

FOTOGRAFIA E LINGUAGEM: PARA PENSAR A COMUNICAÇÃO

Frederico de Mello Brandão Tavares

Resumo

Este texto busca abordar a fotografia e sua relação com a comunicação. Considerando a foto como materialidade simbólica inserida no campo das imagens visuais e associada, diretamente, à idéia de linguagem, tenta-se olhar "comunicativamente" para o registro fotográfico. O trabalho desenvolve um percurso teórico ligado às discussões contemporâneas que cercam o campo da comunicação, assim como realiza pontes com os estudos sobre imagem e fotografia. Nesse sentido, englobando a relação contínua entre representação e sociedade, ressalta-se o papel e a presença do meio fotográfico na vida social.

Palavras-chave: imagem, fotografia, linguagem, comunicação.

Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador colaborador do GRIS (Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade da UFMG). Professor dos cursos de Comunicação Social da Universidade FUMEC, Faculdade Pitágoras e Faculdade Fabrai, em Belo Horizonte-MG.

É muito comum hoje ouvirmos sobre a relação da comunicação social com a realidade. De forma geral, grande parte dos autores da área dizem que a comunicação se dá pela instauração de um mundo comum através das práticas e dos sentidos partilhados pelos sujeitos. Nesse sentido, a comunicação seria (e é na verdade) ferramenta importante da chamada “construção social da realidade”. Uma realidade que não está pronta e nem é pré-determinada, mas em constante formação.

Nesta perspectiva a linguagem assume uma dimensão de grande destaque. Ela, em suas diversas formas, expressa e constitui algo. Assim, compreender a linguagem nestes moldes é compreendê-la a partir das atividades sociais das quais ela faz parte e nas quais ela se insere. A articulação das práticas sociais, as orientações e as relações dos sujeitos em uma determinada maneira de viver estão permeadas, sempre, pela linguagem. A linguagem é mecanismo de objetivação da subjetividade; ela, em suas diversas formas, marca a expressão dos sujeitos e a relação destes com o mundo. A linguagem é “[...] necessariamente parte integrante da construção social da realidade” (QUÉRÉ, 1991, p. 11). É através da linguagem que o homem observa, interpreta e elabora o ambiente que o cerca. Através da linguagem, o homem demarca sua identidade, reconhecendo-se e posicionando-se espacial e temporalmente na relação com o outro e com a sociedade. A linguagem permite o desenrolar da constante teia de produção e recepção de sentido na qual, permite o viver da experiência simbólica do mundo, preenche o hiato entre os homens e as coisas¹.

Partindo dessas palavras é que devemos considerar que a comunicação não deve ser estudada isoladamente. Presente no jogo constante da relação entre linguagem e vida social, a comunicação deve ser pensada dentro de um amplo processo, permeado por uma série de elementos, de acordo com o contexto e com a forma na qual ela se dá. Nesse sentido, como nos relembra França (2002), reconhecer o cunho interativo e o caráter simbólico da comunicação, a presença de interlocutores, a relação de interlocução e a relevância da produção discursiva (as materialidades e imaterialidades simbólicas da comunicação) deve ser, para nós, de extrema necessidade.

Peter Berger e Thomas Luckmann (2000), sem dizer da comunicação diretamente, mas preocupados com a dimensão construtiva e dialética do cotidiano, afirmam que a realidade cotidiana se dá intersubjetivamente (na relação entre os sujeitos): ela “[...] se apresenta a mim como um mundo intersubjetivo, um mundo de que participo juntamente com outros homens. [...] De fato, não posso existir na vi-

da cotidiana sem estar continuamente em interação e comunicação com os outros” (BERGER; LUCKMANN, 2000: 40). Com isso, os autores ressaltam que o processo de construção da realidade tem um papel comunicativo muito forte, principalmente por trabalhar de forma constante com símbolos e signos. A realidade cotidiana se dá através de múltiplas representações e, por isso, sua multiplicidade.

Será nesse universo tão amplo, nessa complexidade e nessa dinâmica que buscaremos olhar para um tipo de representação específica, para um tipo de materialidade simbólica específica e, conseqüentemente para um processo comunicativo e de construção da realidade específicos. Em outras palavras, será com base nesse breve emaranhado de pressupostos que nos lançamos ao desafio de pensar um pouco sobre a fotografia, sua linguagem e sua relação com o mundo e com a comunicação.

PELAS TRILHAS DA IMAGEM

Existem vários tipos de sistemas de representação. Mas definir o termo é, sem dúvida, tarefa difícil². Nesse cenário, a associação do conceito de representação ao de imagem é algo freqüente de se ver em vários outros autores³.

Tomada como representação – e conseqüentemente como um tipo de linguagem –, a imagem colabora (constitutivamente) na relação dos sujeitos com o mundo. Sua relação com o “representar” é sempre constante. Como aponta Lorenzo Vilches (1983), “[...] os usos e significados da imagem parecem depender da variedade de representações de uma sociedade que influem sobre as modalidades de sua transformação”⁴ (VILCHES, 1983, p. 14, tradução nossa). A imagem está sempre representando algo e, por este motivo, está sempre dando sentido à nossa existência.

