

2 Imagem, Fotografia: convenções partilhadas

“Do ponto de vista humanístico, os registros humanos não envelhecem. [...] Esses registros têm, portanto, a qualidade de emergir na corrente do tempo [...]”, alerta Erwin Panofsky (2002, p. 24). Sendo a fotografia um registro fixado no papel pela ação da luz e elementos químicos, o que está ali fixado tem vida até hoje, mesmo que tenha sido feita nos séculos passados. Ademais, várias dúvidas se levantam, sem que, no entanto, tenhamos a pretensão de respondê-las: o que é “velho” – o papel onde está fixada a imagem? As pessoas retratadas? O ambiente fotografado? São questões pertinentes e que merecem atenção do pesquisador para que tenham, pelo menos, indicativos de respostas, quando não, para que sirvam de guias para a investigação.

No capítulo aqui apresentado a discussão que se pretende suscitar é que a fotografia – literalmente, a escrita pela luz - pode ser entendida e lida como texto visual, sendo ao mesmo tempo objeto de representação e memória. Na trama da argumentação, tangenciamos a história da fotografia em seus aspectos técnicos convertidos em simbólicos com a lupa de Chartier e Benjamin. Os aspectos ligados à leitura, com gramática e sintaxe próprias do texto visual são estabelecidos por Kossoy, Panofsky, Barthes, Manguel, Dondis, Dubois, Joly entre outros citados e articulados no corpo do texto.

2.1 Imagem fotográfica como testemunho de tempo

A memória da humanidade é visual. O que pode justificar tão forte afirmativa são as provas pré-históricas gravadas nas paredes. Pinturas rupestres de milhões de anos atestam que a imagem é comunicação. O bisão sobre a superfície da pedra, com a mão decalcada em seu dorso pode ser lido como um texto que supõe o domínio do homem sobre o bicho, antecipando visionalmente o trajeto do animal na caçada.

Donis A. Dondis (2000, p. 7) é partidário dessa idéia. Ele afirma que “[...] a informação visual é o mais antigo registro da história humana. As pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou sobre o mundo tal como ele podia ser visto há cerca de trinta mil anos”.

Outros tantos exemplos podem ser evocados ao longo das idades das culturas, dos grupos sociais, das tramas tecidas nas relações cotidianas. As imagens produzidas e fruídas têm

significância, sobretudo simbólica, posto que são retratos que referendam, inauguram, continuam, encerram tradições, modos, modelos de ser e estar no mundo.

Sobre o que é ou não simbólico nas teias da cultura, Chartier (1990, p. 19) alerta que

será necessário identificar como símbolos e considerar como “simbólicos” todos os signos, actos ou objectos, todas as figuras intelectuais ou representações colectivas graças aos quais **os grupos fornecem uma organização conceptual ao mundo social ou natural, construindo assim a sua realidade apreendida e comunicada.** (aspas no original; grifos meus)

Desse modo, as imagens são construções simbólicas e símbolos que, em dadas instâncias, pretende-se lançar mão para explicar os sistemas de relações em que se vive mergulhado e nos quais somos também produtores e consumidores de significados.

As imagens como símbolos são também atestados de ordenação e hierarquização das vivências individuais e sociais dos diversos grupos nos quais atuamos. São, no dizer de Chartier (id., p. 23) “estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-aprendido’ constitutivo de sua identidade” (aspas no original).

Assim, pensar imagens como símbolos também abre a possibilidade de uma auto-reflexão sobre a posição ocupada nessa trama social o que, de certa forma, às vezes permite que se antecipe e calcule os próximos passos do comportamento nos grupos aos quais se pertence ou as quais se quer pertencer.

É mesmo Chartier (id., p. 23) que ajuda a pensar nesse momento a imagem como símbolo de representação, quando propõe que esta representação, também pela imagem, articula três maneiras da relação com o mundo:

- a primeira delas, é que a imagem como representação permite que se realize a classificação e a delimitação que produzem as diversas e contraditórias configurações da realidade construída pelos vários grupos sociais;
- a segunda é que essa representação imagética permite que se reconheça uma identidade social, que apresenta um estatuto, uma posição, uma maneira especial de ser-e-estar no mundo;
- a terceira é que a imagem é também forma institucionalizada que marca visivelmente a existência do grupo, da classe ou da comunidade.

Pensando com o autor citado, é possível compreender mais profundamente o valor que tiveram aquelas primeiras figuras desenhadas na pedra: a diferenciação do humano e não-humano para a própria compreensão do grupo e sua construção como tal. Reconheço-me por aquilo que é você, ou seja, eu sei quem sou eu porque reconheço que não sou você. Esse aparente jogo de palavras contribui para refletir

sobre como são formadas as representações traduzidas em imagens, símbolo de pertença, de união, de caracterização.

No embate travado pelos múltiplos discursos – visuais também -, que constroem o mundo social, o “mundo do texto” e o “mundo do sujeito” se imbricam e os discursos imagéticos são produzidos e apropriados, individualmente e pelos grupos, na tentativa de explicação das coisas do mundo: sistemas de crenças, de sentimentos, de boas maneiras, de trabalho, de condição econômica. As interpretações desses discursos são também múltiplas e dialógicas; as vozes vêm de diversas direções, que podem ou não convergir.

Essa mistura é determinante na fabricação e na leitura das imagens com as quais convivemos no cotidiano; produzir imagens é também produzir discursos sobre vida vivida e o devir. Por esse pensamento, as fotografias são um dos possíveis produtos dessa e nessa trama de representar (–se) que, em determinado momento acaba por favorecer (ou não) usos e costumes, maneiras de ver e produzir artefatos com o status de bens culturais de uma sociedade e seus grupos. Nesse sentido, representar é mediatizar, mediar, articular as concepções de pessoas individuais ou em grupos, por meio de objetos de diversas e variadas ordens. E a fotografia é um desses aparatos simbólicos de representação a partir do momento que substitui um objeto por outro, quando se põe “como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este” (Chartier, 1990, p. 21).

A sugestão de representação “como dando a ver uma coisa ausente” é indício de uma substituição, a troca de um objeto, pessoa enfim, um determinado artefato ou idéia por outro que se ponha no lugar daquele. A fotografia pode ser um desses elementos que representam algo, posto que “a representação é um instrumento de **conhecimento mediato** que faz ver um objecto ausente através de sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de reconstituir o em memória e de figurar **tal como ele é**” (Chartier, 1990, p. 20; aspas no original; grifos meus).

Objeto de conhecimento mediato, como aponta o autor, o artefato que representa remete ao original, em memória e por semelhança, sendo um meio, em veículo de rememoração. No caso da fotografia, esta é em si um meio que apresenta uma representação evocando a similitude do que retrata. Por ela é dado a ver a “coisa ausente” e há uma distinção e, ao mesmo tempo, uma figuração por semelhança² entre o que é representado – a coisa em si -, e o que a representa – a foto. A “coisa” é tridimensional e na foto, pelo suporte que a representa, torna-se bidimensional.

² Segundo Lorenzo Vilches (1984, p. 18), “la semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva em el sujeto observador”. Ou seja, a idéia de semelhança depende muito mais do sujeito receptor do que do objeto em si.

