos é extremamente transparente e óbvio – como é o caso da fotografia jornalística –, estamos fadados a atribuir sentido a pessoas, objetos e situações, em função de nosso contexto, uma vez que nascemos no meio de signos que nos preexistem e com os quais fomos ensinados, por nossa cultura, a criar e entender o que chamamos de “nossa realidade”).

Orlandi (1998 e 2001), em *Interpretação e Análise de Discurso*, explica que o processo de interpretação e interação com o mundo se dá por meio de uma relação simbólica entre linguagem e mundo, bem como por meio da interação entre leitor, que é constituído e permeado por ideologias e significados que já significam socialmente (presentes em sua memória discursiva). Sendo assim, entendemos que o processo de visualidade também é afetado e constituído por essa memória discursiva ou pelos interdiscursos que formam o olhar do leitor.

### 2.1.1 Memória discursiva e Interdiscurso

Simônides de Kéos, sujeito disperso e descentrado (Foucault, 1996, p. 10), atribui sentido a uma situação ‘caótica’ e sem sentido para muitos, que não compactuaram com a situação imediata antes da catástrofe, fazendo valer seu saber discursivo, oriundo de um dos efeitos de sua **memória discursiva** (Orlandi, 1998) – a lembrança –, sobre a situação e os convidados. Ou seja, enquanto recitava seu hino em homenagem a Skopas, interagiu com a situação e os convidados, preenchendo o espaço com imagens por ele visualizadas e selecionadas – o que lhe proporcionou **construir** o significado da ordem das pessoas à mesa (ordem essa não imanente dessas pessoas), garantindo-lhe a possibilidade de reconhecimento das vítimas, mesmo estando estas desfiguradas. (É interessante ressaltar que essas vítimas, mesmo conhecidas por seus familiares, quando desfiguradas, não foram reconhecidas por eles – supostamente ausentes do contexto do banquete. Logo, seu ‘reconhecimento’ – ou seu sentido na situação do banquete não preexistindo à existência de cada ser – só foi possível de ser feito por quem participou desse contexto, atribuindo-lhe significados.)

Conseqüentemente, por meio de sua memória discursiva (visual), esse sujeito faz parte da produção do discurso, “aciona e/ou faz valer suas condições de produção” (Orlandi, 2001, p. 30-1), utilizando seu conhecimento prévio/seu saber discursivo, em que o reconhecimento e o significado são possíveis em um contexto de destruição/de ruínas e sem sentido aos olhos dos familiares das vítimas.

Gostaríamos de salientar o conceito de memória discursiva, desenvolvido por Orlandi (2001, p. 31), e sua relação com o **interdiscurso** como uma forma que propicia a interpretação de eventos quando da interação com/entre sujeitos, que utilizam dessa memória<sup>4</sup> na produção de significados:

“A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres ou afeta o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.”

---

<sup>4</sup> A memória é tomada aqui não como uma memória metálica (Orlandi, 1999/2001)

– memória que armazena e recupera dados ou informações, por exemplo, memória do computador. Nem tampouco como Kossoy (2001) coloca – memória do documento ou

*geladeiras de memória*. Mas sim memória como interdiscurso – narrativas culturalmente constituídas e preexistentes discursivamente na mente do leitor, narrativas essas que terão papel fundamental quando da interação entre intérprete (seja o fotógrafo seja o espectador) e imagem fotográfica, conforme apontaremos no Capítulo 3.



Figura 1: foto de Alan Marques, FSP

essa memória não é uma memória psicológica, nem tampouco estável, já que, influenciada pelo momento histórico, é sempre mutável e dinâmica em função de sua relação com a exterioridade sociocultural em que seu intérprete está inserido. Assim, Simônides tem um interdiscurso que qualquer outro sobrevivente ao desastre – que não tenha participado das mesmas condições de produção de seu discurso – não tem (por ter um outro qualquer).

Tomemos a Figura 1 para explicitarmos a presença desses conceitos, quando da reflexão e discussão sobre a imagem fotográfica.

### 2.1.2 Condições de produção

Na Figura 1, a ordem dessas pessoas à mesa de nada adianta para o reconhecimento de cada uma, que é feito também por meio de uma memória discursiva – memória essa inserida em um outro contexto histórico, em outras condições de produção.

Por **condições de produção**, Orlandi (1998 e 2001) entende tanto o contexto imediato da produção do discurso quanto seu contexto sócio-histórico e ideológico, considerando quem constrói a notícia, para quem, a partir de qual posicionamento (Foucault, 1984/2001) ideológico, político e social.

No caso da Figura 1 (fotografia de Alan Marques/Folha Imagem), publicada no jornal *Folha de S. Paulo* (FSP), em 10 de maio de 2002, o contexto imediato situa-se na sede da Confederação Nacional da Indústria (CNI), sob a forma de um debate para uma platéia de 300 empresários e executivos, bem como na presença da mídia impressa e eletrônica, para que esses quatro candidatos expusessem suas propostas de governo no decorrer de quase seis horas na semana de 6 de maio de 2002, período não oficial de lançamento de candidaturas (nesse mesmo período, o candidato com maior intenção de votos era Luís Inácio Lula da Silva, candidato considerado da oposição, quando rotulado pelo discurso do atual gover-

Logo, ressaltamos, com base na história de Quintiliano sobre o inventor da memória, bem como no trecho acima, a importância da memória discursiva (visual) – a memória do momento (o interdiscurso que faz parte dessa memória), que é acessada pelo intérprete-espectador para interpretar a imagem. Enfatizamos ainda que

no. Justamente devido a esse detalhe partidário, bem como à possibilidade de sua vitória sobre o candidato do governo ( José Serra) nesse mesmo período, de dentro das formações discursivas financeiras – sobretudo as agências norte-americanas de classificação de risco –, emerge uma reação que, interpretando essa possível vitória como uma ameaça à estabilidade econômica e política do país, abala nossa economia/nosso mercado financeiro ao classificar o risco de investimento interno alto. Essa interpretação sobre a vitória de Lula associada à incerteza e à falta de estabilidade econômica materializa-se, nessa fotografia, por meio do foco no candidato de oposição - retratado, inclusive, em uma posição que sugere movimento: o espaço entre o levantar e o sentar.)

Já o contexto em seu sentido mais amplo implica a forma pela qual: a) a sociedade brasileira, que passa pela primeira fase de eleição presidencial em 2002, elege seus representantes políticos; b) os candidatos se relacionam com outros setores dessa sociedade – o econômico e empresarial, nesse caso; e c) o regime democrático, em que esses pré-candidatos se inserem, é valorizado, daí a situação comunicativa ser um debate, uma exposição de propostas governamentais de diferentes filiações político-partidárias.

Nos entremeios desse contexto, eu me situo com meu olhar de uma brasileira de classe média, pós-graduanda, 27 anos.

Comunicar meu **locus de enunciação** é relevante para lembrá-los, leitores, de que, ao redigir as próximas páginas, sou afetada por essas condições de produção e permeada por um interdiscurso específico; bem como, para ressaltar a influência delas nas leituras propostas, já que o **momento em que leio essa fotografia** se sobrepõe ao **momento em que ela foi tirada e editada pelo jornal**.

É necessário ressaltar que a sobreposição desses momentos é uma característica marcante e comum dentre imagens fotográficas publicadas em jornais diários, característica essa que acentua ainda mais a ilusão de transparência e reflexão (Bakhtin, 1992) do signo fotográfico. Afirmar que esses momentos se sobrepõem implica dizer que fotógrafo e espectador (leitor do jornal) compartilham do mesmo contexto de produção e constroem a fotografia em questão (seja a foto em sua materialidade física, seja sua interpretação) com base em regras ou convenções (Foucault, 1967/2000; Worth e Gross, 1981) de representação visual, em geral, conhecidas de ambos – o fotógrafo utiliza as convenções de representação naturalista do mundo para “informar” os leitores do jornal, conforme a formação discursiva do Fotojornalismo o ensinou; ao passo que, o espectador identifica e compreende a foto a partir daquilo que essa sociedade com a mesma e já referida formação discursiva o ensinou – a fotografia ilustra o texto verbal e sua compreensão é garantida por sua legenda.

Em relação ao momento de produção do texto e o momento de sua leitura, Souza (1999), no artigo intitulado Fazendo Sentido(s) no Ensino da Literatura: A Questão dos Textos Paradidáticos, nos ajuda a entender o papel desses momentos, diferenciando a apreensão de leituras autorizadas (o que ele chama “leituras como substantivo”, ou seja, leituras já produzidas e legitimadas) do o processo de ler (“ler como ação/verbo”, ou seja, produção de leituras múltiplas a partir do texto). Se o trabalho de leitura com um texto estiver baseado na recuperação desses sentidos já autorizados, esse texto é visto como um produto (ou documento) que guarda em si características (imutáveis) de seu momento de produção (essas características, uma vez resgatadas por um leitor, garantiriam a compreensão desse texto). Caso o trabalho de leitura valorizar a interação entre leitor situado e o texto, privilegia-se um processo em fluxo de múltiplas interpretações; já que o leitor pode ser oriundo de qualquer *n* prática cultural dentre as diversas existentes em uma sociedade. Assim, esse leitor é estimulado a construir interpretações, em vez de resgatar leituras congeladas.

Estabelecendo um paralelo entre essas colocações de Souza (1999) e a leitura de imagens em jornais, percebemos que a mídia vende leituras autorizadas (no sentido de “substantivos”) dessas imagens (leituras que, inclusive, são “asseguradas” pelas legendas), refusingo e impedindo a influência do momento de produção de leitura do intérprete. Diante disso, esse intérprete é, culturalmente, levado a crer que vê sentidos prontos e claros na foto, desvalorizando seu papel de intérprete e seu contexto de leitura.

Enfim, esse intérprete, esquecendo-se de que já interpreta a imagem com base no que sua cultura lhe ensinou, em geral, crê que esse signo visual é transparente e vale por 1.000 palavras. No entanto, essa transparência é fruto de uma mera coincidência: a sobreposição dos momentos de produção e de leitura dessa imagem.

### **2.1.3 Opacidade, Interpretação e Correlação x Constituição**

A sobreposição, como já afirmamos anteriormente, desses dois momentos – o de produção da fotografia e o de sua visualidade – nos faz interagir com nosso saber discursivo, para compreender a foto, de forma tão rápida – parecendo automática – que cria em nós a ilusão de que esse signo fotográfico é transparente e correlato (Orlandi, 2001; Worth, 1981) ao mundo e às pessoas a que se refere.