Dando continuidade a essa perspectiva, Alberto Manguel (2001) nos diz que as imagens visuais, quando ligadas às palavras, completam o jogo de nossa existência.

[...] a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2001, p. 21).

Essa relação entre imagens visuais e palavras, na concepção do autor, estabelece uma narrativa, a narrativa da imagem. Ao traduzirmos o visual em verbal, dando à imagem uma nova forma, dotando-a de uma nova linguagem, podemos, nos termos de Manguel, construir um mundo paralelo através do qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real, o mundo que nos cerca. A reflexão do autor, ao aproximar a imagem à idéia de narrativa, de uma narrativa que representa o mundo, também nos leva para a idéia da leitura. Uma imagem é feita sempre para ser vista. Toda imagem supõe que alguém a veja e, conseqüentemente que alguém a leia.

Assim sendo, relevando também a figura do leitor imagético (que complementa a cadeia comunicativa na qual sempre pensamos), podemos dizer que este constrói suas narrativas “por meio de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio de conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho” (MANGUEL, 2001, p. 28). O leitor sempre trará para suas construções um repertório pessoal que, por isso, nunca produzirá uma narrativa fechada, definitiva ou exclusiva⁵. Referindo-se ao universo das imagens visuais presentes nos meios de comunicação massivos (cinema, televisão e imprensa), Lorenzo Vilches (1983) nos diz que os textos visuais são, antes de tudo, um jogo de diversos componentes formais e temáticos que obedecem a regras e estratégias precisas no processo de sua elaboração. E, de acordo como o autor, uma vez que tais textos estão assim construídos, destinados a um grande público, deve-se sempre levar em conta o leitor e sua relação com tais textos imagéticos. “As imagens na comunicação de massa são transmitidas em forma de *textos culturais* que contém um mundo real ou possível, incluindo a própria imagem do espectador. Os textos revelam ao leitor sua própria imagem”⁶ (VILCHES, 1983, p. 9, tradução nossa, grifo do autor).

Sobre o receptor da imagem Jacques Aumont (2001) também tece algumas reflexões. Segundo o autor “[...] a imagem – como toda cena visual olhada durante certo tempo – se vê, não apenas no tempo, mas à custa de uma exploração que raramente é inocente; é a *integração* dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem” (AUMONT, 2001, p. 61, grifo do autor). O receptor ou espectador da imagem – nos termos de Aumont – é o sujeito que utiliza o olho para olhar a imagem. Um sujeito, que segundo o autor, não é de definição simples: nele, “além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as

crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)” (AUMONT, 2001, p. 77). Assim, segundo o autor, apesar dessa leitura singular que realiza o sujeito, temos que lembrar que existem certas constantes ao longo da história e da cultura que dizem da relação do homem com a imagem. Além dessas constantes “externas” da leitura imagética pelos sujeitos, Aumont também aborda a interação existente entre o espectador e a imagem a partir das relações e reações psicológicas que existem nesse processo. Como relembra o autor, baseado na proposição de Ernst H. Gombrich (*L’art et L’illusion*, 1959), o papel do espectador diz respeito ao conjunto “dos atos perceptivos e psíquicos pelos quais, ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem” (AUMONT, 2001, p. 86)⁷.

A imagem visual (principalmente as de caráter técnico), atrelada ao domínio do simbólico, sempre esteve em situação de mediação entre o espectador e a realidade. Ela nos auxilia num melhor domínio da nossa relação com o mundo visual e nos aperfeiçoa na busca e na interpretação do mundo real através do visível. Nesse cenário, este texto opta por pensar, no universo das imagens visuais, a fotografia. A fotografia, em suas diversas formas de expressão é, acima de tudo, uma imagem visual e, portanto, deve ser contemplada como elemento construtivo, como representação. Seus conteúdos possuem hoje papel diverso em contextos sociais e no interior de várias mídias específicas, assumindo em cada uma de suas manifestações características particulares, que devem ser compreendidas em relação com os propósitos de quem as fabrica e (possivelmente ou potencialmente) de quem as consome (lê/ vê).

A FOTOGRAFIA: FORMA DE CONSTRUIR E COMUNICAR O MUNDO

Uma vez que falamos sobre a linguagem e seu papel na construção simbólica e social do mundo, não podemos retirar a fotografia desse processo. Mas a relação da foto com a realidade e, conseqüentemente, com o tipo de construção aí correlata, foi se modificando ao longo do tempo.