Dessa forma, cria-se uma outra realidade de tempo e espaço, pois há uma coerência interna do que é representado na foto que segue independentemente da realidade exterior como a realidade. Contudo, há ainda uma sobreposição, posto que o que está no retrato mantém-se como um espelho daquilo que representa: pessoas, lugares, paisagens etc.

Olhando a fotografia, em um trabalho de apreensão e inteligibilidade de seu conteúdo – explícito e implícito –, os processos de interpretação levam em conta o projeto e a recepção. O leitor completa obra em sua leitura. Imbricam-se nesse trabalho, o mundo do texto - a dimensão contextual -, e o mundo do sujeito -, a dimensão individual. As dimensões se complementam na busca de sentido, de chaves de leitura que permitam um maior alcance e entendimento da mensagem ali veiculada.

Essas chaves abrem as portas para que o sujeito/ leitor do texto visual – a fotografia, neste caso -, se situe na trama social, histórica, cultural; essas chaves permitem que o sujeito/ leitor se encontre (ou não) nessas representações, construindo uma “teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, uma maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (Chartier, 1990, p. 24).

Quando se trocam as entradas, as chaves necessitam também de ser modificadas. Assim, a fotografia só foi possível por conta do desenvolvimento de certos materiais e técnicas que foram implementadas na época de sua descoberta. Essa “descoberta”, de acordo com o que nos relata a história, não foi privilégio de um só autor: a invenção veio sendo melhorada por cada um dos que trabalhavam na idéia da reprodução de uma imagem permanentemente gravada pela ação da luz em um suporte.

De acordo com Vasquez (2002), o anúncio oficial da invenção é feito em 19 de agosto de 1839, em Paris então a “capital mundial da civilização”. Paris, a Cidade-luz, é proclamada ao mundo como berço da escrita pela luz.

Esse cenário de efervescência cultural e econômica crava na história o nome de Louis Daguerre como o inventor da fotografia. Contudo, quatro anos antes desse estrondoso anúncio na França, na cidade de Campinas (SP), Hercules Florence registra em seu diário ter conseguido fixar a imagem no papel utilizando-se de nitrato de prata³. A descoberta da fixação da imagem no papel não conseguiu ser registrada em

³ O historiador paulista Boris Kossoy consegue mudar a história oficial com pesquisa empreendida de 1972 a 1976, divulgando provas de que foi Hercules Florence, de fato, o primeiro a fixar imagens no papel obtidas através da câmara escura. Em seu livro *Hercules Florence, 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (São Paulo: Duas Cidades, 1980), Kossoy não deixa dúvidas de que foi mesmo Florence quem inventa a fotografia, inclusive o nome da nova técnica de reprodução.

primeira mão. Isolado em Campinas, Florence não conseguiu comunicar sua descoberta aos grandes centros cosmopolitas da época, registrando em seu diário a frustração de ter sua invenção creditada a Daguerre, na França. Atualmente, é reconhecido que a fotografia tem várias paternidades e o nome de Florence consta nesses registros (Kossoy, 1980).



Foto 1
Hercule Florence
Sem data; sem autoria

A própria invenção da fotografia por Florence⁴ confirma a condição de que tempo-e-espço são articulados entre si e coordenadas histórica e culturalmente interdependentes. Mesmo estando o pesquisador de Campinas *pari passu* com as descobertas dos pesquisadores franceses, não pôde, por coordenadas espaciais, fazer o anúncio de sua descoberta, ao passo que os franceses estavam no centro difusor de modos, costumes e “novidades” e puderam “ser ouvidos”.

Benjamin (1996) alerta para o fato de que a história da descoberta registrada e reconhecida da fotografia data de muito antes de sua primeira impressão, com a Câmara Escura – segundo Draaisma (2005, p. 153; 158),

em sua forma simplificada é uma câmara escurecida com um furo em umas das paredes. À luz brilhante, os raios que entram pela abertura projetam uma imagem do mundo exterior na parede oposta. Essa projeção fica de cabeça para baixo, o lado esquerdo e o direito ficam invertidos.

Pintores e desenhistas a utilizavam para registrar imagens e paisagens de contornos das cidades. A invenção da máquina fotográfica torna a câmara escura um equipamento

⁴ Fotografia disponível em: < <http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com/2007/08/personagem-hrcules-florence.html>>. Acesso 20 jan 2008.

obsoleto e “defeituoso”, posto que esta não conseguia reter a imagem, que sumia logo se escondia a luz do sol (Id., ib., p. 159).

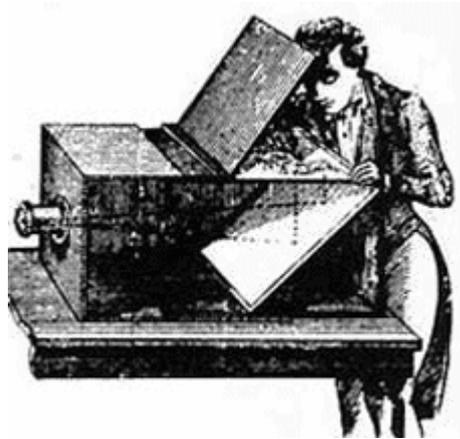


Figura 5
Câmara escura com espelho reflector (séc. XVII)⁵

Pesquisas sobre a câmara escura levam nossos olhares a Leonardo da Vinci, que já pensava em como reproduzir imagens utilizando-se da luz como escultora de imagens:

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo (Benjamin, 1996, p. 91; grifos no original).

Desse modo, a procura da fixação da imagem como testemunha ocular parece ser inerente à busca de perpetuação dos códigos dos tempos; de acordo com a evolução da técnica, o que permanece ainda é a eterna busca do registro, articulação primordial do ser humano.

Assim é que Benjamin⁶, como observador de seu tempo, ressalta que a fotografia como registro imagético

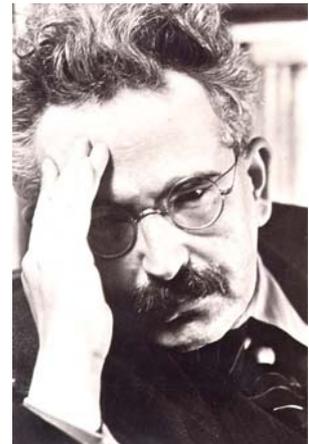


Foto 2
Walter Benjamin

⁵ Gravura disponível em:

http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://achfoto.com.sapo.pt/hf_61a_clucida2.jpg&imgrefurl=http://achfoto.com.sapo.pt/hf_6.html&h=335&w=340&sz=25&hl=ptBR&start=2&tbnid=KsphEhOrnvrHiM:&tbnh=117&tbnw=119&prev=/images%3Fq%3Dcamara%2Bescura%2Bde%2Bleonardo%2Bda%2Bvinci%26gbv%3D2%26hl%3DptBR%26sa%3DG. Acesso 16 mar. 2008.

⁶ Fotografia disponível em:

http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.braungardt.com/Theology/Benjamin/Benjamin.jpg&imgrefurl=http://www.braungardt.com/Theology/Benjamin/index%2520walter_benjamin.htm&h=840&w=553&sz=120&hl=ptBR&start=1&tbnid=w3jvVgU0YxZLDM:&tbnh=145&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3Dwalter%2Bbenjamin%26gbv%3D2%26hl%3DptBR%26sa%3DG. Acesso 16 mar. 2008.

difere da pintura não só por sua técnica, mas também pelo valor simbólico de registro:

se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico de seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (Benjamin, id., p.93; aspas no original).