Assim, somos afetados por dois dos efeitos de memória distintos: a lembrança imediata dos candidatos que nos faz crer que o sentido advém da indexicalidade da foto; e o esquecimento de que esta é um signo opaco produzido por um fotógrafo inserido na formação discursiva do Fotojornalismo – formação essa que proíbe sua aparição visível na representação fotográfica, para que a fotografia aparente ser objetiva e informativa, podendo



assim cumprir sua função documental.

Essa noção de formação discursiva, colocada por Orlandi (2001, p. 43), é relevante em nosso trabalho pois essas formações regulam a produção dos signos e de seus significados, sendo entendidas como a entidade que autoriza e regula o que pode ou não ser dito e/ou mostrado, bem como que permite “compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia [...]”. A autora ainda destaca que “as formações discursivas são constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações.” No caso do fotojornalismo, além da ausência visual do fotógrafo em sua representação, a fotografia tem de ser a mais próxima possível da realidade natural, corroborando assim seu suposto caráter documental por meio de uma construção de uma representação naturalista do mundo.

Segundo Orlandi (op. cit.), a relação simbólica estabelecida entre o sujeito e seu mundo não ocorre por meio de uma mera correlação, ou seja, a linguagem não é correspondente direta a uma realidade que lhe é exterior.

Orlandi (1998, p. 27) explica essa relação, tomando a língua. Por esta também ser signo como a fotografia, podemos associar essa explicação a esse signo visual também: “não há uma correlação entre a estrutura da língua e a sociedade, pois o que há é uma construção conjunta do social e do lingüístico.”

Worth e Gross (1981, pp. 33-4), ao discutirem a produção de filmes dentro dos estudos etnográficos, explicam (com termos semelhantes ao de Orlandi) essa relação como sendo uma correlação com convenções e regras socialmente estabelecidas e que (des)autorizam o que pode ou não ser usado na criação de imagens. Afirmam que as imagens não são correspondências à realidade (leia-se no sentido de re-presentação ou de mimese). Elas constituem uma realidade própria:

“Correspondence, if it makes any sense as a concept, is not correspondence to “reality” but rather correspondence to conventions, rules, forms, and structures for structuring the world around us. What we use as standard for correspondence is our knowledge of how people make pictures (...)”

Assim sendo, essa relação fotografia e mundo é simbólica, conseqüentemente, opaca, ao invés de transparente, já que depende de um grupo de sujeitos situados para estabelecer produzi-la e interpretá-la, segundo convenções culturais ou práticas de letramento (a ser discutido no item 2.4).

Nessa opacidade, ocorre o processo de interpretação, que depende da interação de



leitor contextualizado com a imagem fotográfica, no caso, para que significados sejam criados ou atribuídos a esse signo visual. Essa interação significa como o leitor, afetado por sua memória discursiva/seu interdiscurso, se relaciona “com os diferentes processos de significação que acontecem no texto”, em determinado momento de produção.

Enfim, esse processo de interpretação consiste em “explicitar o modo como um objeto simbólico produz sentidos” em determinado contexto (Orlandi, 1998, p. 64). Isso implica que o sentido sempre pode mudar, ser outro, em função da construção conjunta entre essas convenções de representação fotográfica e as escolhas dos intérpretes da fotografia (fotógrafo e espectador), estabelecendo-se, assim, o elo entre o social e o visual.

## **2.2 Mikhail Bakhtin**

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin, explicando a natureza ideológica do signo e sua dimensão histórica, compromete-se em conceituar a linguagem a partir das formas de construção e instauração do sentido, e entendê-la como interação social, como discurso intimamente ligado a suas condições contextuais de produção.

Além disso, ele entende a linguagem, como uma relação simbólica e dialógica entre o sujeito e seu mundo, ou seja, sistema simbólico culturalmente construído e legitimado para representar o mundo de seus usuários, em que valores sociais, saberes, poderes e ideologias confrontam-se, constituindo-o como *uma arena de conflitos*.

### **2.2.1 Signo**

Decorrente dessa conceituação e explicação sobre a linguagem, propostas por Bakhtin, podemos entender que esse sistema simbólico constitui-se de e funciona por meio de signos – construções e convenções sociais, em constituição (Orlandi, 1998) com a realidade histórica dos sujeitos que as criam, que servem para comunicação destes e interação entre sujeitos em contextos determinados. É relevante ressaltar que esses signos nos preexistem, fazendo parte de (nossa) cultura antes mesmo de nosso nascimento – o que gera a ilusão de transparência e do contato imediato e direto com a realidade dessa cultura por meio desses signos, já que nascemos absorvendo os ensinamentos culturais sobre estes.

Não se remetendo diretamente ao objeto ou ao evento que representam, ou seja, nas palavras de Orlandi, não estando em uma relação de correlação com o mundo ao qual se referem, os signos, para desempenharem sua função comunicativa, dependem desses sujeitos – usuários da linguagem ou intérpretes –, que estabelecem, por meio de seu processo de interpretação, a relação entre a materialidade dos signos (o significante) e seu sentido (o significado), em que, segundo Bakhtin (1992, p. 32):

“Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico etc.”

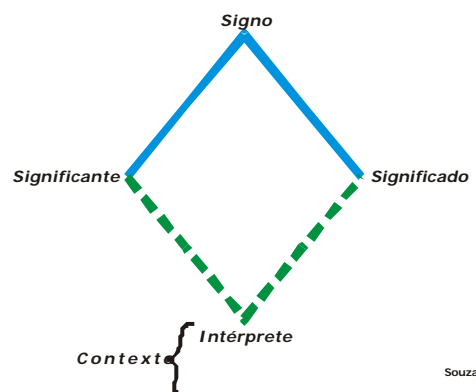
Essa colocação de Bakhtin contrapõe-se à visão “social” da linguagem de Saussure, visão chamada por Bakhtin de objetivismo abstrato, por tomar a língua como um sistema abstrato de formas lingüísticas usado por falantes idealizados, em contextos também idealizados. A visão saussuriana da linguagem implica considerar tudo aquilo que é e está em comum a todos como social, ou seja, aquilo que é recorrente. Isso o levou a desconsiderar diferenças de usos que os diversos usuários dessa linguagem realizavam, porque o levaria à individualização dessa língua. Decorrente desse raciocínio, ele divide essa linguagem em *langue* – língua como sistema abstrato e recorrente – e *parole* – a fala, variação individual daquela –, criando um social ideal com falantes ideais em situações homogêneas de uso.

Essa postura acaba eliminando o espaço do intérprete dessa língua e sua história, já que não há variações e a relação entre o significante e o significado é direta, apesar de arbitrária, como “se fosse os dois lados da mesma folha de papel.”

Assumindo que, uma vez entendido o significante do signo, seu significado está garantido, Saussure entende que a relação interna entre os elementos que constituem um texto, por exemplo, proporcionam seu significado, que já está inerente a esse texto e à espera de leitores-decodificadores competentes para extraí-lo desses elementos composicionais/estruturais.

Enfim, essa concepção, por silenciar as diferenças oriundas de usuários em contextos diversos, não consegue explicar os conflitos de interpretações (diferentes) sobre um mesmo evento cultural, pois nos leva a entender somente textos que já significam em uma dada cultura.)

Refutando essa posição saussuriana e ressaltando a contribuição bakhtiniana para este trabalho, observemos a figura proposta por Souza<sup>5</sup>, com base em Bakhtin.



<sup>5</sup>Apresentada e discutida na disciplina Análise do Discurso (DLM-USP).

Não existindo uma relação direta, transparente e unívoca entre significante e significado, o signo é uma entidade aberta, dinâmica, mutável e uma arena de conflitos, em que intérpretes/leitores sempre contextualizados, e ensinados culturalmente a ver, ler e comunicar, estabelecem os elos de sentido (ou descartam esses elos) entre este e aquele.

Recuperando a história que perpassa esse signo e o espaço de seu intérprete sempre contextualizado, Bahktin destaca a necessidade de existir alguém para fazer a ligação entre significante e significado. Isso nos faz refletir sobre a natureza social e ideológica do signo, que só pode aparecer como signo em uma dada sociedade se tiver um significado anterior – significado esse atribuído por um outro intérprete outrora –, ou seja, sua identificação como signo dependerá de quem for seu intérprete no momento em que for usado na comunicação.

Retomemos a questão do momento de produção de um texto (por meio de signos) e o momento de produção de sua leitura/visualidade, para entendermos os fenômenos da reflexão e da refração do signo.

Se houver sobreposição entre o momento de produção deste e o momento de sua leitura (Souza, 1999), esse usuário (leitor, por exemplo), por compartilhar das mesmas condições de produção desse texto, terá a sensação de que não precisa interpretá-lo por ter a ilusão de que é transparente, o que o leva a aceitar a leitura da legenda, eximindo-se da produção de outras interpretações. Ou seja, devido à sobreposição desses momentos, o usuário não “se esforça” (mentalmente) muito para usar sua memória discursiva e estabelecer a ligação entre significante e significado – ligação essa feita por ele, que, devido à facilidade advinda da sobreposição/proximidade dos momentos, se esquece de seu papel catalisador no processo de significação/interpretação.

Por outro lado, se houver deslocamento – seja cultural seja espaço-temporal – entre esses momentos, esse mesmo usuário terá de “acessar forçosamente” sua memória discursiva, utilizando seu conhecimento prévio/seu interdiscurso, para ligar significante e significado e criar elos de sentido. Assim, ele terá a sensação de maior esforço para o estabelecimento desses elos, pois estará exposto ao processo de refração do signo – seu reflexo não direto, mediado por um olhar situado.

Nesse sentido, voltando ao episódio da Ordem à Mesa, o sentido no meio do caos e a identificação das vítimas da destruição do palácio advêm de um intérprete que, utilizando sua memória discursiva e privilegiando-se da sobreposição de seu conhecimento prévio ao momento em que “lê” a cena do palácio destruído, estabelecesse elos (rápidos) de significação entre essas vítimas desfiguradas e seus lugares à mesa, desencadeando, assim, seu processo interpretativo.