Philippe Dubois (2001), tomando a fotografia como meio de expressão, realiza um rápido apanhado historiográfico sobre reflexões que abordaram a relação existente entre o referente externo e a mensagem produzida pela imagem fotográfica. O autor faz um levantamento evolutivo de estudos teóricos e críticos sobre a fotografia e aponta algumas formas de abordagem sobre este meio ao longo da história. Segundo o

autor, quando do surgimento da fotografia e do início de sua consolidação (início do século XIX até primórdios do século XX) existiu um certo “consenso de princípio” que dizia que “o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’” (DUBOIS, 2001, p. 25). Tal atribuição estaria ligada ao processo mecânico da “feitura” da imagem fotográfica que, devido ao seu automatismo técnico, condicionaria à fotografia uma credibilidade e um peso de real. A fotografia, partindo dessa premissa, não mentiria nunca. A fotografia, nesse viés, nesse primeiro ponto de vista, não abriria margens para a ficcionalidade. A foto, nesse sentido, seria “percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2001, p. 25). Era a abordagem da fotografia como *analogon* do real, como espelho e mímese da realidade. Dissertando sobre essa abordagem, Sontag, referindo-se às primeiras décadas da fotografia, relembra que “o fotógrafo era visto como aquele que deveria interferir, mas como um observador perspicaz, não como poeta, mas como escritor” (SONTAG, 1981, p. 86). Um escritor que, na verdade, era visto como apenas operador de uma máquina que funcionava a base da luz, sem qualquer inscrição material daquele que estava ali para “anotar” o real.

Neste “primeiro momento fotográfico” toma-se a fotografia como provida de neutralidade, como sendo resultado, objetivo de um aparelho mecânico, o que a opunha diretamente à pintura que, até então, era a forma de representação figurativa que mais se aproximava do real. Uma vez surgida, a foto deslocou o lugar da pintura e lhe atribuiu o caráter de obra subjetiva, produto do investimento sensível do artista e de sua habilidade manual, não automática, não mecânica. “Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza” (DUBOIS, 2001, p. 32).

André Bazin (1983), em um texto clássico, intitulado a “Ontologia da Imagem Fotográfica”, vai em busca dessa objetividade ontológica da fotografia e a contrapõe a outras manifestações visuais existentes ao longo da história, inclusive à pintura. Como aponta Bazin, a fotografia permitirá à pintura a libertação da retratação, da busca pela semelhança com o real, fazendo surgir, a partir daí, um novo sentido e novas possibilidades criativas para o artístico pictural.

Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade (BAZIN, 1983, p. 125).

Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética (BAZIN, 1983, p. 127).

Assim, a fotografia apresenta-se como novidade cuja originalidade reside na sua objetividade intrínseca, possibilitando ao mundo exterior, pela primeira vez, formar-se automaticamente, “sem a intervenção criadora do homem”⁸ (BAZIN, 1983, p. 125). No contexto apontado por Bazin, que também aborda juntamente à fotografia o cinema, tanto este quanto aquela vêm a satisfazer definitivamente a obsessão pictórica pelo realismo.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções ao nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, tornando presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (BAZIN, 1983, p.125-126).

Essa atribuição de naturalidade à imagem fotográfica, a supervalorização de seu grau de semelhança com o real, de seu caráter icônico, também balizou, podemos dizer, as primeiras reflexões de Roland Barthes (1961)⁹ sobre a fotografia. Partindo de uma perspectiva semiótico-estruturalista, Barthes buscou realizar uma estruturação da fotografia, afirmando-a como um objeto “dotado de autonomia estrutural” (p. 11), cujo conteúdo não seria exatamente o real, mas, pelo menos, seu “*analogon* perfeito”¹⁰. Assim, baseado numa perspectiva mimética para a fotografia, o autor a classifica como uma “mensagem sem código”, que faz dela uma mensagem contínua.

Com base nesse raciocínio, o autor propõe a existência de duas mensagens na fotografia: uma denotativa e outra conotativa. Nesta dupla divisão da mensagem fotográfica estaria aquilo que o autor chamou de o “paradoxo fotográfico”: “O paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’ ou o tratamento, ou a ‘escritura’, ou a retórica da fotografia)”¹¹ (BARTHES, 1961, p. 14). Ao final de sua reflexão, Barthes propõe que o código conotativo está, na verdade, não no que há de

natural, nem no que há de artificial na imagem, mas sim na sua condição cultural. Ou seja, a significação (relação significante e significado) fotográfica é sempre histórica, inteligível apenas para quem compreende seus signos.

Nesse sentido, olhando aquele que produz a foto e aquele que a lê, já vemos uma amostra barthesiana – como também aponta Dubois (2001) – de algumas brechas sobre uma outra forma de se pensar a imagem fotográfica, o que ficará claro nas reflexões ulteriores do próprio Barthes. Na última delas (1984), o autor deixa de lado a condição apenas icônica da fotografia e a aborda também do ponto de vista simbólico e indicial e, por que não dizer, antropológico.

Seguindo com a periodização proposta por Dubois, em um segundo momento reflexivo, a fotografia passou a ser vista como “transformação do real”, ou seja, a imagem fotográfica não seria um espelho neutro, mas “um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada” (DUBOIS, 2001, p. 26). Há nessa corrente uma busca pela codificação fotográfica a partir de sua ligação com a língua¹². A fotografia é desnaturalizada e, da mesma maneira que a língua, passa a ser vista como “[...] um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, 2001, p. 41). As evoluções desta fase de estudos foram decisivas para a formação (e descoberta) de uma “realidade interior” da fotografia. Ao abandonar sua verdade puramente empírica, os autores caminharam no sentido da codificação fotográfica, buscando o que há em suas mensagens, em suas estruturas. Vale dizer que tal resultado, assim como os resultados das primeiras reflexões não foram definitivos, possibilitando o surgimento de novas abordagens, como veremos a seguir. A ancoragem na referência e no sentido intrínsecos à foto deixará exposta a dicotomia existente na imagem fotográfica: sua realidade interna e aparente (e a relação “codificante” existente entre ambas).