Conforme o autor relata, a realidade da fotografia não é apagável e esquecível assim tão facilmente. O produto da técnica – a foto –, com suas nuances e um suporte durável torna-se mais do que arte: torna-se um amuleto contra a suposição de uma não existência contra a invisibilidade cotidiana, presenciando, testemunhando uma existência real e, sobretudo, reconhecida socialmente.

Com isso, Benjamin chama a atenção para que, com a invenção da fotografia, também se inaugura um novo modo de olhar: o olhar para a minúcia, para o inventado, para a vulgarização e disseminação dos objetos, alguns, antes, considerados sagrados por serem únicos; outros tantos, profanos por serem tão comuns. Individualizando-se o foco, uma singularidade é criada, direcionando o olhar para pessoas e coisas antes praticamente invisíveis.

Essa posição não é natural; ao contrário, é convencional, fabricada, educada para que assim se olhe:

a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (Benjamin, 1996, p. 94-95).

A “segunda realidade” (Kossoy, 2001; 2002) criada pela fotografia tem uma carga simbólica relevante, pois não se trata da realidade em si, mas da representação de um pedaço da realidade, vista por alguém atrás da câmera, que vivia uma outra realidade, mas também parte da mesma. Ou

seja, o que se atesta como *realidade* na fotografia é a representação de um fragmento escolhido como representativo de uma situação vivida e registrada, não sendo necessariamente a vivência *por inteiro*.

A função simbólica da fotografia, função mesma de representação é, segundo Chartier (1990, p. 19), a de “uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real, quer opere por meio dos signos lingüísticos, das figuras mitológicas e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico”. E ainda, que entende-se por “forma simbólica todas as categorias e todos os processos que constroem *o mundo como representação*” (id., ib.; grifos no original).

A referida simbólica também deriva do fato que a fotografia, em seus primórdios técnicos, era vista como um objeto sacralizado e de acesso aos poucos que podiam pagar (caro) por ela, começando a ser possível às camadas menos favorecidas da população com o barateamento progressivo de sua técnica, mas sem perder ainda sua carga simbólica, na virada do século XIX ao XX. Segundo o autor, a aura⁷ é uma qualidade que garante a singularidade do objeto em seu invólucro original, composta de elementos que dizem respeito ao tempo e espaço, simultaneamente.

Benjamin fala sobre a origem da aura:

essas imagens nasceram num espaço [...] em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto sua dissociação [...] (id., p. 99; grifos no original).

Com o advento da fotografia o processo de reconhecer-se coincide, segundo Bellour (1997) com o fortalecimento do processo de individualização construído pelas sociedades do final do século XIX, início do século XX, ressaltando que este processo também é influenciado pela psicanálise de Freud. Pela individualização da imagem pessoal, forma-se o indivíduo, que faz parte do coletivo, mas, ao mesmo tempo, diferencia-se deste.

Um exemplo que ilustra esse ponto em relação à discussão da imagem fotográfica são as “*cartes de visite*”: pequenos cartões com uma fotografia afixada para as pessoas ofertarem como lembrança de si, do momento, da ocasião, enfim, da sua própria pessoa; um tipo de foto pessoal acondicionada em um cartão ricamente decorado que era

⁷ Benjamin discute esses aspectos em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1996, p. 165-196).

dado de presente às pessoas chegadas como uma lembrança daquele que presenteou. Era uma diferenciação para quem presenteava e uma deferência a quem o recebia.

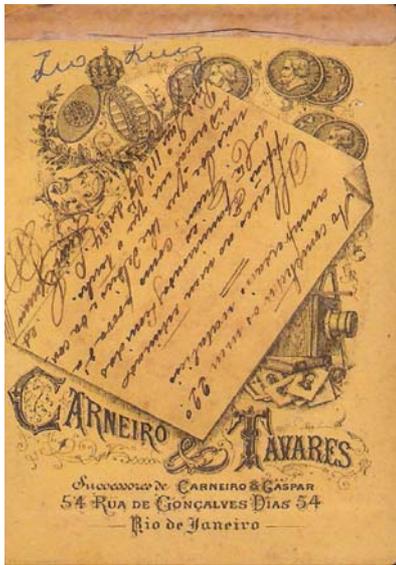


Foto 3

Luiz Guimarães em seu 22º aniversário natalício

No estúdio de Carneiro e Tavares - 11.08.1884 (data da dedicatória)

Interessante é também um estudo sobre as dedicatórias das fotos nas quais, com freqüência, se escrevia: “guarde esta lembrança de seu...”, atestando por palavras a intenção da rememoração pela fotografia. Exemplificando, na dedicatória da foto acima lê-se: “Ao complectar os meus 22º aniversario natalício. Offereço ao meu estimado irmão Epaminondas Leonidas da Costa Guimarães, como prova d’amisade que lhe dedico e da consideração em que o tenho. Rio de Janeiro, 11 d’Agosto dos 884. Luiz Guimarães”.⁸

A *carte de visite* era ofertada em visitas sociais e ocasiões especiais. As fotos que as ilustravam eram feitas em estúdios fotográficos previamente preparados, com cenários que variavam entre ambiente tropical, decorado com palmeiras, plantas, árvores; ambiente mais clássico, com colunatas; ambientes de estudo, lembrando bibliotecas e outros. É interessante observar nas fotos dessa época que havia sempre um apoio para os braços, uma cadeira (as fotos com as pessoas sentadas eram muito comuns), haja vista o tempo que a pessoa tinha de ficar imóvel para que a foto fosse feita. Desse modo, os cenários eram de extrema importância para o sucesso da foto. Repare abaixo no braço

⁸ O cartão no verso da foto, reservado à dedicatória também poderia tornar-se objeto de estudos; note-se os brasões da Casa Imperial e moedas com a efigie do imperador D. Pedro II. O monarca era um entusiasta das novidades, dentre estas, a fotografia.

da menina fotografada descansando placidamente sobre a amurada da “ponte”.



Foto 4
Mezinda
Sem data (provavelmente década de 1910/20); sem autoria

O cartão contendo a fotografia foi, segundo Gisèle Freund (1976) uma idéia do fotógrafo francês Eugène Disderi⁹, que percebeu que diminuindo o tamanho da fotografia para aproximadamente 6cm x 9cm, e substituindo o processo de revelação de placa metálica por placa de vidro, o custo das fotos seria cinco vezes mais barato que o preço habitual. Assim, a popularização da fotografia tem relação direta com a técnica empregada e, conseqüentemente com o custo do produto.