A partir disso, entendemos que a fotografia não é correlata (Orlandi, 1998) (ou correspondente como Worth, 1981, coloca) ao mundo que representa, já que é construída dentro de um contexto sociocultural para um determinado grupo de leitores que estabelecerão os elos de sentido. Por isso ela não está imune à influência desse contexto, de suas condições de produção, nem ao olhar desse leitor, donde sua materialidade visual, que é constitutiva (Orlandi e Worth) da realidade que pretende representar.

Retomemos a Figura 1, a foto dos candidatos (à mesa). Sua produção material não é automática nem transparente; no entanto, parece, aos olhos do leitor contextualizado no Brasil na época das eleições presidenciais de 2002, ser reflexiva (com uma ligação direta entre referente e seu reconhecimento) porque seu momento de produção sobrepõe-se a nosso momento de leitura/de visualidade – dessa forma, conseguimos identificar que, da esquerda para a direita, Ciro Gomes, Lula, Anthony Garotinho e José Serra (mesmo desfocado) estão sentados à mesa de debate.

No entanto, a escolha da posição de cada um (ênfase no movimento descendente ou o estar já sentado à mesa) e o foco em Lula nos fazem lembrar da característica refratária desse signo, que é mais facilmente percebida quando há um deslocamento de contexto. Ou seja, sem precisar ser, nesse caso, um deslocamento físico (já que não olharemos a foto de longe nem de cabeça para baixo ou do alto), a refração desse signo pode ser notada quando nos lembramos de que ela foi produzida por um fotógrafo, inserido em uma formação discursiva jornalística que o ensinou regras de representação e poderá editar essa foto antes de ser publicada, com o intuito de comunicar algo sobre esse evento – algo esse fruto de suas escolhas, de sua interpretação. É interessante mencionarmos que o fato de estar desfocada poderia desqualificá-la como boa representação da realidade; no entanto, ela foi publicada na capa do jornal *Folha de S. Paulo*, o que nos levar a crer que esse artifício tem, atualmente (período de campanha eleitoral), a intenção comunicativa descrita a seguir (Worth e Gross, 1981).

Processo de distorção da realidade, seu reflexo não direto, por isso, modificado/distorcido, a refração nos mostra Lula, apesar de ser o primeiro colocado nas pesquisas, retratado em um movimento descendente ou movimento entre o estar de pé e o estar sentado, *i.e.* movimento que marca um espaço e tempo em fluxo que não é nem efetivamente de pé nem sentado. Seria esse o espaço e o momento da incerteza, associado ao que a imprensa chama de “efeito Lula”, ou seja, devido ao aumento de sua preferência (em maio de 2002), nossa classificação de risco de investimento cai, fazendo que o risco-Brasil aumente e afugente investidores e capital do país.

Além disso, o já mencionado fato de a representação do candidato governista, José Serra, estar desfocada – característica que vai de encontro com os preceitos jornalísticos de representação fotográfica clara e objetiva, que delinea nitidamente seu referente –, mesmo este não sendo o destaque/foco da imagem, também é tomada como um indício de refração em um contexto em que ele é o preferido para a manutenção da mesma política econômica no país, embora não seja o preferido nas pesquisas de opinião (o que gera a especulação da incerteza).

Enfim, os fenômenos da reflexão e da refração presentes no signo, conseqüentemente, na imagem fotográfica, de acordo essa concepção discursiva, extrapolam os limites de iconicidade e indexicalidade da abordagem semiótica peirciana, pois estes nos inclui, na condição de usuários da língua ou leitores dessas imagens fotográficas, no processo de construção e significação do signo visual, nos transformando, ao invés de arqueólogos de tempos e espaços passados e inexistentes, em *espectador e espetáculo*, ao mesmo tempo, de nosso cotidiano.

### **2.2.1.1 O conceito de texto**

Com base nessas considerações sobre o signo bakhtiniano e em Orlandi (1998), entendemos como ‘texto’, sobretudo dentro do propósito desta dissertação, quaisquer signos, com intenção comunicativa, cujo significado, aberto e historicamente mutável, depende das relações e dos discursos que seu intérprete estabelecerá e utilizará, para interpretá-lo (seja em seu momento de produção, seja em seu momento de produção de leitura).

O ‘texto’ tem uma relação interna entre seus elementos, bem como uma externa entre esses elementos e o que está de fora – conjuntos abertos e não-finitos de discursos que constituem sua exterioridade –, enfim, esse texto tem ‘textualidade’, segundo Orlandi (1998, pp.52-3):

“[...] texto é [...] uma peça que representa uma unidade significativa. [...] A textualidade, por sua vez, é função da relação do texto consigo mesmo e com a exterioridade. [...] As palavras não significam em si. É o texto que significa. Quando uma palavra significa é porque ela tem textualidade, ou seja, porque a sua interpretação deriva de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa. [...] o texto é um objeto histórico. Histórico aí não no sentido de ser o texto um documento mas discurso. [...]”

A partir disso, por analogia, entendemos que a fotografia é um signo, nos termos bakhtinianos, um texto cujo significado não é unívoco, já que é estabelecido por um intér-

prete situado, nem assegurado por sua legenda. Sendo passível de múltiplas leituras, é opaca, o que faz que a comunicação prevista e esperada por parte do fotógrafo e do editor de fotografia de um jornal ocorra se, e somente se, o intérprete-espectador conhecer ou acessar os (mesmos) discursos, que compõem sua “textualidade”, usados pelo fotógrafo e participar das mesmas condições de produção destes. Essas coincidências têm maior probabilidade de ocorrência no caso das fotos “jornalísticas” publicadas em jornais diários destinados a determinados públicos-alvo. No entanto, elas não garantem que o intérprete faça uso de outros discursos, o que implica outra leitura.

### 2.2.2 Cronotopo e Fotografia Jornalística

“I should be inclined to say, then, that none of us need to doubt the existence of an unreal, subjective space. But I for one am not sure of the existence of a real, objective space. Our senses only reveal a subjective world; we may only think, and possibly believe, that we can conclude an objective world exists. (...) What is this so-called reality; what is this theory but a beautiful though totally human fantasy? Even if the hypothesis is proved to be correct through observation, that is, through the senses, does this really constitute proof? Why do we have such unshakable faith in our senses? And why should we not be satisfied with the subjective?”

(Escher, em carta ao Dr. Wagenaar, 16 janeiro de 1953)

Segundo Machado (1995, p. 249), Bakhtin toma o termo ‘cronotopo’ da teoria da relatividade de Einstein, sem, no entanto, fazer uma transposição direta da Física para o estudo da linguagem, já que utiliza alguns princípios einsteinianos como uma metáfora:

“Assim devemos ler princípios como: a indissolubilidade entre tempo e espaço; a variação de sentido da unidade tempo-espaço; a noção de que diferentes aspectos ou ordenamento do Universo não podem operar com o mesmo cronotopo; a potencialidade histórica do espaço-tempo; a idéia de que o cronotopo não é continência de ações, mas ele é que torna as ações possíveis.”

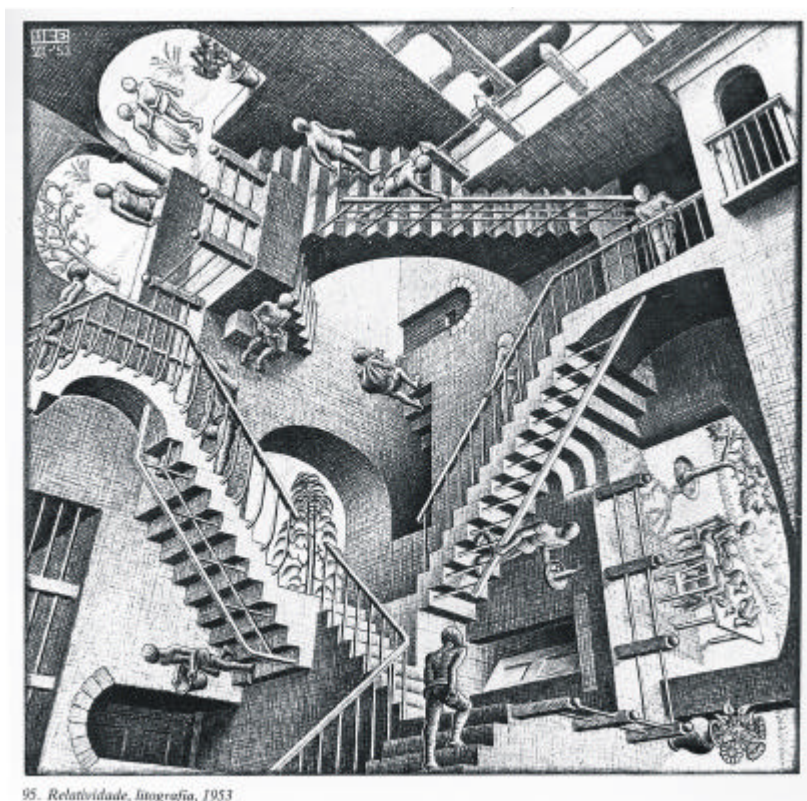
A partir disso, Bakhtin (apud Machado op.cit.) define a relação intrínseca entre espaço-tempo por meio do cronotopo, maneira pela qual o homem concebe seu mundo, organizando-o, representando-o e construindo-o, a partir e por meio de suas convenções sociais e contextualizadas de espaço e de tempo.

Oriundo de uma prática cultural, com a qual se relaciona constantemente, o cronotopo nos permite dialogar com modos(s) situado(s) de vida e de experiência humana, não somente restritos a uma cultura canônica, e com concepção outra de realidade e (re)produção de informação, conhecimento e saberes acerca dessa realidade.

Entender o espaço e o tempo como cronotopo significa reconhecer seu caráter discursivo e sua construção, conforme valores de determinadas práticas socioculturais e históricas. Ou seja, significa entender que a organização de nosso espaço e tempo em unidades coerentes e carregadas de sentido é um produto oriundo de processos interpretativos, nos quais estão em jogo relações de poder e saber, bem como de dominação e hierarquia de interpretações, eleitas como mais hegemônicas em relação a outras menos hegemônicas e transformadas, bem como cristalizadas, em Verdades Absolutas da cultura que as criou, conforme explicaremos, no item 2.3.3 deste capítulo, com base em Nietzsche, citado em Foucault (1996), sobre a produção de conhecimento.