O terceiro momento, marcado principalmente pelo pensamento das últimas décadas do século XX, questiona os outros dois e propõe uma reflexão sobre as colocações anteriores. A fotografia então, passa a ser considerada como “um traço de um real”. Não se despreza mais a sua relação com o referente nem o seu caráter transformador da realidade. Nesta perspectiva, na qual as reflexões ulteriores de Roland Barthes (1984) se inserem, coloca-se em evidência que algo de singular,

[...] que a diferencia dos outros tipos de representação, subsiste, **apesar de tudo**, na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração (DUBOIS, 2001, p. 26, grifo do autor).

A perspectiva pós-estruturalista de Dubois proposta para a fotografia situa-se nesse terceiro momento. O autor alicerça sua discussão na reflexão semiótica (principalmente peirciana) e traz o conceito de índice para pensarmos a fotografia. Relacionando o primeiro momento (as primeiras reflexões – fotografia como “espelho do real”) à qualidade icônica da imagem fotográfica e o segundo momento (fotografia como “transformação do real”) à qualidade simbólica, Dubois situa seu pensamento e nos receita uma espécie de “óculos semiótico” para olharmos a fotografia: “A foto é em *primeiro lugar* índice. Só *depois* ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 2001, p. 53, grifo do autor).

Para o autor, ao se abordar o lado indicial (indexical) da foto, ressaltando o aspecto preponderante deste, dá-se, na verdade, um novo olhar para a fotografia e para os seus aspectos icônicos e simbólicos. Há nesse processo um retorno ao referente fotográfico, mas sem o claustro de uma relação analógico-mimética entre foto e realidade; assim como há também uma libertação da carga ideológica presente na fotografia, o que vigorou no período em que se desvelou o caráter transformador intrínseco à imagem fotográfica. Dubois, portanto, chega a uma proposição sígnica “completa” sobre a foto (na relação desta, enquanto signo, com o objeto), partindo de uma perspectiva que dá conta de seus caracteres icônicos, indiciais e simbólicos, as relações existentes entre eles e o peso que cada um deles possui para uma compreensão da fotografia. Ícone, símbolo e índice não são excludentes um do outro.

Nessa “maneira semiótica” de ver a fotografia, também podemos situar Jean-Marie Schaeffer (1996), Lucia Santaella e Winfried Nöth (2001). Estes autores tomam a foto como signo e realizam uma reflexão variada sobre algumas características intrínsecas à imagem fotográfica e sobre a relação desta última com o que ela fotografa (o fotografado, o referente). Tanto Santaella e Nöth quanto Schaeffer abordam a fotografia como um signo onde ícone e índice andam juntos, atuando conjuntamente na ação comunicativa realizada ou desempenhada pelo registro fotográfico. Há na fotografia um traço aparente de semelhança com a realidade e ao mesmo tempo um traço causal

(uma relação de contigüidade física com o real). Schaeffer usa inclusive as expressões “ícone indexical” e “índice icônico” para se referir à fotografia. A foto como um ícone que também é índice e vice-versa. Realizando uma leitura a respeito das reflexões de Schaeffer, Santaella e Nöth propõem:

*A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como o protocolo de uma experiência, como uma descrição, um testemunho. A iconicidade, por outro lado, predomina na fotografia como um **souvenir**, como uma lembrança, uma apresentação e uma demonstração (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 111, grifo dos autores).*

Sem ficarmos presos a uma perspectiva puramente indicial sobre a fotografia, passemos então a esmiuçar algumas questões sobre a relação da foto com a realidade que ela fotografa. Vejamos algumas outras questões sobre a linguagem da fotografia e algumas questões sobre a criação fotográfica (produção e leitura) e sua inserção no processo comunicativo.

FOTOGRAFIA E COMUNICAÇÃO

A imagem fotográfica, diferentemente de qualquer outro tipo de representação, tem sua importância primeira na referência. A foto, como uma imagem-ato, indissociável de sua condição referencial, deve ser, assim, preliminarmente, pensada. Só depois é que, nos termos de Dubois (2001), deve-se relevar qualquer um de seus aspectos semânticos. Estes últimos estão diretamente conectados aos aspectos indiciais.

Jean-Marie Schaeffer diz desse caráter da imagem fotográfica e das conseqüências disso, remetendo-nos ao nosso conhecimento sobre a *arché* da fotografia. Segundo o autor, somente através do nosso saber sobre a gênese fotográfica é que a fotografia torna-se, de fato, como portadora da própria realidade e dota-se de um grande poder de convicção. “Além do conhecimento do mundo, é necessário ainda ter o conhecimento do *arché*: uma fotografia funciona como uma imagem indicial, contanto que se saiba que se trata de uma fotografia e o que esse fato implica” (SCHAEFFER, 1996, p. 38).