Ainda, a *carte de visite* vem de uma tradição anterior; vem da arte dos retratos pintados, que por serem caros não estavam ao alcance de todos, convertendo-se em símbolo de distinção da burguesia. Segundo Gisèle Freund (1976, p. 9),

mandar-se fazer o retrato era um desses atos simbólicos mediante os quais os indivíduos de classes sociais ascendentes manifestavam sua ascensão, tanto para si



Foto 5
André-Adolphe-Eugène
Disderi - 1819-1889

⁹ Fotografia disponível em:

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/fotografias/Disderi/Principes.jpg&imgrefurl=http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/DisderiOpera.htm&h=400&w=250&sz=40&hl=ptBR&start=22&tbnid=6zRt2RoUVTDIyM:&tbnh=124&tbnw=78&prev=/images%3Fq%3Dretrato%2Bde%2Bdisderi%26start%3D20%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN>>. Acesso em: 16 mar. 2008.

mesmos com ante os demais, e se situavam entre aqueles que gozavam de consideração social (grifos no original).¹⁰

Desse modo, concordando com Benjamin, um novo olhar se instala com a presença de uma nova técnica que veicula a estética das classes abastadas, disseminada agora a todos que a ela pudessem ter acesso: a fotografia. O próprio Disderi, em 1862 publica a obra “Esthétique de la Photographie” (Freund, id., p. 64), pela qual divulgava um programa das “qualidades de uma boa fotografia¹¹”, que mostra:

- 1 – fisionomia agradável;
- 2 – nitidez geral;
- 3 – as sombras, as meia-tintas e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes;
- 4 – proporções naturais;
- 5 – detalhes nos escuros;
- 6 – beleza!

O símbolo de pertença não se fixava apenas ao acesso à imagem fotográfica, mas também a uma maneira de se portar. O comportamento registrado pela imagem fotográfica atesta a distinção e o pertencimento à “boa sociedade”, ao mundo civilizado e, sobretudo, ao mundo dos indivíduos. A fotografia passa a ser um atestado, um álibi, um passaporte simbólico.

Nesse sentido, encarna concretamente o símbolo; é um suporte que tem materialidade, mas que ultrapassa essa concretude com o conteúdo ali registrado. Ela faz “pensar as diferentes e simultâneas realidades que comporta”, (Kossoy, 2005, p.39), propondo que representar é mediatizar, mediar, articular as concepções de pessoas individuais ou em grupos, por meio de objetos de diversas e variadas ordens. E a fotografia é um desses aparatos simbólicos de representação a partir do momento que substitui um objeto por outro, quando se põe “como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este” (id., ib., p. 21).

As representações são produzidas “pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (Chartier, 1990, p. 17). Nesse ponto

¹⁰ Tradução livre de “*mandarse hacer el retrato* era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a si mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social” (grifos no original).

¹¹ Tradução livre de “1. Fisonomía agradable. 2. Nitidez general. 3. Lãs sombras, lãs medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes. 4. Proporciones naturales. 5. Detalles em los escuros. 6. ¡ Belleza! (Freund, 1976, p. 64).

fica visível a importância das representações e o quão simbólicas estas são, visto que servem de mapas, de referência na fluidez das relações sociais, nos locais, nas paisagens sociohistóricas e culturais. Visíveis também se fazem os discursos, de onde são emanados, quem os profere e para qual audiência, quando se atribui sentido às representações.

No caso das fotografias, esses mapas simbólicos estão expostos ao vidente, porém necessitam de códigos, chaves para sua decifração. Essas chaves podem ser tomadas como “convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa [...]” (Chartier, 1990, p. 21). Ou seja, as representações só são assim tomadas quando trazem em si algo de referência – explícita ou implicitamente - que remete àquilo que representa, quando “ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não é” (id.; ib., p. 22). Ao observar uma fotografia como uma representação, o entendimento do que se dá a ver não passa só pela superfície, mas também pelos códigos ali arrumados para permanecerem registrados e salvaguardados pelo tempo.

Contudo, representações não são pacíficas; ao contrário, quando veiculadas, “o que está em jogo é a **ordenação**, logo a hierarquização da própria estrutura social”. Revelam “estratégias que determinam posições e relações que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo da sua identidade” (Chartier, 1990, p. 23; grifos meus; aspas no original).

As fotografias de professoras, no caso desta tese, entendida a fotografia como representação pela argumentação aqui tecida, podem ser vistas como uma dessas estratégias de ordenação do grupo social profissional, e também no corpus social visto serem textos visuais de múltiplas leituras, nos embates da produção de sentidos: “os textos não são depositados nos objectos, manuscritos ou impressos, que o suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole” (Chartier, 1990, p. 25). Ao contrário, os textos precisam ser escandidos, decifrados, lidos e relidos para que as representações ali contidas sejam entendidas e comungadas. E o receptor/ leitor desses textos não é amorfo e inerte: decifra e interage com os conteúdos textuais e imagens.

Dessa forma, as representações veiculadas nos textos imagéticos são negociadas com o leitor-fruidor, não sendo conteúdo apaziguado, apesar de serem entendidas pelos grupos aos quais se dirigem. Entretanto, textos, conforme o autor citado ressalta, não podem ser encarcerados, às vezes provocando e traduzindo lugares sociais “à revelia dos actores sociais” (id., ib., p.19).

Esse ponto confirma-se com Freund (1976) quando ressalta que, por seu carácter documental, a fotografia, por

questões de ordem técnica, tem o poder de reproduzir a realidade *ipsi litteris* sendo, portanto, tida como o procedimento mais fiel e imparcial de registrar a vida e os acontecimentos sociais. Por isso mesmo é que mais que qualquer outro meio de registro, a fotografia traz em si a atitude de expressar os desejos e o que as camadas sociais dominantes têm como meta, além de interpretar a seu modo os acontecimentos da vida social.

A autora justifica seu ponto de vista ressaltando que

a lente, esse olho **supostamente imparcial**, permite todas as deformações possíveis da realidade, visto que o caráter da imagem se acha determinado, cada vez mais, pela maneira de ver do operador e das exigências de seus comandatários (Freund, id., p. 8; grifos meus).¹²

Ou seja, conforme venho articulando com os autores citados, a fotografia é sumamente um objeto de representação, que traz em si outras representações. Fotografias como imagem são representação: são historicamente produzidas, historicamente fruídas e compreendidas, historicamente articuladas com sentidos construídos ao longo dos embates sociais. Dessa forma, entendê-las em suas mensagens é testemunhar a favor ou contra um tempo que, muitas vezes, não é cronológico, mas atualizado pelas representações que perpassam os discursos e as práticas na busca de novas leituras e sentidos.

2.2 Possibilidades de leitura do texto visual

Conforme alerta Gilberto Velho (1999), memória é projeto e identidade, indissociavelmente. Por mais estranho que possa parecer em um primeiro olhar aliar memória a projeto, não cedendo a tentação de conjugar memória ao passado e projeto ao futuro, esses dois aspectos são indissociáveis. Quando se pensa em memória como trabalho, faz-se presente uma nova perspectiva de fortalecimento entre esta e projeto: ao eleger o que fica para a memória, antecipa-se um olhar do futuro voltado ao passado. Essas vivências, objetos, representações escolhidas para serem *elencadas nos arquivos* instauram a identidade de uma pessoa, um grupo, uma época.

¹² Tradução livre do trecho “el lente, esse ojo **supuestamente imparcial**, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por **la manera de ver del operador y las exigencias de sus comandatários**”(Freund, id., p. 8; grifos meus).

É a associação entre projeto e memória que vai trazer significação à identidade do indivíduo, constituindo também sua identidade social, no caso do estudo aqui proposto, identidade e códigos profissionais e sociais das professoras e, se o reverso está colado ao anverso, dos alunos também. Memória e projeto ordenam e dão significado às trajetórias individuais e coletivas; coexistem como meios de comunicação e expressão, de articulação de interesses, de objetivos, “sentimentos e aspirações para o mundo”. Portanto, fomentar a memória é também proporcionar espaço à comunicação de projetos e de maneiras de ser (Velho, id., p.103).