Exemplos visuais dessa relação de espaço-tempo e de sua construção a partir de práticas culturais situadas, além das fotografias aqui apresentadas, constituem também a obra de C. Escher, que, ao brincar com a perspectiva de suas representações e com os planos em que são retratadas, nos alerta para a situação de conflito ao olharmos uma imagem (um desenho) convencidos de sua tridimensionalidade, à medida que o plano em que é representada é bidimensional, bem como para a questão de a interpretação dessa imagem estar diretamente associada ao espaço que seu leitor ocupa, daí seus desenhos, xilogravuras, litografias, dentre outros, poderem ser lidos de vários ângulos (da direita para esquerda, de cima para baixo, e vice-versa).

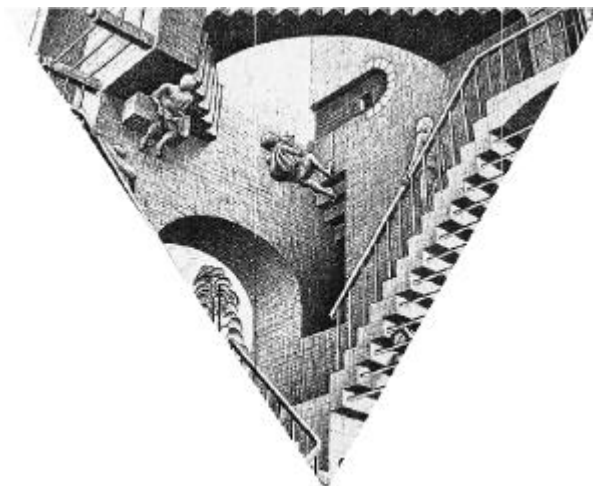
Olhemos, por exemplo, a litografia *Relatividade*, de 1953, para explicar visualmente a cronotopia bakhtiniana.



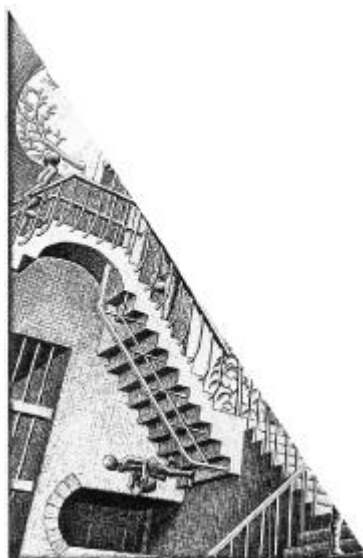
95. *Relatividade*, litografia, 1953



Mundos (distintos) com 16 pessoas, em uma unidade. Um chão, uma parede? Uma porta, um buraco? Nem uma coisa nem outra, mas as duas ao mesmo tempo? É indiferente o lugar de onde se vê essa litografia?



Um momento (e um espaço). Tudo depende de quando e onde o espectador estiver contextualizado – tempo-espaço esse que fará com que o intérprete entenda chão como chão, parede como parede, porta como tal; já que, para cada um, seu mundo é tudo o que parecer ser (o que ele vivencia).



Tomemos, por exemplo, o olhar de um espectador que só enxergue o centro da litografia. Para ele, seu chão é certo, inclusive, porque é o local firme por onde anda. Contudo, aquilo que o intérprete com o saco nas costas vê e chama de chão é a parede para o intérprete descendo a escada.

Olhemos a mesma imagem com **outro recorte**, o que implica nosso deslocamento.

O que parece chão para o intérprete na ponta superior desse recorte pode ser a continuação da lateral da escada e parte de uma parede do intérprete com um cesta em mãos.

Tudo isso, só porque lemos a partir desse intérprete com um saco nas costas.

Com essa litografia, Escher nos ensina que *Relatividade* não implica um vale-tudo, em que nomeamos, aleatoriamente e conforme nosso desejo individual, os objetos do mundo; mas um posicionamento contextualizado que, quando deslocado, nos faz estabelecer outros elos de sentido com esse mundo – o que nos proporciona o contato com elos diversos de sentidos diferentes, não entendidos como um mal ameaçador de nosso suposto poder oriundo de um olhar panóptico, mas como uma oportunidade de conhecimento e de expansão além de nosso habitual cronotopo.

Por isso, achamos necessário explicar o cronotopo em que as imagens fotográficas aqui apresentadas estão inseridas, são produzidas e lidas.

Mas de onde e quando falamos e escrevemos este texto?

Fazemos isso de dentro do cronotopo histórico ocidental (Linares, 2001), mais precisamente, brasileiro e de início de século XXI (ano 2002).

O que isso significa? Qual sua relação com imagens fotográficas publicadas em jornais impressos?

Passemos, primeiramente, a explicar o conceito de cronotopo histórico ocidental (Linares, 2001), para relacioná-lo, no Capítulo 3, à imagem fotográfica em ambos seus momentos de produção e de leitura, para, por fim, associar esse conceito ao de heterotopia, proposto por Michel Foucault, apresentado no item 2.3.1 deste capítulo.

#### **2.2.2.1. O Cronotopo histórico ocidental**

Fundamentado no conceito de tempo objetivo e linear – em que a relação de causa e efeito estabelece irreversivelmente os acontecimentos, e, decorrente desse conceito, na noção de espaço como um caminho ou itinerário a ser percorrido, dentro dessa linha contínua de tempo, cujo objetivo é sair de um extremo desse caminho em direção a seu outro extremo, ou a sua meta – o cronotopo histórico ocidental (Linares, 2001) impõe uma visão objetiva, congelada e hierárquica de tempo e espaço que concebe o mundo como um elo lógico e horizontal entre passado e o porvir, *i.e.* uma consequência inevitável de um passado que age sobre um presente que levará a determinado futuro.

Nesse sentido, o homem, personagem de um enredo imutável e já predeterminado, desempenha papéis concedidos por sua cultura no decorrer desse caminho, que, à medida que vai sendo percorrido, deve conduzi-lo ao avanço, ao progresso, enfim, a um futuro melhor. É interessante ressaltar que esse avanço espacial adquire dimensões temporais, em que as etapas históricas e culturais de uma sociedade são estruturadas como uma sucessão necessária e única de eventos em nome de seu desenvolvimento e progresso, conforme Linares (2001, p. 4) esclarece:

“Esta concepción lineal implica, por lo tanto, la división de la historia en etapas que deben ser recorridas en orden y que deben ser dejadas atrás al momento de iniciar la siguiente. (...)

La metáfora del camino revela (...) su pretensión de unicidad. El tiempo, en efecto, es concebido como una línea singular: se inició con la creación del cosmos (ya sea por agencia divina o por fenómeno físico) y conduce irremediabilmente a su destrucción y/o a su redención.”

Assim sendo, essa concepção linear de tempo e espaço cria uma ilusão hercúlea no homem de achar que, por saber tudo o que aconteceu em um determinado passado e por achar que ocupa o centro do Universo, pode construir sua interpretação, elegendo-a como a única Verdade, e, ao mesmo tempo, apagar seus traços culturais (impressões digitais) dessa construção. Decorrente desse raciocínio ocidental, esse homem concebe seu espaço-tempo/sua cultura de forma unívoca e certa, justificando sua imposição a outras culturas, organizadas de maneiras outras – não-compatíveis com essa noção de progresso, temporalidade linear e espaço fixo.

Em face disso, essa concepção de cronotopia ocidental fundamenta-se na convicção de que existe a Verdade única, da qual a sociedade ocidental é portadora, protetora e divulgadora, ou seja, essa sociedade acredita ter propriedade dessa Verdade, daí crer que “o cronotopo linear e unívoco é a base da mais antiga concepção ocidental de que seu triunfo e sua imposição de relações de dominação sobre outras culturas são sempre o resultado necessário de sua superioridade, de sua posse da Verdade, de sua evolução superior” (Linares, 2001, p. 6)

Conforme essa concepção, essa Verdade pode ser apreendida, mantida e resgatada em momentos posteriores de sua produção, seja por meio de uma análise semiótica seja mediante de uma interpretação iconográfica. Em geral, essa sociedade constrói e legitima alguns “instrumentos”, entendidos por nós como elementos simbólicos, capacitados para assumir a função de detentor dessa Verdade, sempre passível de decodificação e resgate independentemente de contexto e de cultura. A fotografia jornalística é um desses elementos, dada sua transparência e objetividade atribuídas a suas características físico-químicas e a seu meio de (re)produção, uma máquina fotográfica.

#### **2.2.2.2. O Fato na foto**

Decorrente dessa crença na concepção do cronotopo histórico ocidental, conforme já mencionamos, nossa cultura legitima a fotografia como um meio (neutro) objetivo de registrar, por meio da captura de seus fragmentos, uma realidade que lhe é tida como exterior. Devido a tal objetividade, neutralidade e transparência, à fotografia é atribuído um

status de credibilidade, principalmente em uma cultura como a nossa que elege a visão como um dos sentidos mais críveis, segundo Kress e van Leeuwen (1996, p. 159):

“One of the crucial issues in communication is the question of the reliability of messages. Is what we see or hear true, factual, real, or is it a lie, a fiction, something outside reality? (...) We routinely attach more credibility to some kinds of messages than to others. We ‘know’, for instance, that photographs do not lie; and a ‘report’, we know, is more reliable than a ‘story’. More generally, and with particular relevance to the visual, we regard our sense of sight as more reliable than our sense of hearing, ‘I saw it with my own eyes’ as more reliable evidence than ‘I heard it with my own ears.’”

Acreditamos que esse status de credibilidade na visão se estende aos signos visuais – sobretudo imagens fotográficas e de vídeo –, dada às características de iconicidade e indexicalidade destas. Assim, existe um *habitus* que aceita e legitima tais imagens como retratos fiéis do real, uma prova incontestável (de que algo ocorreu), a verdade sobre o evento (retratado em jornais ou estudado ou observado, por exemplo).

As fotografias jornalísticas, em especial, corroboram esse *habitus* (ver Introdução), sendo, inclusive, abordadas como documentos informativos acerca da realidade a que se referem metonimicamente (ou seja, parte dessa realidade ou recortes desta com um embrião narrativo do fato representado).