Esse caráter indicial fotográfico e sua proximidade com sua gênese nos levam para uma série de outras questões relacionadas a outros aspectos constitutivos da fotografia. Para além de sua ligação com a

realidade, temos que abordar mais propriamente alguns de seus aspectos semânticos e formais, o produto fotográfico e algumas de suas características. Ao pensar a fotografia como testemunho, como traço de um real, estamos considerando sua condição de registro do passado, sua condição de “caçadora” não só de uma realidade, mas também de um momento e de um espaço. Há na fotografia um conteúdo expresso a partir de uma forma e uma forma expressa a partir de um certo tipo de conteúdo.

Toda fotografia só existe para ser vista. Há para cada imagem no mínimo dois observadores diretos: quem a produz e quem a vê. Mesmo que ambos sejam coincidentes. O papel tanto do fotógrafo quanto de quem vê a imagem é decisivo não só para a realidade ali expressa mas também para a realidade que dali pode surgir. Na elaboração do ato fotográfico e posteriormente na sua leitura a foto ganha sentido. A realidade apenas indexical, mesmo não descolada da imagem, quando pensada sob a ótica da produção e da recepção, pode ganhar vários contornos e significados.

Partindo desse processo, podemos dizer que na origem do ato fotográfico está o fotógrafo. Toda fotografia, ao recortar a realidade, só o faz devido à ação de um fotógrafo sobre uma câmera fotográfica. Toda imagem fotográfica é resultado da presença de um observador que seleciona, escolhe e fixa um objeto, pessoa ou lugar. O fotógrafo recorta as múltiplas realidades do cotidiano e as maneja de acordo com construções mentais e recursos técnicos (oferecidos pela câmera ou por outros instrumentos). Assim, além de operar com a técnica, com o aparelho, o fotógrafo opera, a todo momento, com códigos culturais, com quadros de sentido que lhe acompanham e que fazem parte de sua experiência, de seu imaginário social e imagético, de seus quadros de valores. Para além do molde oferecido pelo visor da câmera fotográfica, os limites que ditam os espaços fotográficos a serem compostos pelo fotógrafo, são um misto de referências outras, que compõem sua leitura sobre o mundo. Dessa forma, o primeiro observador fotográfico, aquele que primeiro observa o real que estará na fotografia, é o primeiro a dar sentido, a criar e recriar um espaço e tempo referenciais (da ordem do referente), transformando-os em um novo real, contextualizando situações a partir de uma leitura fotográfica, uma leitura do sujeito fotógrafo. Este “[...] permanece por detrás da câmara, criando um minúsculo elemento de outro mundo: *o mundo das imagens* que se oferecem para sobreviver a todos nós” (SONTAG, 1981, p. 11, grifo nosso).

Neste sentido, pensar o real puramente como *análogo*, ou somente como traço indicial, é reduzir o sentido fotográfico, ou mesmo mostrar desconhecimento sobre ele. Além de conhecer a *arché* fotográfica (SCHAEFFER, 1996), para se compreender a fotografia, é preciso relevar a dimensão dos sujeitos envolvidos no processo de sua produção. “Ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico” (MACHADO, 1984, p. 11).

Arlindo Machado (1984), em sua busca pelos elementos ideológicos existentes na imagem fotográfica, vai buscar na física (conceitos de reflexão e refração) e na semiótica (conceito de signo) uma explicação para essa nova condição de real expressa pela fotografia. Passando principalmente pela questão técnica, mas sem desprezar o fotógrafo que há por detrás da câmera, o autor afirma que a fotografia funciona como um espelho, cuja técnica e objetividade existentes em sua produção, serviriam como uma espécie de máscara, que esconde o caráter refratário também presente na foto. Essa “ilusão especular”, esconderia ideologias existentes no fazer fotográfico e na própria fotografia. Conforme aponta Machado, a foto funcionaria como um signo ideológico, que “representa” o mundo e cujo “efeito de realidade” esconde o trabalho de inversão, mutação existente nos mecanismos de produção do real, “[...] mecanismos ideológicos dos quais esse efeito é fruto e máscara ao mesmo tempo” (MACHADO, 1984, p. 28). Para o autor, o fotógrafo opera com uma câmera cujas lentes personificam o seu olhar: “[...] nada é mais *subjetivo* do que as objetivas fotográficas, porque o seu papel é personificar o olho do *sujeito* da representação (MACHADO, 1984, p. 37, grifo do autor). Sob a ação do fotógrafo, a fotografia deixa de ser registro puro e simples de uma imanência do objeto “[...] como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*” (MACHADO, 1984, p. 40, grifo do autor). Sobre esse raciocínio, Susan Sontag (1981) complementa:

[...] tal como os fotógrafos o descrevem, o ato de fotografar é ao mesmo tempo uma técnica ilimitada de apropriação do mundo objetivo e uma expressão inevitavelmente solipsística do eu singular. A fotografia retrata realidade que já existem, apesar de somente a câmara poder revelá-las (SONTAG, 1981, p. 117).