Nessa perspectiva, “os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim **a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos**” (id., p.46; grifos meus). Se pensarmos que paradigmas como modelos de pensamento e conduta são construídos por representações, e que estas podem ser (e são) veiculadas por vários artefatos, dentre estes, a fotografia, fica mais forte a sensação de que os registros fotográficos que veiculam imagens de professoras, alunos, ambiência escolar, enfim, não são ingênuos retratos.

Conforme assinalado anteriormente por Freund (1976), a fotografia é também documento social, que atesta que cada momento histórico presencia modos de expressão que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos de cada época. Por ser aceita em praticamente todas as classes sociais, a fotografia entra pela casa do presidente da empresa, assim como pela do operário com a mesma facilidade, ou se não entra, são os motivos econômicos que acabam determinando esse trânsito. E é aí que reside sua força política. A autora reforça essa idéia quando nos fala que a importância da fotografia também se dá por ser um dos meios mais eficazes de moldar nossas idéias e de influenciar em nosso comportamento.

Em sendo as fotos, principalmente as tiradas oficialmente, veiculadas e expostas para serem contempladas como exemplos, pode-se pensar essa arrumação fotografada nunca desprovida de intencionalidade, ou seja, é uma “montagem”, um *projeto* criado com o intuito de estabelecer uma verdade, de ser *memória*. Contudo, é dentro dessa montagem que se pode, acuradamente, entrever os significados latentes, as tramas entretecidas e as mensagens carregadas de intenção de educar o olhar a uma percepção conduzida.

Essa educação conduzida pode originar o que Kossoy (2001; 2002) nomeia de um “arquivo visual” que se estabelece em nossa memória e que é imprescindível para que conheçamos o mundo. Quando as imagens estão em nosso

arquivo visual particular, estas tornam-se dinâmicas e acabam por se mesclar com o que somos, com o que pensamos e com o que fazemos. Tomando as fotos das professoras e alunos, uma possível dimensão de análise é perceber que as fotografias naturalizam modos de ser de alunos e professores, estabelecendo arquivos de consulta aos quais se recorre sempre que há necessidade, em primeira instância e que, ao longo do tempo, acabam sendo internalizados como o modo de ser estar nesse e em outros ambientes.

Assim é que o que se observa, levando-se em conta o que Kossoy nomeia, é que os cenários das fotos antigas eram montados para serem fotografados, com a colocação das pessoas de forma a serem mostradas, funcionando como registros de contextos, épocas, sentimentos, enfim, o que, de certa forma, impõe a quem as contempla o uso de chaves, maneiras de ver que, de certa forma, estão presentes no ato de ler um texto. Ler um texto visual?

Alberto Manguel em seu trabalho “Uma história da leitura” (2002, p. 19), fundamenta o conceito ampliado de leitura com o trecho abaixo, dizendo que

ler as letras de uma página é apenas um de seus muitos disfarces [da leitura]. O astrônomo lendo o mapa de estrelas que não existem mais; o arquiteto japonês lendo a terra sobre a qual será erguida uma casa, de modo a protegê-la das forças malignas; o zoólogo lendo os rastros de animais na floresta; o jogador lendo os gestos do parceiro antes de jogar a carta vencedora; a dançarina lendo as notações do coreógrafo e o público lendo os movimentos da dançarina no palco; o tecelão lendo um desenho intrincado de um tapete sendo tecido; o organista lendo várias linhas musicais simultâneas orquestradas na página [...].

O autor continua lembrando ainda que

em cada caso, é o leitor que lê o sentido; é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível ou se reconhece neles[...]. Todos lemos a nós e ao mundo¹³ à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial. (id., ib., p. 19-20; grifos meus).

A citação de Manguel é inspiradora à reflexão e à busca de um entendimento. Quando o autor propõe que ler não se restringe aos códigos escritos somente por letras e palavras, abre uma enorme perspectiva para que entendamos

¹³Paulo Freire também enfatiza no corpo de sua obra que lemos o mundo antes mesmo de ler as palavras. É nessa perspectiva que opero com a proposição da leitura do texto visual veiculado pela fotografia.

os sinais, as marcas, os símbolos como elementos dados à decodificação.

A amplitude da definição de leitura de Manguel se cruza com o foco de Donis A. Dondis quando este aponta a necessidade premente de um “alfabetismo visual”. Para o autor,

o alfabetismo significa que um grupo compartilha o significado atribuído a um corpo comum de informações. [...] seus objetivos são os mesmos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita: **construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas**, e não apenas àquelas que foram especialmente treinadas, como o projetista, o artista, o artesão e o esteta (Dondis, 2000, p. 3; grifos meus).

Quando o autor acena com a possibilidade de construção, dá margem a que se suponha que esse sistema básico de leitura do texto visual ainda não está plenamente estável, quiçá, nem estabelecido. Contudo, seu alerta vai na direção que, na construção desse sistema, há de se levar em conta pontos básicos de compreensão ampla e acessível a todos os “leitores”.

Arrisco a dizer que, mesmo que não houvera uma intenção explícita de um projeto de alfabetismo visual, a ordem republicana desejava que todos tivessem acesso ao que estava se fazendo, na medida em que havia a presença de um fotógrafo oficial, registrando oficialmente as ações das autoridades e dos lugares, obras e construções que haviam de ficar na *memória* do *projeto* de civilização da capital do país.

Essa idéia é pertinente, posto que o autor em questão assinala que a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas suscitou o imperativo desse tipo de alfabetismo. Ele completa esse raciocínio na parte em que enfatiza que o que acreditamos, muitas das coisas que sabemos, aprendemos, compramos e desejamos vêm pela influência que a fotografia exerce sobre nossa psique (p. 13). Portanto, o processo de leitura visual requer muito mais do que apenas o uso do equipamento visual – os olhos...

Dondis traz à cena a organização de uma “sintaxe visual” para a leitura do texto visual. Segundo o dicionário (Aurélio, s.d.), sintaxe é a “parte da gramática que descreve as regras de arranjo das palavras na construção das frases [...]”. Substituindo palavras por elementos visuais, o autor (id., p. 20) sugere que esse conjunto de regras obedece a três níveis distintos e individuais:

1 – o **input visual**, composto de uma quantidade incalculável de símbolos;

2 – **o representacional**, é o material visual do meio ambiente que pode ser reproduzido pela pintura, desenho, escultura, cinema;

3 – **o abstrato**, a estrutura, a forma do que se vê, seja da ordem do natural ou do confeccionado com uma intenção.

Assim, pensando em organizar elementos que se organizem em um conjunto de regras, Dondis pensa em estabelecer uma sintaxe do texto visual, o que, se firmaria como um método de alfabetização nas mensagens visuais. O *input* (palavra de origem inglesa que em tradução livre significa entrada), é o que “entra olhos adentro”, ou seja, é o que consegue-se enxergar com o equipamento visual peculiar a cada um. Mas o autor desfaz esse caráter de simplicidade, completando com a presença dos símbolos. Assim, ao ver/ ler uma fotografia, além do aparelhamento físico de cada um, operamos também com um lastro das experiências, lembranças, arqueologias pessoais que suscitam elementos da ordem do simbólico – individual e coletivo.