Sobre esse valor documental da imagem fotográfica e seu realismo, Dubois (1994), ao discutir o consenso que “o verdadeiro documento fotográfico presta constas do mundo com fidelidade,” expõe três posições epistemológicas baseadas nos conceitos peircianos ‘ícone’, ‘índice’, e ‘símbolo’:

- a) a posição da verossimilhança – a foto, um ícone (representação por semelhança), é concebida como espelho do mundo;
- b) a posição da interpretação-transformação do real – a foto, um símbolo (representação por convenção geral), é considerada um conjunto de códigos que representa uma realidade interna a partir de uma realidade aparente;
- c) a posição do traço de um real – a foto, um índice (representação por contigüidade física do signo e de seu referente), atesta a existência de seu referente, ou do que ela representa, sem nos dizer algo sobre o sentido dessa representação “(sua significação continua enigmática) – seu sentido lhe é exterior e determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação (cf. os dêiticos em lingüística)”, segundo Dubois (1994, p. 52). Dentro dessa concepção, a foto é em primeiro lugar um índice, para, posteriormente, se tornar um ícone e adquirir sentido, ou seja um símbolo.



Figura 2: foto de Otávio Magalhães, OESP

Mas até que ponto uma foto, por exemplo, pode ser considerada um espelho fiel da realidade? De que vale o reconhecimento do aspecto indicial da fotografia, em um contexto que se podem criar realidades imateriais? Como os espectadores interagem com as imagens? É plausível crer no *clichê* uma imagem vale por mil palavras?

Observemos as Figuras 2 e 3, fotografias publicadas em 24/8/2000 nos jornais *O Estado de São Paulo* (OESP) e *Jornal do Brasil* (JB) – Rio de Janeiro –, respectivamente, sobre o mesmo “fato” – um molusco gigante, de 1,63 metros de comprimento, encontrado na praia de Manguinhos, em Búzios, e doado ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (RJ).

As informações contidas tanto no texto da foto-legenda (OESP) quanto na outra legenda (JB) são muito semelhantes e fornecem as típicas informações que respondem às perguntas: o que – lula gigante; onde – praia de Manguinhos, Búzios, ancorando o significado ‘denotativo’ da fotografia (Barthes) e apontando o que o referente – molusco – significa.

Em tese, se seguirmos a linha de raciocínio da terceira posição colocada por Dubois, uma vez que se trata do mesmo referente, teríamos fotografias idênticas, ou, no mínimo, semelhantes, devido à referência ao mesmo molusco. No entanto, a comparação entre as duas imagens nos alerta para a questão imagem-construção, bem como para sua dimensão ideológica e sígnica, que não se encerra na identificação e discussão acerca de seu caráter icônico, indicial e/ou simbólico.

As duas imagens fotográficas parecem ter seus sentidos ‘literais’ assegurados pelas legendas, contudo, se compararmos a fotografia publicada pelo OESP, no caderno A, sob a forma de uma foto-legenda, ilustrando o texto verbal que fornece as típicas informações de textos jornalísticos informativos (o que, onde, quando, como, por que), com a fotografia publicada pelo JB, em sua capa, temos duas representações distintas do mesmo ‘referente’ – o molusco encontrado em Búzios.

Entendemos ambas as representações visuais como signos opacos sobre o evento ‘Lula gigante’ encontrada na praia de Manguinhos.



Figura3: foto de Evandro Teixeira, JB

nhos. Por serem signos, são altamente motivados e produto dos olhares dos respectivos fotógrafos, que, apesar de terem usado uma máquina fotográfica (como se fosse garantia de objetividade) para “fixar” os raios luminosos que refletem e refratam a lula em papel fotográfico, (re)produziram as representações do molusco com base em seus interesses (influenciados pela sua cultura, seu contexto, seu locus de enunciação, bem como pela formação discursiva de que faz parte – no caso, os jornais para os quais trabalham). Estes guiam a seleção do que é visto como aspectos criteriosais sobre o ou do objeto. Dessa forma, esses aspectos (partes do evento sobre a lula) são considerados suficientes ou representativamente adequados em um dado contexto, para veicular informações sobre o fato. Kress e van Leeuwen (1996, p. 6) definem o processo de representação:

“[...] we see representation as a process in which the makers of signs, (...), seek to make a representation of some object or entity, whether physical or semiotic, and in which their interest in the object, at the point of making the representation, is a complex one, arising out of the cultural, social and psychological history of the sign-maker, and focused by the specific context in which the sign is produced. [...] It is never the ‘whole object’ but only ever its criterial aspects which are represented. These criterial aspects are represented in what seems to the sign-maker, at the moment, the most apt and plausible fashion, and the most apt and plausible representational mode.”

Com base nessa explicação sobre os aspectos criteriosais selecionados pelos fotógrafos, percebemos, nessas imagens, que o interesse de ambos os fotógrafos pauta-se em mostra o quão grande o molusco é. No entanto, para representar essa grandeza, selecionaram diferentes aspectos – não podemos nos esquecer que, apesar de trabalharem para a mídia impressa e estarem frente ao “mesmo” evento, são intérpretes situados e diferentes.

No OESP, o fotógrafo Otávio Magalhães estrutura a representação com foco central, na lula gigante (que até pode se passar por um camarão gigante), embora um pouco distanciado desta, destacada na parte inferior do primeiro plano, segurada horizontalmente em suas extremidades por dois homens, o que sugere seu comprimento visto por uma de suas laterais. Vimos a representação de uma lateral da lula, sendo colocada em um aquário, como se estivesse estampada no papel fotográfico. A noção de profundidade, na foto, é dada pelos dois homens que seguram suas extremidades, bem como pela parte da cabeça de um terceiro homem entre esses dois e parte de um quadro mais ao fundo.

Essa representação linear de comprimento se diferencia da representação mais espacial veiculada no JB pela foto de Evandro Teixeira. Tendo também seu foco na lula gigante, essa foto nos dá uma visão panorâmica, sugerindo uma vista ‘tridimensional’ do molusco, criada pela perspectiva. Há, inclusive, três homens, cujos olhares convergem ao centro,

segurando suas extremidades horizontais, e um outro segurando um de seus lados – o que está mais “ao fundo” da fotografia (em direção à parede), já que o outro está apoiado sobre uma (aparente) bancada.

Apesar de ser o mesmo referente, temos duas representações visuais indiciais, que, à primeira vista, não parecem retratar o mesmo molusco. É interessante notar os diferentes efeitos de verdade criados por meio das duas distintas formas de se representar/construir a ilusão de gigantismo da lula. Primeiramente, construção porque, na fotografia, temos a representação do mundo tridimensional em uma superfície plana, bidimensional; logo, conforme Escher nos alerta para essa situação de conflito, estamos convencidos de que olhamos um mundo de três dimensões no papel fotográfico bidimensional. Doce (cruel) ilusão de ótica...

Além disso, temos as diferentes escolhas dos fotógrafos ( ângulo, abertura da objetiva, exposição à luz, ‘pose’), para sugerir essa ilusão de tamanho. Uma se pauta na representação linear do comprimento e a outra, na visão panorâmica que engloba sua largura, seu comprimento e a sugestão de seu volume. Sem nos esquecer dos tratamentos dados às fotos na edição final – recortes, por exemplo –, para que elas pudessem ser publicadas do jeito que foram.

Kress e van Leeuwen (1996, p.159) alertam que, apesar de a máquina fotográfica não mentir, aqueles que a utilizam podem fazê-lo: “unfortunately, we also know that while the camera does not lie, or not much, at any rate, those who use it and its images can do. The questions of truth and reality remain insecure, subject to doubt and uncertainty, and, even more significantly, to contestation and struggle.”

Entendemos essa diferença sob a luz do conceito bakhtiniano de cronotopo. Temos dois fotógrafos, que apesar de compartilharem do cronotopo histórico ocidental, estão situados em contextos diferentes e motivados por interesses distintos – afinal um trabalha para um jornal de São Paulo e o outro, para um do Rio de Janeiro, *foco do fato da foto* –, o que aponta para a diferença de olhares que motivou a utilização de elementos como perspectiva, primeiro plano e plano do fundo, para a construção desses dois cronotopos, suas fotografias.

Passemos a seguir a destacar a relação desses elementos com a noção de espaço-tempo.

#### **2.2.2.2.1 Perspectiva e os planos da fotografia: uma construção do espaço-tempo**

Ao contrário de conceber a extensão infinita do espaço, a perspectiva clássica, técnica “fiel” de representação do mundo tridimensional em uma superfície plana – existente



desde a metade do século XV na pintura ocidental, impõe, por intermédio de princípios matemáticos, uma organização desse espaço e uma pretensa garantia de se visualizá-lo da mesma maneira (independentemente de quem o visualize).

Ainda utilizada na fotografia jornalística, a perspectiva, retomada no Capítulo 3, junto com as características icônicas e indexicais, cria aos olhos a impressão de que vêem a imagem exatamente como se vissem sua realidade “exterior” – como se essa representação visual evocasse a realidade “viva e plena”.

No entanto, interpretamos a perspectiva como um importante instrumento de ilusão de ótica, que pretende convencer os olhos do espectador de que o espaço da fotografia apresenta-se naturalmente à máquina do fotógrafo do jeito que é representado.

Assim sendo, ensinado por sua formação discursiva para ver o mundo fotograficamente, o fotógrafo utiliza esse recurso para sugerir a já mencionada organização espacial, elegendo o que deve ser visto em primeiro plano, no plano médio ou no de fundo com base em seu processo interpretativo. Uma vez que estabelece essa ordem espacial, constrói também uma relação temporal entre esses planos, direcionando assim o olhar do espectador.

Observemos a Figura 4, fotografia de Doug Mills (AP), publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (OESP), em 14 de novembro de 2001.



Figura 4: foto de Doug Mills, OESP

Fazendo típico uso da perspectiva clássica, Mills organiza o espaço do encontro de Putin e Bush, colocando-os no ponto em que linhas paralelas que partem de seu posicionamento convergem (ou seja, no ponto de fuga) – o que explica o fato de ocuparem o centro da fotografia, mas em seu plano de fundo – profundidade essa sugerida pela representação de tamanho dos personagens contrastante com a do primeiro plano.

O que essa organização sugere? Por que não colocar esses dois personagens em destaque no primeiro plano?

A panorâmica (parcial) do espaço sugere que, a nosso ver, o plano do fundo não implica menor importância ao encontro dos dois líderes políticos; ao contrário, destaca sua relevância e sua raridade histórica, bem como suas naturezas intocáveis, daí a necessidade de mostrar também a extensão da cobertura do evento pela mídia com a presença de jornalistas que também não podem chegar muito perto (sugerido pelo seu posicionamento no primeiro plano e o uso de microfones para média e longa distâncias).