Para a autora, o fotógrafo, ao utilizar a câmera fotográfica, mais do que produzir uma imagem impessoal e objetiva, uma prova do que está ao nosso redor, produz também o ele vê. A fotografia, assim, não é só um registro, mas também uma avaliação do mundo. Não há na atividade fotográfica somente uma reprodução da atividade simples e unitária chamada visão (registrada e proporcionada pela câmara), mas uma “visão fotográfica”, resultado da junção entre a operação técnica e objetiva com a ação pessoal e subjetiva do olhar. Se tomarmos a relativização realizada por Jacques Aumont (2001) sobre a analogia imagética e pensarmos a fotografia, vale ressaltar o autor:

As imagens analógicas, portanto, formam sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente. Há graus de analogia, segundo a importância do primeiro termo – mas a analogia nunca está ausente da imagem representativa (AUMONT, 2001, p. 203).

Seguindo essa perspectiva, podemos também encontrar em Boris Kossoy (2001), uma reflexão sobre a construção/ criação realizada pela fotografia¹³. Para o autor, a fotografia é produto da ação de um fotógrafo que elege determinados aspectos do real – selecionando esteticamente este – e que os compõe visualmente. Mas, além disso, segundo o autor, o registro visual elaborado pelo fotógrafo, retrata a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; fazendo transparecer nas imagens seu estado de espírito e sua própria ideologia. O fotógrafo atua, nos termos de Kossoy (2001) como um filtro cultural.

Retomando nosso percurso, algumas coisas podem ser sublinhadas. A foto, além de testemunho que autentifica a existência de algo, também é uma criação. Permeando essa sua condição estão seus observadores, encarnados na figura do fotógrafo e de seu espectador. A foto está condicionada, pois, a quem a opera (no sentido de quem a produz) e a quem a lê. Por tal motivo, para pensarmos o sentido fotográfico, sua condição criativa e sua relação com a realidade, é necessário também esmiuçar, assim como já o fizemos com o fotógrafo, algumas questões sobre o leitor, sobre a leitura fotográfica.

Assim como o fotógrafo, o leitor também é parte do processo de criação da fotografia. O leitor é parceiro ativo da imagem, ele também age no seu processo de significação, assim como a imagem age sobre ele. Cabe ao leitor o reconhecimento e o estranhamento. Mas este movimento não precisa ser simultâneo. O leitor pode apenas reconhecer e identificar um objeto, ligando-o à realidade da qual am-

bos fazem parte (a realidade do objeto e a realidade do leitor). Também pode estranhar somente. Jacques Aumont (2001) diz que o reconhecimento está ligado à rememoração, que está ligada a duas funções psicológicas da imagem visual figurativa: a relação mimética mais ou menos acentuada com o real e a veiculação de um saber sobre o real de forma necessariamente codificada. Jean-Marie Schaeffer (1996) trabalha semioticamente com a idéia da imagem-recorção para pensar a fotografia como um signo de recepção. Signo que, ao ser lido por um alguém, é passível de estabelecer uma rememoração. Para o autor, de um ponto de vista pragmático, o critério de referência da recepção fotográfica (sua relação com o real), não se dá primordialmente pelo que está expresso na fotografia ou pelo “dicionário icônico cultural” que fotógrafo e receptor compartilham. O que vale nesse processo então seria a o “estar-no-mundo” do receptor: a imagem transmite ao leitor algo que ele consegue ver a partir do que já viu alguma vez e de algum modo. “A inserção da imagem na ‘memória perceptiva’ do receptor é uma condição prévia não somente para que possa me transmitir informações visuais não redundantes, mas ainda para que possa me propor maneiras de ver inéditas” (SCHAEFFER, 1996, p. 83).

Não tão subjetivista, mas principalmente social, a reflexão de Flusser (2002) sobre o leitor fotográfico aponta para o poder “mágico” da imagem técnica cuja função é modelar seus receptores, desviando-lhes de sua faculdade crítica, levando-os a um comportamento ritual, inconsciente perante a imagem. Para ele, “[...] as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (FLUSSER, 2002, p. 15). Para quebrar essa magia (*desmágicizar* a imagem), aponta Flusser, o leitor deve assumir uma postura consciente, operando criticamente sobre a foto.

A foto, pois, deve ser tomada como representação passível de ser pensante e de nos fazer pensar. Etienne Samain (1996) vai buscar em Roland Barthes esse caráter reflexivo da imagem fotográfica:

[...] a fotografia é essencialmente uma ‘fuga’ e a ocasião de uma ‘aventura’ que somente se tornam possíveis, quando a fotografia induz a pensar e torna-se ‘pensativa’, quando ela ‘deixa o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva’, quando, ondulante, ondulosa como as ondas do mar, leva nela nosso pensamento, nosso imaginário (SAMAIN, 1996, p. 128).