No caso das fotografias das professoras, objeto desta tese, o *input visual* estaria operando profundamente na construção e constituição da imagem de professora. Daí a importância de serem essas fotografias bem “tiradas” e veiculadas fartamente, em número ou espaços de exposição, propondo uma ampla visualidade.

O segundo nível no estabelecimento da sintaxe, o *representacional*, opera com as manifestações do ambiente circundante que podem ser transpostas para linguagens gráficas, tais como o desenho, o cinema, a fotografia etc. Mais uma vez, Dondis abre o leque para que se pense nas fotografias como representação de um *modus operandis* que se pensava em estabelecer com as fotografias das professoras: como agir em determinadas situações, posto que a imagem fotográfica “colava” maneiras e comportamentos à figura da professora, e conseqüentemente, dos alunos. Desse modo, esse ambiente finamente escolhido para ser fotografado faz parte do nível das representações, se seguirmos os passos de Dondis.

Finalmente, o terceiro nível do alfabetismo visual de Dondis traz a forma do que se vê como uma estrutura abstrata, ou seja, a mensagem visual pura, na qual estão presentes os elementos que a constituem: a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção, tudo isso relacionado com o significado da mensagem. Se se pensar nesses elementos isoladamente, a mensagem se esvai em detalhes técnicos que, porém, se conjugados e articulados entre si certamente comunicarão mais eficazmente a mensagem pensada por seu criador.

Em se tratando das fotos da tese, separando-se os elementos que as constituem em professora – alunos – mesas – prédios – uniformes – etc, há uma perda, um possível não

entendimento da mensagem em seu todo, em sua estrutura, como aponta o autor. Apesar disso, se após a análise acurada dos elementos constitutivos da fotografia estes forem novamente postos juntos num processo de reconstrução da estrutura, a mensagem provavelmente se revelará com mais força por se ter observado o detalhe como uma parte da qual a imagem, como um todo, não pode prescindir para que seja melhor alcançada.



Foto 6
Jardim de Infância Marechal Hermes - Botafogo
Sem data; sem autoria

No caso da foto acima, o uniforme, o balanço, o espaço o ar livre, a grade ao fundo parecem ensinar a especificidade de uma infância escolar, ou seja, uma infância controlada e protegida pelos muros da escola. Além desses elementos, o que chama a atenção é a expressão séria dos rostinhos, em poses contidas e concentradas para a *perfeição* do registro. Assim, isolando os elementos estes parecem ser *letras* disjuntas e sem significação; contudo, quando se juntam os pedaços, as palavras vão se formando e agrupando-se em frases com sentidos e significação, urdindo um texto coerente e possível.

A proposição de Dondis, a meu ver, é interessante a partir da idéia de que a leitura tem que ser aprendida, tanto na empresa da leitura das palavras quanto dos elementos visuais. Mesmo assim, o autor é bastante cuidadoso quando sublinha que “uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá

ser um sistema tão lógico e preciso quanto à linguagem” (id., p. 19).

Com essa observação, o autor reconhece a polissemia do texto visual, mas tenta amarrar esse aspecto fugidio da leitura apontando que “o ambiente também exerce um **profundo controle** sobre nossa maneira de ver” (id., ib.; grifos meus). Em se pensando nas fotos como documentos oficiais, esse controle passa a ser bastante direcionado, podendo chegar às raias do radicalmente pessoal, ultrapassando o profissional.

Permanecendo na busca de fundamentação para a leitura do texto visual, é também Erwin Panofsky¹⁴ que ajuda a pensar essa leitura. Ao refletir sobre os pontos que envolvem a leitura do texto visual, o autor propõe uma metodologia para a análise dos documentos visuais. Ele inicia sua discussão afirmando que “todo conceito histórico baseia-se nas categorias do espaço e tempo” (p. 26).

Dessa forma, chama a atenção do pesquisador que os registros não são despregados de coordenadas concretas, da realidade, como assinala mais adiante; ou seja, no caso da fotografia, todo assunto, assim como a técnica que a produziu, têm dia e hora, têm semana e dia, têm, enfim, uma histórica que é aquela do calendário¹⁵.

Intrinsecamente a essa história contada literalmente de um em um pelos meios formais, há também aquela história dos movimentos qualitativos que se acham ancorados nos “quadros de referência” (p. 26) de uma época que pode ou não, estar atrelada a essa contagem, mas que a ultrapassa; esses aspectos qualitativos vazam pelo calendário, sugerindo leituras mais aprofundadas e de maior amplitude, o que o pesquisador que tem como objeto imagens, tem de estar atento.

Tendo como norte os parâmetros acima, Panofsky apresenta uma sucessão de passos metodológicos no empreendimento da leitura das artes visuais, nas quais inclui a imagem fotográfica. São estes:

¹⁴ Esse esquema de leitura proposto por Panofsky influenciou vários estudiosos dessa temática, entre eles Jacques Aumont (1993), autor de base das discussões empreendidas nesta tese, embora não citado neste capítulo literalmente.

¹⁵ Pelas fotografias que tenho, pude perceber pelas séries de fotos, que Malta às vezes passava dois, três dias em uma determinada escola fotografando o ambiente físico, o material pedagógico, os trabalhos realizados, alunos, professores e funcionários em atividades escolares, enfim, tudo o que pudesse ficar registrado como destaque positivo da produção daquela instituição. Nesse caso, o calendário, era também o do tempo dos dias do ano.

- o primeiro passo parte da observação e exame do material; é uma etapa básica, de aproximação ao que o pesquisador coletou e tem em mãos, para ser complementado, se necessário;
- o passo seguinte consiste na decodificação e na interpretação dos registros coletados;
- o terceiro passo é a classificação e a coordenação e do material em um sistema coerente, que “faça sentido”.

O primeiro e segundo passos, Panofsky nomeia-os de “significado factual” (primário ou natural, segundo o autor), ou seja, aquele “apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos”. O terceiro passo é chamado de “significado expressional” (secundário ou convencional, idem), o qual, para compreendê-lo é necessária uma certa sensibilidade, aliada às referências que posso agregar ao que se vê para melhor entender o objeto analisado (id., p. 48-49).

Sintetizando suas considerações, o autor apresenta o seguinte quadro sinóptico (2002, p.64):

Objeto da Interpretação	Ato da Interpretação
I – Tema primário ou natural A – factual B – expressional	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal)
II - Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias [sic] e alegorias	Análise Iconográfica
III – Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores “simbólicos”	Interpretação Iconológica

A arrumação das “camadas¹⁶” de leitura no quadro montado pelo autor é apenas didática, ilustrativa. Para tal, ele ressalta que

devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, a obra de arte como um todo” (id., p. 64).

¹⁶ À semelhança dos autores que trabalho aqui, Panofsky chama de “camadas” os níveis de operacionalização da leitura visual.

A lembrança do autor é fundamental para a leitura da imagem, no caso desta tese, a fotografia, visto não ser aconselhável separar a análise dos aspectos técnicos daqueles da ordem do simbólico. No caso da fotografia isso se torna mais contundente, visto por ela ser um misto de técnica e arte, principalmente em seus primórdios, como tal é o caso.

Nesse ponto, o autor faz uma distinção entre iconografia e iconologia e suas relações mútuas. Segundo suas palavras, Iconografia, “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma”, ou seja, esta é a parte descritiva e classificatória da análise imagética; “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada a investigar a gênese e significação dessa evidência” (p. 53). Complementando, a Iconologia trata da descoberta e interpretação dos valores simbólicos; “é um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise” (p. 54).