Ligados pelo direcionamento do olhar de Bush aos jornalistas e pelos microfones estendidos em sua direção, esses planos se relacionam não constituindo espaços completamente independentes, embora distanciados – distanciamento esse justificado pelo papel discursivo de cada sujeito, marcando a ocorrência de duas ações concomitantes: a cobertura do evento pela mídia e o acordo firmado simbolicamente com o aperto de mãos.

No movimento do plano da frente para o plano do fundo, o olhar de Putin denuncia uma outra postura em relação a esse acordo, feito não para o “mundo” ver (daí a pose de Bush para uma foto) e aplaudir, mas para que seja cumprido (daí Putin direcionar seu olhar a Bush).

Observemos também as Figuras 5 e 6, fotografias, publicadas em 2 de maio de 2002, nos jornais OESP e FSP, sobre um mesmo evento: manifestação dos franceses contra o candidato de extrema direita Le Pen.



Figura 5: foto de Eric Feferberg, OESP



Figura 6: foto da France Press, FSP

A Figura 5, fotografia de Eric Feferberg (AFP), publicada no OESP, denuncia o olhar panóptico e onisciente do fotógrafo, que, deslocado da multidão, reunida na Praça da Bastilha, sabe e vê tudo a respeito da manifestação de mais de 1 milhão de franceses contra o candidato Le Pen.

Como cerca de 1 milhão de pessoas podem caber em espaço plano e delimitado por quatro lados? Somente mesmo por meio de convenção fotográfica. O efeito que esse ângu-

lo de representação visual cria – o da abrangência espacial devido ao recurso da panorâmica – ratifica essa idéia de milhares presentes nessa manifestação.

Essa convenção de representação legitima a nossos olhos que os vários pontos coloridos da foto “são” pessoas. E como a panorâmica sugere estender-se além do espaço da praça, acaba nos convencendo da repercussão da manifestação. Ressaltamos que essa extensão espacial é sugestionada também pelo uso da perspectiva.

De acordo com a fotografia, essa manifestação distancia-se de um modelo de manifestação popular, comum aqui no Brasil: aglomerado de pessoas com cartazes e bandeiras, retratado junto, donde o close da foto. Além disso, corrobora um estilo “civilizado”/democrático de manifestação – o povo, dirige-se à praça pública, locus de demonstração de seu poder e onde os poderes do Estado são invertidos, para reivindicar seus direitos.

Já na Figura 6, foto da France Press, publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, sobre a mesma manifestação contra Le Pen, temos uma imagem dentro dela – a do jornal com o perfil de Le Pen, em um movimento de baixo para cima. Temos no zênite da imagem a representação simbólica da liberdade francesa. Ao seu redor, ninguém mais que ele – o próprio povo, com algumas bandeiras vermelhas, poucas da França, ao redor do monumento na praça. Tudo isso no segundo plano, pois o primeiro é ocupado por uma mão segurando um jornal em que a foto de Le Pen está publicada com uma manchete bem grande escrita NON (NÃO). O olhar de Le Pen nessa foto dirige-se para ambos os extraquadros – o do jornal em si e o da foto como um todo. Não podemos nos esquecer de que acima de Le Pen, na foto, bem alto, destaca-se a República (símbolo da fraternidade, igualdade e liberdade).

A partir disso, associamos esse primeiro plano na parte debaixo da foto a um suposto futuro, que deve ser tirado pela mão do povo (alusão também à mão que segura o jornal) e esmagado pelo momento presente (a liberdade) destacado no segundo plano.

Ambos os exemplos servem para nos alertar de que o cronotopo está sempre em função de quem lê determinado momento/espço, construindo-os a partir de seu ponto de vista, estabelecendo o que ou quem deve ocupar determinado plano, ou ser representado próximo ou distante do leitor.

O que essa diferença sugere, além de distintos posicionamentos e artifícios fotográficos? Ela chama nossa atenção para a natureza dialógica da imagem fotográfica, bem como nos lembra de que ambos os fotógrafos pressupõem grupos de leitores diferenciados, daí não podermos eleger um único leitor ou contexto como modelo-padrão ou pressupormos que em qualquer lugar os leitores e os contextos são exatamente como os que minha cultura legítima.

### **2.2.3 Dialogismo na visualidade da imagem fotográfica**

Considerando que a linguagem é uma convenção simbólica por meio da qual o sujeito interage com seu mundo, construindo-o e conferindo-lhe sentidos, Bakhtin explica que o uso dessa linguagem está diretamente associado ao contexto histórico de seus usuários.

Por ter essa característica interacional, esse usuário, quando da comunicação social, dirige-se a interlocutores reais. Assim, o uso que faz dessa linguagem para se comunicar com estes está permeado pelas impressões digitais culturais de seu próprio eu e do outro.

Nesse sentido, entendemos que os processos da visão e da visualidade nunca ocorrem de forma pura, segundo Shohat e Stam (1998, pp.45-6), pois sempre “são contaminados pelo trabalho dos outros sentidos, também já influenciados por outros textos e discursos.”

A partir disso, cremos que esse signo visual, vivo e passível de transformações, assim como a palavra, deve ser estudado a partir de uma visão integrada à vida humana. Ou seja, orientando-se para determinado público-alvo, a fotografia é dialógica por natureza – “produto” de um processo de visualidade do fotógrafo e espetáculo aos olhos também dialógicos de seus espectadores, que criam seus possíveis sentidos. Isso significa que é produto da interação, tendo esse leitor como elemento imprescindível em seu processo de construção.

Conforme Brait (1997, p. 98) destaca, dialogismo refere-se a um constante diálogo, à presença ou de um outro interlocutor ou um outro discurso no fio dos discursos que constituem a comunicação humana. A autora explica que “o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade [...]. Por outro lado, diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos [...].”

Assim sendo, o dialogismo implica sempre ter uma marca ou um vestígio de um outro (seja pessoa ou discurso) em nós – e essa marca, longe de ser uma mera repetição, usada em/por mim assumirá uma outra dimensão significativa em função de meu contexto; além de poder suscitar, no futuro, outros sentidos.

Dentro do discurso do Fotojornalismo, enfatizaremos, nessa dissertação, a interação entre fotógrafo e espectador (leitor contextualizado), para explicar a construção e a interpretação do texto visual, que se constitui no espaço entre o olhar do espectador e o olhar do fotógrafo já fixado no papel – a fotografia.

Construído nesse espaço de visualidades, sua produção e significação dependem de sujeitos situados. Se estes compartilharem de mesmas regras/convenções para representa-

ção visual, terão a sensação de que esse signo é transparente, reflexo da realidade. Caso contrário, poderão sentir “dificuldade” em lhe dar sentido e perceberão quão refratário é em relação a sua realidade.

No espaço extremamente fluido e infinito, entre o olhar e a foto, que pode durar um piscar de olhos ou horas de contemplação, o texto visual<sup>6</sup> se constitui, não estando nem restrito ao perímetro da foto nem tampouco escravizado à ordem cartesiana e positivista dada ao texto escrito pelas sociedades ocidentais. Dependente da visualidade de um leitor para sua existência, esse texto visual é múltiplo, opaco e aberto, com traços de seu contexto de produção.

Enfim, o leitor (fotógrafo ou espectador), interpretando o mundo por meio de seus sentidos, nesse caso, a visão – sentido híbrido, vê e organiza seu espaço-tempo com olhos que sua cultura ensinou e treinou, segundo Shohat e Stam (1998, p. 45):

“The visual is simply one point of entry, and a very strategic one at this historical moment, into a multidimensional world of intertextual dialogism.”

### **2.3 Michel Foucault**

Filósofo que muito contribui para nossa reflexão e compreensão discursiva acerca da imagem, Foucault (1968/2001, p. 261), ao afirmar que é preciso “derrubar a fortaleza em que a semelhança estava prisioneira da afirmação”, desmistifica a ilusão de que a fotografia afirma a realidade que lhe é exterior, capturando-a e congelando-a, tendo ainda o signo verbal (a legenda) como garantia de tal afirmação.

Além disso, Foucault, com suas proposições sobre a questão da representação, bem como a relação intrínseca entre Verdade e poder e suas conseqüências sociais, nos ajuda a refletir sobre a simultaneidade de planos que existem nas representações fotográficas e sobre como seu papel documental (ainda difundido) é utilizado pelos jornais, que afirmam “vender” relatos fidedignos acerca dos fatos que constituem a realidade de seus leitores (uma vez que esses jornais intitulam-se objetivos, imparciais e neutros, pois tanto as matérias como as fotos são oriundas da realidade, para informar seu público).

#### **2.3.1 Heterotopia, os outros espaços da fotografia jornalística**

“A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.”

(Foucault, 1984/2001, p. 418)

---

<sup>6</sup> Conceito de Souza, em comunicação pessoal

Como afirmamos anteriormente, não podemos nos esquecer de que a fotografia REPRESENTA bidimensionalmente, ao invés de afirmar, um “fato”<sup>7</sup> recriado em um espaço que não é o espaço do evento (ainda que haja muita semelhança) – espaço esse circunscrito ao perímetro, em geral, ou de um quadrado ou de um retângulo, cujos lados, em vez de limitarem o texto visual a seu interior, servem para nos alertar que esse espaço nada mais é do que um OUTRO ESPAÇO (Foucault, 2001), uma heterotopia, de significado aberto e irrestrito a apenas uma simples moldura.

Na verdade, é um outro espaço que forçosamente e por meio da visualização/interpretação do fotógrafo teve de caber em uma moldura. Acreditamos que o espaço restrito a esse quadrilátero, também seguindo as referidas regras e convenções tipológicas (Foucault, 1967/2000, p. 80), bem como os elementos de composição (Kress e van Leeuwen, 1996), já é em si uma construção que tenta assumir o status do todo do evento (o engraçado é que realiza, brevemente, essa função do todo), mas que, a nosso ver, não passa de um fragmento, um “olhar” dentre tantos outros possíveis, ou apenas um dos possíveis portais fluído, embora aparentemente delimitado – com limites abertos de significados “restritos” apenas a seus contextos de leituras.