Se, desprovido de imobilidade e desatenção, o leitor fotográfico pode sempre mergulhar no universo plural e polissêmico que a fotografia lhe oferece.

A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções (KOSSOY, 1999, p. 46).

Apropriando-nos da idéia de ficção acima esboçada por Kossoy (1999), podemos dizer: pensar a fotografia a partir de suas várias dimensões, ressaltando uma certa circularidade existente no seu processo de significação (produção e recepção), é sabermos dar ao real novas dimensões. É não restringir a fotografia somente ao seu referente e aos seus significados implícitos. Além de funcionarem como “réplicas” de um mundo, as fotos também fazem parte deste mundo e, por o representarem, dão a ele novas roupagens. “Fotografias, assim como quaisquer outros tipos de signos imagéticos ou não, agregam-se à realidade, aumentando sua complexidade e tornando-a mais densa” (SANTAELLA; NOTH, 2001, p. 128).

São vários os tipos fotográficos existentes hoje em dia. Podemos, por exemplo, classificá-los de acordo com suas características (fotografias documentais, artísticas, jornalísticas, amadoras etc) e de acordo com suas materialidades, seus suportes (papel fotográfico, mídia impressa, mídia digital etc). Apesar disso, a fotografia em seus vários tipos, suas conceituações, seus usos, significados e percepções está sempre relacionada a uma determinada dinâmica, a uma determinada sociedade, a um determinado tempo, a uma determinada cultura, a um determinado meio de veiculação. Assim sendo, para além de suas características gerais, que apontamos acima e que se enquadram para a grande maioria das fotografias figurativas, devemos ter sempre em mente o contexto no qual a foto se encontra e que a dota de especificidades.

Nas palavras de Santaella e Nöth (2001), quando fotografa, “[...] o fotógrafo o faz em função do canal em que sua foto será distribuída, quer dizer, em função de determinada publicação científica ou não, determinado jornal, revista, determinada exposição ou, simplesmente, em função do seu álbum particular” (SANTAELLA; NOTH, 2001, p. 124). Pensando esse “fazer para” podemos dizer: em cada su-

porte, em cada contexto, há uma intenção fotográfica específica e, conseqüentemente, um tipo específico de construção visual. Não podemos, no entanto, perder de vista seu papel. Mesmo plural, a fotografia, seja jornalística ou artística, seja amadora ou profissional, está inserida na dinâmica da produção e recepção de sentidos na sociedade e, portanto, possui importante papel social. E, se pensamos a sociedade contemporânea, fotografia e comunicação se tornam ainda mais entrelaçadas.

Além do processo simbólico na qual ambas se relacionam e o qual promovem, entram em cena – e ganham destaque – a própria comunicação social e o comunicador social. Ambos operam cotidianamente em nossa sociedade contemporânea com a lógica da produção discursiva (operam com diversos tipos de linguagens), estando atentos para mensagens e leituras. Nesse cenário, a produção fotográfica midiática (jornalística, publicitária ou outra) não “escapa” de muito do que aqui falamos. Por isso, para além das possibilidades técnicas e profissionais que envolvem a produção fotográfica e midiática nos dias atuais e da relação existente entre elas, para além de todas as discussões aí envolvidas – as quais não abordaremos neste momento –, vale lembrar, sempre, a fotografia e a sua inserção social (também comunicacional). E sobre este processo não deve se perder de vista a necessidade de reflexão, uma reflexão crítica e constante.

NOTAS

¹ “A experiência da vida insere-se na relação do homem com o mundo, consigo próprio e com os outros. É nas manifestações simbólicas da cultura que o homem preenche o abismo que o separa das coisas, de si próprio e dos outros, acedendo assim à consciência reflexiva e à experiência da vida em comum. Pela linguagem, experiência simbólica por excelência, o homem prossegue o ilimitado trabalho de preenchimento deste abismo e a elaboração de um sentido para o enigma da vida” (RODRIGUES, 1991 FRANÇA, 2003, p. 40).

² Jacques Aumont (2001) reforça a idéia de que a representação “é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2001, p. 103).

³ É bom lembrarmos que quando falamos em sistemas de representação não devemos nos remeter somente aos sistemas imagéticos. Tomados por este ponto de vista, estaríamos reduzindo as possibilidades de leitura e tradução do real. Assim, podemos dizer, qualquer representação, ao traduzir o mundo através de uma linguagem, reenquadra a realidade revelando e agregando a ela novos sentidos, complexificando sua vivência e apreensão.

⁴ “[...] los usos y significados de la imagen parecen depender de la variedad de representaciones de una sociedad que influyen sobre las modalidades de su transformación” (VILCHES, 1983, p. 14).

⁵ Não queremos com isso supervalorizar o leitor e desprezar o conteúdo da imagem. Há na produção de uma imagem sempre uma intenção e, por isso, não podemos dizer de um total relativismo semântico-imagético. Sobre essa relação do produto com o leitor (receptor), Stuart Hall volta sua atenção para a força das estruturas de significado construídas no processo de produção dos textos e também destaca o lugar dos sujeitos na decodificação das formas discursivas. O autor ressalta a importância do papel do sujeito receptor neste processo, relacio-

nando sua leitura ao contexto cultural onde estes sujeitos se encontram, sem desprezar a relevância dos discursos (textos) para a construção intersubjetiva da realidade através dos sentidos e das representações.