O que Panofsky enfatiza entre esses dois aspectos na empresa da análise imagética é que estes se complementam e se interpenetram simetricamente: “a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores” (p. 53).

Baseando-me nessas considerações, tanto os aspectos técnicos quanto os aspectos da codificação cultural são importantes para a leitura do texto visual, conforme aqui proponho. Assim, quando o autor profere que “o homem que é atropelado por um automóvel, é atropelado pela matemática, física e química” (id., p. 43), em relação à fotografia pode-se entender que quem faz uma leitura da imagem fotográfica lê, além do papel e da técnica de revelação empregada, os códigos e simbolismos da realidade ali registrada.

Sem comparações estilísticas desnecessárias, mas com a necessária observação investigativa, considero que coincidem as proposições de Dondis e Panofsky, quanto aos aspectos da leitura do texto visual, em relação aos níveis de leitura organizados em três patamares, *grosso modo*: um primeiro, de aproximação ao objeto; o segundo, de busca de elementos representacionais, e o terceiro, o processo de síntese desses elementos dispostos na fotografia (texto) para a comunicação da mensagem. Os autores dão substrato à leitura altamente polissêmica da composição visual que, com essa fundamentação, pode então ser lida como, de fato, um texto.

Congregando força à urdidura dos aspectos que envolvem esse tipo de leitura, Roland Barthes, com seu

“Elementos de Semiologia” (1971) é fundamental¹⁷. O autor inicia seu estudo buscando na estrutura da linguagem de orientação saussuriana e peirciana elementos que possam ser transpostos para a leitura do texto visual por excelência.

Procurando estabelecer uma estrutura de leitura para o texto visual, Barthes (id., p. 28) começa estabelecendo analogias quando diz: “[...] postularemos, pois, que existe uma categoria geral Língua/ Fala, extensiva a todos os sistemas de significação; na falta de algo melhor, conservaremos aqui os termos Língua e Fala, **mesmo se não se aplicarem a comunicações cuja substância não seja verbal**” (grifos meus).

Ou seja, Barthes reconhece a especificidade do texto imagético, mas nesse momento não tem como atacá-lo com a segurança dos códigos lingüísticos; consegue, através da escrita, criar uma figura para o que é o signo e sua composição de significado e significante: à maneira de anverso e verso de uma folha de papel, ou seja, não dá para separar um do outro.

Esse arranjo é central para que se compreenda que

podemos considerar que a cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, no plano dos significados [conceitos], um corpo de práticas e técnicas; esses corpos de significados implicam, por parte dos consumidores de sistemas, (isto é, “leitores”), diferentes saberes (segundo as diferenças de “cultura”) o que explica que uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) possa ser diferentemente decifrada segundo os indivíduos, sem deixar de pertencer a certa “língua”(id., ib., p. 49-50; aspas no original).

Conforme assinalado anteriormente, Barthes está procurando uma ancoragem nas estruturas do texto verbal-escrito para fundear a leitura e os elementos do texto visual. Assim, o léxico como conjunto dos vocábulos de uma língua são apontados por ele como um sistema de significantes, ou seja, formas variadas de “dizer” alguma coisa por uma imagem escrita ou acústica.

Dessa forma, esse conjunto de vocábulos também está presente no texto visual manifestando-se pelas formas, cores,

¹⁷ Nesta tese apóio-me em alguns elementos da semiologia, porém não faço uma análise semiológica, pois como alerta Barthes, o semiólogo em sua análise deixa de lado determinantes psicológicos, sociológicos, físicos (p. 103-104). No caso deste estudo, ao contrário, lanço mão de outros aspectos além dos de estrutura técnica para empreender a análise das fotos: dados históricos, sociológicos etc. O autor confirma este ponto de vista em outro texto, “O mito como sistema semiológico”: “a semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente de seu conteúdo” (Barthes, 1999, p. 133). Em tempo: a palavra semiologia é utilizada mais constantemente na Europa; nos Estados Unidos há uma preferência por semiótica.

linhas, texturas, proporções etc que o compõem. Em se tratando da analogia que Barthes propõe, esses são cada uma das partes de um todo conformam a imagem/ fotografia em sua integralidade.

Outro ponto interessante da proposição do autor é quando ele alerta que a leitura dessa *lexia*, desse conjunto de palavras, tem relação direta com os saberes dos leitores, o que faz com que se possa empreender diferentes leituras, mesmo que dentro de uma mesma língua. O que o autor define língua como um grande sistema composto pela “soma coletiva de marcas individuais” (p. 19). Língua é um código e códigos pedem para ser decifrados.

Nesse sentido, a analogia que Barthes faz com os códigos lingüísticos facilitam o estabelecimento de regras de leitura do texto visual quando se pensa que:

- a *lexia* é formada pelos elementos da composição visual: formas, cores, linhas, texturas, proporções etc;
- que esses *léxicos*, tal qual na linguagem escrita, podem ser agrupados de muitas e infinitas formas, pois correspondem a um “corpo de práticas e técnicas”, que se manifestam, nas artes visuais, pela pintura, a fotografia, o cinema etc;
- que esses *léxicos visuais* podem compor um *sintagma*, ou seja, uma cadeia de palavras que pode ser analisada por recortes sucessivos e logo após, reagrupadas num processo de síntese;
- que esses *sintagmas* podem ser lidos de muitas e variadas formas pelos usuários de uma mesma língua.

Aplicando esses marcos à leitura da fotografia, e me baseando na argumentação de Barthes de que há a necessidade do estabelecimento de parâmetros de análise para “comunicações cuja substância não seja verbal”, observo que a substância gráfica da mensagem fotográfica pode ser examinada cuidadosamente empregando esses “fragmentos” de leitura os quais, juntando-os, se forja uma rede de significados com coerência interna e externa.

Nessa seara, ao estudar a figura da professora não estarei apenas vendo essa “peça” – *uma palavra* -, isolada da cadeia de elementos que compõem a foto. Estou também analisando o ambiente, as outras pessoas, os objetos, ou seja, *a lexia*, o conjunto das partes que compõem o *sintagma* – o todo. Ainda, se entendermos cada foto como uma frase (sintagma) que tem sentido em si e em relação a outras sentenças, uma série de fotos como frases, estarão compondo um texto, com parágrafos e unidades mínimas de sentido, mas podendo ser lidas por indivíduos que partilham uma mesma *língua* (códigos partilhados). Além disso, cada elemento da fotografia é uma frase que tem ligação entre as outras frases (figuras do texto) de tal modo que a fotografia no seu todo é um texto completo e a ser complementado pelo leitor.



Foto 7
Escola Profissional Orsina da Fonseca - 1929
Augusto Malta

Os Institutos Profissionais Femininos tinham como meta a formação de moças para as tarefas domésticas, prendas do lar, como era vocabulário corrente à época. A pose hirta da aluna compõe o ambiente de exposição dos trabalhos manuais. Como uma estante viva, a moça faz parte da mostra, sendo também exposta na vitrine.

Entender os elementos da foto como frases traz uma coerência interna ao texto da foto que se completa com a informação de que os Institutos Femininos não eram frequentados pelas classes médias e altas da sociedade, mas pelas camadas economicamente menos favorecidas, para o aprendizado no controle do próprio lar, ou para a formação de mão-de-obra para os lares das famílias das classes abastadas.