Longe de ser um espaço homogêneo, é um espaço real que recompõe vários outros espaços (Foucault, p. 418) ou *espaço de ilusão* (p. 420) – já que, em vez de tridimensionalmente, cria “todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” bidimensionalmente – ou ainda o espaço de compensação (p. 421) – criando, segundo Foucault, “um espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso, quando as fotos são altamente modalizadas dentro/para a concepção naturalista de mundo.”



Figura 7: foto da Reuters, FSP

<sup>7</sup> Preferimos a palavra evento, já que suscita a relação necessária entre sujeito e objeto a ser reportado, para que este exista. “Fato” faz parecer que esse objeto existe independentemente do sujeito-intérprete, que lhe dá sentido, transformando em notícia ou em, de fato, um “fato”.



Na Figura 7, temos três espaços em um – o primeiro plano da vítima estendida no chão, desconexo do plano médio em que pessoas, de pé, olham o espaço, invisível a nós espectadores, que, pela sugestão de olhares dentro da foto, constitui o plano de fundo dessa fotografia da Reuters, publicada na FSP, em 14 de novembro de 2001.

Sob um céu artiscamente azul com nuvens dispersas, temos um lugar de outras vítimas fatais invisível, sugerido pelos olhares das pessoas vivas que se direcionam ao plano de fundo. Além disso, essas mesmas pessoas estão de frente e voltadas a esse espaço invisível a nossos olhos de espectadores-leitores do jornal.

Assim, não interagindo com a vítima no primeiro plano, compõem um espaço, constituído pelo plano médio e o de fundo, desconexo do espaço da vítima, que configura o primeiro plano da foto. No entanto, esses três espaços constituem o todo da fotografia. E a vítima, apesar de “desconexa”, não é um corpo estranho nessa foto.

Oriunda do posicionamento do intérprete-fotógrafo que compõe e organiza esses três espaços, essa fotografia serve para mostrarmos que, em função do lugar que ocupou nesse evento, o fotógrafo construiu três espaços heterogêneos sob a forma de um homogêneo.

Entendemos *posicionamento* como as relações entre espaços a partir de um olhar localizado que os organiza em um espaço aparentemente unívoco/homogêneo, conforme a colocação de Foucault (1984/2001, p. 412): “O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las com séries, organogramas, grades.”

Assim sendo, Foucault (op.cit. p. 414) explica que “não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.”

Enfim, o lugar da vítima (no primeiro plano) coexiste com o espaço das pessoas vivas que olham um outro espaço, que coexiste com estes, de outras possíveis (invisíveis) vítimas. Em função do posicionamento do fotógrafo essa coexistência de espaços heterogêneos é retratada de forma a nos levar a acreditar em sua relação de dependência – que nos leva a imaginar que há mais vítimas como a que vimos no lugar que não enxergamos, mas que somos levados a supor, a inferir, a imaginar. Mas o que é essa suposição senão fruto de uma representação, no sentido de construção, que norteia nosso sentido considerado o mais crível – a visão?



### 2.3.2 Representação

Decorrente dessa nossa postura de entender a fotografia como um signo, é necessário tocar na **questão de representação**,

Assim, não entendemos a fotografia como uma relação de semelhança com seu objeto de referência, sendo, então, a figura do mundo tal como ele é – noção essa de representação associada à Época Clássica, quando representação e ser aparecem juntos, conforme Dreyfus e Rabinov (1995, p. 21) explicam com base em Foucault:

“Segundo Foucault, durante a Época Clássica, estabeleceu-se o projeto de construção de um método universal de análise, para produzir certezas perfeitas, através da perfeita ordenação das representações e dos signos, capaz de espelhar a ordem do mundo e do ser – pois, nessa época, o ser tinha uma ordem universal. (...) O método universal da análise poderia dispor, de um modo claro e progressivo, as representações que nos dariam a imagem da ordem do mundo.”

Não a consideramos também uma re-(a)representação direta de seu referente que lhe é exterior e anterior à própria representação visual, refletindo sua ordem e sua existência em si mesmo, noção essa associada à ruptura com a Época Clássica e ao surgimento do homem com ser e objeto, conforme Foucault (1995, p. 329) explica:

“A representação que se faz das coisas não tem mais que desdobrar, num espaço soberano, o quadro de sua ordenação; ela é, do lado desse indivíduo empírico que é o homem, o fenômeno – menos ainda talvez, a aparência – de uma ordem que pertence agora às coisas mesmas e à sua lei interior. Na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano.”

Entender a fotografia numa relação de constituição com o mundo implica considerar que ela não representa o mundo, mas o estrutura/o constitui com base em “regras formais de estilo, sistema de valores ou, ainda, regras de um tipo de sintomatologia cultural. Enfim, *a representação não é exterior nem indiferente à forma*, conforme Foucault (2000, p. 80) coloca, pois, por exemplo, a imagem do homem estendido no chão com seu rosto ensangüentado no primeiro plano da foto da Reuters, publicada na FSP, em 14 de novembro de 2001, já é um signo cujo significado, em nossa sociedade, associa-se a uma pessoa morta, uma vítima no contexto em que é usada para “ilustrar” a situação em local há três quilômetros de Cabul (lida atualmente com os interdiscursos pós 11 de setembro de 2001). Caso fosse a imagem de Bin Laden morto e estendido no chão, a interpretação de vítima poderia não ser apropriada, nesse contexto em que o consenso que a mídia tenta passar e fixar é a necessidade da “vitória do bem contra o mal”.

No entanto, um *habitus* (Bourdieu, ver Introdução) muito recorrente em nossa sociedade ocidental de tratamento da fotografia na mídia impressa corrobora a noção empírica de representação, daí o fotojornalismo ter de primar pelo “valor informativo e documental da foto” (Exame Nacional de Curso – Jornalismo – MEC, 2001), informando aos leitores a ordem das coisas, do mundo objetiva e transparentemente. Subjacente a esse *habitus* eco resquícios na noção clássica de representação, tanto é que a presença visível do fotógrafo em seu produto, a foto, ainda é suprimida no fotojornalismo.

É importante lembrar que vemos o evento pelos olhos do intérprete invisível (mas, que tudo e todos olha e seleciona). Logo, esse fotógrafo parece já atribuir (Worth e Gross, 1981) sua interpretação a esse evento, tentando moldá-lo às “regras formais de uma convenção (ou regras de uma tipologia, de um tipo de sintomatologia cultural)” – Foucault, 1967/2000, p. 80 – que legitimam a caracterização de uma foto dentro do fotojornalismo.

Com base no que expusemos, concluímos que a representação implica a construção do próprio referente, por meio de regras e convenções do fotojornalismo. Relembramos as Figuras 2 e 3 sobre a lua gigante de Manguinhos. Temos duas construções distintas, pautadas nas convenções do fotojornalismo, mas oriundas de intérpretes localizados em práticas culturais diferentes, ou seja, posicionados em outros espaços. Escolher ou dizer qual é a mais fiel? Impossível, já que ambas as fotos são signos que se referem a outro signo: a lua gigante, daí, com base em Foucault (op.cit.), afirmarmos que a representação é um processo simbólico por meio do qual o “referente” da foto é construído (com base nas já mencionadas convenções e regras sociais).

### **2.3.3 Verdade e Poder**

Verdade está associada a poder (e, conseqüentemente, à circulação de saber dentro de uma sociedade), entendido por nós, com base em Foucault (2000, pp. 28-9), como uma força contingente que circula por toda a sociedade e que nos impele à produção de e busca por verdades, pela legitimação e imposição de interpretações privilegiadas:

“[...] Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade. [...] somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar; temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la. O poder não pára de questionar, de nos questionar; não pára de inquirir, de registrar; ele institucionaliza a busca da verdade, ele a profissionaliza, ele a recompensa. Temos de produzir a verdade como, afinal de contas, temos de produzir riquezas, e temos de produzir a verdade para poder produzir riquezas.”

Essa relação verdade-poder está intimamente ligada, a nosso ver, com o papel da mídia impressa, sobretudo o jornal diário, em nossa sociedade brasileira. Este tem de produzir ‘verdades’ diariamente e vendê-las como tal para perpetuar sua existência. Afirmar fazer isso em prol da manutenção de uma sociedade democrática e bem informada (leia-se culta), sendo imparcial e transparente na informação de notícias (não nos esqueçamos que estas também já são construções sociais, elegendo o que é mais relevante para um determinado grupo de interesses) e justo na formação de opinião pública – sempre em nome da Verdade (como se essa fosse única, transcendente e cabível a TODOS, em uma sociedade multicultural como a nossa).

Vejamos abaixo como essa relação verdade-poder surge na preocupação do jornal FSP, em seu Manual de Redação (1987, p.28-9), em ser exato na transmissão de informações corretas, para a solidificação de sua credibilidade junto a seu público:

“Exatidão – Informação inexata é informação errada. A busca das informações corretas e completas é a primeira obrigação de cada jornalista. Um jornal só firma seu conceito de credibilidade junto ao seu público quando é conhecido pela fiel transcrição das opiniões que colhe e pela exatidão dos dados que apura e publica (grifo nosso). Para a construção da imagem de um jornal, mais importante do que ambiciosas reportagens é a publicação sistemática de textos com informações exatas. [...]

Formação de opinião – Um jornal é, por excelência, um órgão formador de opinião pública. Sua força (leia-se poder) se mede pela capacidade que ele tem de intervir no debate público e, apoiado em fatos e dados exatos e comprovados (leia-se apoiado em Verdades que ele constrói), mudar convicções e hábitos, influir no rumo das instituições. [...].” (grifos e comentários nossos)

Nessa busca frenética pela imposição da verdade, aflora nos jornais a ilusão positivista e cartesiana de exatidão e de objetividade, por acreditarem que eles se referem à realidade dos fatos – realidade essa passível de ser tocada e encontrada pelos jornalistas, que, como Hermes, fazem a ligação entre o mundo dos mortais e a realidade (dos Deuses), inacessível a todos, escrevendo suas matérias sobre ou fotografando essa realidade.

Não nos esqueçamos que a fotografia é um instrumento usado por essa mídia para convencer seu público-alvo, ávido por informações verdadeiras, de que vêem e consomem a tão esperada Verdade. Além disso, em uma sociedade cada vez mais visual e visualizada como a nossa (Mirzoeff, 1998 e 1999), essa imagem fotográfica tem a função de atrair a atenção do público-leitor, atração essa revertida na quantidade de exemplares vendidos, *i.e.* a fotografia acaba, atualmente, atendendo e corroborando as leis de mercado, de oferta e demanda de nossa sociedade capitalista sempre pronta a consumir visualmente “fatos”.