- ⁶ “Las imágenes en la comunicación de masas se transmiten en forma de *textos culturales* que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos le revelan al lector su propia imagen” (VILCHES, 1983, p. 9, grifo do autor).
- ⁷ Aumont também faz um apanhado de outras teses sobre este tema como as teses gestalistas e caminha também por algumas perspectivas psicanalíticas, abordando Freud e Lacan. Para o momento julgamos desnecessário entrar em maiores detalhes neste percurso. Para maiores detalhes ver: AUMONT, Jacques. “A parte do espectador”. In _____. *A imagem*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2001. p. 77-134.
- ⁸ “A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor” (BAZIN, 1983, p. 125). A perspectiva de Bazin atenua a participação do fotógrafo e, com isso, oblitera a carga subjetiva que existe no processo de produção fotográfico. Sua preocupação, mais do que com o produto fotográfico, é como o fazer fotográfico. Um fazer, mecânico e automático que, por isso, neste ponto de vista, retira o subjetivismo do processo de produção. Tal ponto de vista será mais tarde criticado por reflexões posteriores, como apontaremos em breve.
- ⁹ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. Texto reimpresso em BARTHES, 1990. Ver referências ao final deste artigo.
- ¹⁰ Dubois afirma que tanto este primeiro texto de Barthes quanto o texto de Bazin são de grande importância teórica porque, ao mesmo tempo que pareciam inscrever a fotografia na perspectiva de registro semelhante ao real, podem também “ser considerados como primeiras balizas – ainda implícitas, ambíguas e um pouco confusas (DUBOIS, 2001, p. 34)” dos discursos posteriores sobre o código fotográfico e sobre a desconstrução deste.
- ¹¹ Para Barthes, a mensagem conotada deriva da mensagem sem código (denotada) e, por isso, para compreendê-la estruturalmente, é necessário perceber o imbricamento existente entre o que há de denotativo e o que há de conotativo nela e, para “empreender esse trabalho, é necessário lembrar que na fotografia, a mensagem denotada, sendo absolutamente analógica, isto é, impossibilitada de recorrer a um código, sendo *contínua*, não cabe procurar as unidades significativas da primeira mensagem; ao contrário, a mensagem conotada comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes e significados: obriga, assim, a uma verdadeira decifração” (BARTHES, 1961, p. 15, grifo do autor).
- ¹² Dubois (2001, p. 37) ainda lembra que outras propostas teóricas se somaram às críticas sobre o “pretense mimetismo” da fotografia, como as teorias da imagem inspiradas na psicologia da percepção e que são anteriores ao estruturalismo francês, os estudos sobre o caráter ideológico da imagem e aqueles sobre os usos antropológicos da foto. Em todos eles há uma preocupação com a codificação fotográfica e a relação desta com outros processos (técnicos, culturais, estéticos, sociológicos). Segundo essa concepção, “qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada” (DUBOIS, 2001, p. 53).
- ¹³ Vale dizer que, neste estudo, Kossoy lança seu olhar sobre fotografias históricas, tomando-as como documento histórico e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 121-128.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Campinas: Editora Papirus, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.

- FRANÇA, Vera. "Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?" In: MOTA, Luiz Gonzaga; WEBER, Maria Helena; _____; PAIVA, Raquel (orgs.). *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002. cap.1. p.13-29.
- HALL, Stuart. "Codificação/decodificação". In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 387-404.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2. ed. São Paulo. Editora Ática, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MANGUEL, Alberto. "O espectador comum: a imagem como narrativa". In: _____. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-35.
- QUÉRÉ, Louis. "De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico". Tradução de Vera Lúcia Westin e Lúcia Lamounier (Mimeografado). 31 f. Original: *D'un modèle épistemologique de la communication à un modèle praxéologique*. In: Réseaux, n. 46/47. Paris: Tekhné, mar-abril 1991.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. "Arte e Experiência". Revista de Comunicação e Linguagem – A experiência estética. nº 12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991. FRANÇA, Vera. L. *Quéré: dos modelos da comunicação*. Revista Fronteiras, São Leopoldo, n. 2, vol. 5, p. 37-51, Dez. 2003.
- SAMAIN, Etienne. "Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual". In: _____ (org.). *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC, 1998. p. 121-134.
- SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papi-rus, 1996. p. 09-94.
- SONTAG, Susan. *Ensaíos sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Arbor, 1981.
- TAVARES, Frederico de Mello Brandão. *Na cidade, o fotojornalismo; no fotojornalismo*, Belo Horizonte. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- TAVARES, Frederico de Mello Brandão. "Proposições sobre o texto e o leitor fotográficos". In: *Revista Unicusul*. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul. V.9, n. 11, p. 72-82, Dez.2004.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós Editora, 1983.