Recorramos a Foucault (1979, p.12-14) novamente para aprofundar o entendimento sobre a verdade:

“A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). A verdade é deste mundo (...). [...] entendendo-se também que não se trata de um combate em favor da verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha.”

A Verdade ainda é entendida como procedimento regulador para “a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados.”

Nessa relação verdade-poder, não se podem excluir a existência e a influência do conhecimento, discutidos por Nietzsche, citado em Foucault (1996, p.16), em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, que é tido como algo inventado dentro da sociedade; logo, por ser inventado, ele não faz parte da natureza humana e implica luta, poder e conflito – “(...) o conhecimento é simplesmente o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos. É porque os instintos se encontram, se batem e chegam, finalmente, ao término de suas batalhas, a um compromisso, que algo se produz. Este algo é o conhecimento.”

No caso da fotografia, publicada em jornais diários, a questão da produção do conhecimento é ainda mais exacerbada, pois a formação discursiva do fotojornalismo legitima que essa imagem fotográfica é documental – re-presentando um “passado”, (in)visível aos olhos do leitor, capturado, no instante de um click, pelos olhos do fotógrafo (ser autorizado a congelar instantes de tempos inacessíveis a uma maioria em fragmentos de espaços publicáveis; ou ainda, leitor que está presente em determinado evento e o armazena em sua máquina fotográfica, produzindo fotos como se fossem tudo aquilo que o evento foi, ou melhor, captura e informa a Verdade sobre esse evento. Eis o olhar onipotente e colonizador do fotógrafo).

Com base nisso, percebemos que o repórter-fotográfico, quando da produção da fotografia de um evento, para produzi-la, com as características que o fotojornalismo legitima como uma foto válida e digna de ser publicada, além das orientações de reuniões de pauta nas redações, segue regras de representação, colocadas pela formação discursiva do fotojornalismo – regras essas entendidas por Kress e van Leeuwen (1996) como marcadores de modalidade e elementos de composição, apresentadas no Capítulo 3.

## 2.4 David Barton

“Literacy is based upon a system of symbols. It is symbolic system used for communication and as such exists in relation to other systems of information exchange. It is a way of representing the world to ourselves.”

(Barton, 1994, p. 43)

Com sua visão ‘ecológica’ acerca da escrita, que trata a diferença como *uma virtude*, Barton (1994), em *Literacy: An Introduction to the Ecology of Written Language*, explica a natureza social e simbólica da escrita e os diferentes papéis que pode assumir em função dos diversificados usos que uma sociedade pode lhe atribuir.

Refutando uma visão autônoma de escrita, conforme Souza (2001, p. 167) explica como sendo “uma tecnologia ou produto auto-suficiente que se adapta e serve a qualquer língua e a qualquer cultura”, Barton esclarece que a linguagem não só comunica e veicula informações e conhecimento, mas também os cria.

Essas características muito aproximam essa concepção de linguagem às colocações de Orlandi e Bakhtin, aqui expostas. Além disso, Barton adverte que é necessário entendermos as diferentes formas de letramento dentro de conjuntos de práticas sociais e culturais, práticas essas associadas a determinados sistemas simbólicos e suas respectivas tecnologias e que estabelecem, bem como proporcionam, a interação entre o homem e seu mundo.

Enfim, podemos estabelecer relações entre algumas propostas de Barton e o signo visual, para entendermos sua natureza simbólica e seu processo de visualidade, processo esse sempre situado e associado a determinadas práticas culturais de uso e tratamento da fotografia, por exemplo, às práticas de leitura de fotos em jornais.

### 2.4.1 Letramento, uma prática cultural de leitura

Nossos olhos, sentido híbrido e dialógico por excelência, recebem treinos de nossa cultura para enxergarem e entenderem uma fotografia publicada em jornal. Em geral, nossa cultura os ensina que ela não comunica muito dissociada do texto verbal – seja a legenda, seja a matéria à qual se refere sob a forma de ilustração – e que deve ser nítida para informar a Verdade sobre o “fato” que representa, cumprindo, assim, seu papel documental e informativo. Segundo o Manual de Redação da FSP (2001, p. 32):

“O recurso visual do jornalismo (referindo-se à fotografia) impresso moderno deve ser entendido como uma possibilidade complementar e suplementar à informação textual.”

Essa afirmação muito se aproxima do que Barthes (1984) e Santaella e Nöth (1999), citados no Capítulo 1 desta dissertação, atestam sobre a necessidade de contexto verbal para a compreensão da fotografia

Em geral, os leitores desses jornais vêem na fotografia um elemento atraente e mais rápido de comunicação, devido a sua suposta transparência. No entanto, a maioria tem um olhar grafocêntrico (Souza, 2001, p.167 e 169) sobre a imagem fotográfica. Esse olhar oriundo da visão de escrita como uma tecnologia autônoma, universal, a serviço do progresso da humanidade, uma vez que a partir de sua “aquisição o homem passa a desenvolver a capacidade de pensamento abstrato,” olha com olhos de ler o visual. Conseqüentemente, procura na fotografia as características que a escrita lhe ensinou – a linearidade, *a clareza, brevidade e sinceridade* –, não sabendo lidar com a fluidez, multiplicidade e simultaneidade de seus planos e elementos (o que o leva a crer na dependência verbo-visual).

Decorrente desses olhos de ler, o leitor do jornal não concebe e acha que não consegue entender (porque assim foi ensinado) uma fotografia sem legenda, por exemplo; reproduzindo uma crença de que o texto verbal da legenda se associa diretamente ao texto visual, explicando-o ou explicitando-o pois este não consegue fazer isso por si só. Embutido nessa concepção está o mito de que a escrita é descontextualizada, podendo o texto verbal ser entendido independentemente de seu contexto de produção.

Souza (2001, p.173) explica que esse olhar grafocêntrico tem sua origem no discurso utilitário europeu, ainda hoje ecoando em nossa sociedade, e que também influenciou o modelo de texto “bem escrito” ainda corroborado em nossas escolas.

Além disso, essa mesma cultura faz com que nossos olhos procurem uma organização espacial, que reconheça e remeta à tridimensionalidade do espaço no mundo concreto, construída pela perspectiva, organização dos planos da frente e de fundo, pelo close para destacar/generalizar um detalhe, ou ainda pelo olhar do sujeito fotografado – construção essa chamada de *scopic regimes of modernity* por Martin Jay (1998), ou seja, perspectivismo cartesiano do espaço fundamentado nas noções renascentista de perspectiva.

Oriunda da fascinação medieval com as implicações metafísicas da luz, “a perspectiva linear veio simbolizar a harmonia entre os fundamentos matemáticos da ótica e a vontade de Deus”. Segundo Jay (1999, p. 68):

“This new concept of space was geometrically isotropic, rectilinear, abstract, and uniform.

[...]

The three-dimensional, rationalized space of perspectival vision could be rendered on a two-dimensional surface all of the transformational rules spelled out in Alberti’s *De Pintura*(...).”

Olhemos a Figura 8, fotografia publicada no jornal *Agora*, em 9 de agosto de 2002. Apresentada na matéria “Atleta que ajudou Olivetto conquista ouro no caratê”, essa fotografia traz duas pessoas, uma (à esquerda) no primeiro plano, quase de costas a nós (leitores), e outra (à direita) no plano de fundo, cujo olhar direcionado a essa pessoa do primeiro plano faz que seu rosto seja visível – visibilidade essa não conferida ao rosto da pessoa à esquerda.



Sem a legenda, sabendo do assunto da matéria, e sem conhecimento prévio de sua fisionomia, qual dessas duas pessoas é a atleta Aline?

Sim. Ela é a pessoa no plano do fundo da foto, cujo rosto é visível a nossos olhos. Quem afirma isso (além da legenda)? Nosso letramento visual, que destaca que a foto da pessoa a qual a matéria se refere tem de ser, nesse caso (informar conquistas e atitudes benevolentes), nítida e mostrar, no mínimo, o rosto dessa pessoa. Em nosso exemplo, apesar de termos duas pessoas, conhecemos o rosto de somente uma, o de Aline.

Com base nessas colocações, entendemos que a visualidade é um processo social dialógico e dinâmico de visão, permeado por ensinamentos culturais e mediado por intérpretes-leitores, os quais abordaremos no próximo capítulo.

## 2.5 Conclusão

Entender o signo como entidade aberta, dinâmica em constante transformação conforme os intérpretes culturalmente situados que estabelecem os elos entre significante e significado implica conceber a linguagem como um sistema simbólico de interação entre o homem e seu mundo. Nessa relação de constituição (Orlandi, 1998) com o mundo, o homem utiliza esse sistema simbólico conforme regras e convenções de práticas culturais em que se insere, para produzir Verdades e conhecimento e poder.

A relevância dos conceitos de cronotopo (Bakhtin, apud Machado 1995) e heterotopia (Foucault, 184/2001), para nosso trabalho, consiste no fato de que estes funcionam a partir de quem representa seu mundo, ou seja, funciona sempre a partir do olhar de um leitor contextualizado, que constrói sua realidade.

O conceito foucaultiano nos ensina que nunca olhamos, inertes, de um único espaço – espaço esse em constante transformação. Já o bakhtiniano nos lembra da inseparabilidade



entre tempo e espaço e da impossibilidade de um conceito de tempo objetivo, visto de fora da prática discursiva e cultural que o construiu. Sendo sempre interno a essa prática, mas podendo ser visto de fora somente por outra cultura, esse conceito está ligado ao de espaço; já que, a partir do momento em que uma cultura define seu espaço como algo transparente e certo, ela também define, como tal, sua noção de tempo, conseqüentemente, suas Verdades.

Assim sendo, esses espaço e tempo, bem como essas Verdades, são produtos de uma interpretação. Grosso modo, esses conceitos nos advertem que não devemos tomar essas Verdades como interpretações privilegiadas dessas práticas culturais, pois são construções oriundas de leitores situados em espaços e tempos construídos culturalmente e em processos de mudanças, donde a não relevância de entendê-las como a maneira mais certa, legítima e única de “ver” sua própria cultura, seu próprio mundo.