Barthes continua sua busca por elementos de leitura da fotografia em sua última obra “A câmara clara”, de 1980. O autor lança a pergunta “quem podia guiar-me?” (194, p. 12) para debater sobre a especificidade da classificação da fotografia. Passeando por entre reminiscências, Barthes reflete sobre seu interesse pela fotografia e fala sobre os caminhos que havia trilhado para buscar um entendimento das mensagens visuais. Os caminhos técnicos, segundo ele “são obrigados a acomodar a vista muito perto”; ao contrário, os caminhos históricos ou sociológicos, “estes são obrigados a acomodar a vista muito longe” (id., p. 16-17). Assim, o autor chama a atenção para a dicotomia que há na escolha de uma ou outra abordagem isoladamente. No caso das fotografias da tese, esse foi um ponto inicial de reflexão: não

haveria muitas respostas se optássemos por um ou outro caminho, sem que estes se correspondessem.

Dessa conclusão, o autor apresenta uma abordagem de leitura com dois conceitos, os quais emprego empiricamente na leitura das fotos da tese: *studium* e *punctum*. Segundo o autor,

é pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é **culturalmente** (essa conotação está presente no *studium*) **que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações**” (Barthes, 1984, p. 45-46; grifos meus).

E continuando com sua dissertação, sobre o *punctum* Barthes diz que

o segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que faz parte da cena, como uma flecha, e vem transpassar. [...]; **essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas**, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis (id., ib., p. 46; grifos meus).

Enquanto Panofsky e Kossoy alertam que a produção fotográfica insere-se, sem dúvida, nas coordenadas de tempo e espaço sem que se possa abrir mão de uma ou de outra para que sua leitura seja o mais completa possível, Barthes remexe nos vocábulos para encontrar palavras que abarquem a amplitude desses conceitos. A meu ver, os autores não se chocam; ao contrário, o trabalho de leitura das fotos da tese, com as coordenadas de tempo e espaço, são complementadas com a noção de *studium* e *punctum* trazidas por Barthes. A leitura das fotografias tem que passar por um processo mais amplo, que inclui os “quadros de referência” à maneira de Panofsky e as coordenadas tempo-espaço, à maneira de Kossoy, além da noção de *studium* e *punctum* de Barthes.

Para Barthes, o reconhecimento do *studium* em uma fotografia promove o encontro com as intenções do fotógrafo, aprová-las ou não, discuti-las subjetivamente, posto que a cultura “é um contrato feito entre criadores e consumidores” (p. 48). Ver/ ler as fotos buscando uma abordagem através do *studium* favorece uma perspectiva de investigação mais ampla, na qual o detalhe, o não usual – *punctum* -, opera complementando a leitura. O autor exemplifica dizendo que as fotos registram o próprio material do saber etnológico: algumas coisas “a fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um **infra-saber** [...]” (p. 51; grifos meus).

A proposição de que o que está registrado na fotografia fornece ao espectador/ leitor um saber que só se põe às claras com um olhar arqueológico, de procura, de sensibilidade, está contida na idéia de um “infra-saber”, como ressalta o autor. Analisando as fotos da tese essa idéia é de suma importância, pois o que se vê revela muito mais do que está dito – o não-dito, mas que está lá, deve ser posto a falar -, e esse, penso eu, é um dos papéis do pesquisador.



Foto 8
Jardim de Infância Marechal Hermes – Botafogo
Sem autoria; década de 1910

Esta é uma foto de um grupo de professoras do Jardim de Infância Marechal Hermes, em Botafogo. Ao saber que as roupas de uma professora no período da Primeira República tinham que revelar o decoro de um bom exemplo de moral e bons costumes, percebo que o *punctum* – o olhar apurado sobre o detalhe da vestimenta da professora -, completa o *studium* – o saber que esta era a moda da época etc.

Continuando a discussão sobre a leitura do texto visual veiculado pela fotografia, Philippe Dubois, em seu “O ato fotográfico”, traz contribuições interessantes. Para este autor

a foto é uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação* (Dubois, 1993, p. 15, aspas e grifos no original).

O autor entende que a fotografia começa a significar já partir do ato mesmo de sua tomada – o ruído do clique por si já é significado. Sobre o tripé produção-recepção-contemplação, ele propõe, baseado nas categorias de Charles Peirce¹⁸ um percurso para o debate do estudo da fotografia. Este caminho articula-se em três tempos, que vai da verossimilhança ao índice (id., p. 26-27):

1 – a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese) – a semelhança entre a foto e seu referente; a fotografia é considerada em seus primórdios no século XIX como *a imitação da realidade*, fato indiscutível a partir da maneira como é produzida, por processos físico-químicos; sua natureza mecânica faz aparecer automaticamente a imagem, de maneira objetiva, natural, sem que o artista intervenha no aparecimento da imagem no suporte. É a partir da discussão sobre a concepção da fotografia como arte ou não que a discussão se estabelece: “ora na denúncia, ora no elogio”;

2 - a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) – o princípio da realidade foi contestado com a tentativa de demonstrar que a imagem fotográfica não é 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;

3 – a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência) – movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológico), no qual se deve interrogar a ontologia da imagem fotográfica.

Dubois, pelo que pude perceber, volta-se à estrutura dos códigos lingüísticos na busca de um referencial para a leitura do texto visual. Para tal, apóia-se em estudiosos tais como Charles Peirce que, por sua vez, vem levantando questões da especificidade da leitura do texto visual, nas quais se apóia também Roland Barthes, entre outros que discutem a temática. Desse modo, a tríade de análise que Dubois apresenta – produção-recepção-contemplação -, toma centralidade na análise das fotos da tese.

A bem da verdade, juntando as pontas que porventura possam estar soltas nas considerações que proponho, os autores que exponho aqui comungam, às vezes com denominações diferentes, de algumas certezas das quais não posso descuidar na análise das fotos da tese. São estas:

¹⁸ Dubois utiliza-se da terminologia peirceana, que aqui resumo, *grosso modo*: ícone – a verossimilhança da fotografia com o real; símbolo – um conjunto de códigos apresentados na foto; índice – a foto não pode separar-se de seu referencial. Por opção metodológica, não utilizo os elementos da semiótica de Peirce, privilegiando os elementos de Roland Barthes, conforme anuncio e debato neste texto.

1 – os aspectos técnicos não podem estar alijados das análises do conteúdo das fotos – esses aspectos têm que caminhar juntos em todo o curso da análise, apoiando-se mutuamente e dialogando entre si;

2 – por mais que se procure uma ancoragem segura e indubitável (sonho de pesquisador!), na leitura do texto visual esta será sempre polissêmica, e não há *a leitura*, mas *leituras* que podem ser empreendidas na “corrente do tempo”, qualquer tempo, qualquer local;

3 – as coordenadas tempo e espaço, *studium* e *punctum*, mimese e representação, ou como queira que se nomeiem os aspectos que envolvem uma época e um lugar, estarão presentes no documento visual, assim como no seu leitor, influenciando seu olhar e sua leitura;

4 – para que seja considerado um texto, o texto visual tem que ser entendido em seus elementos formadores específicos da linguagem visual, uma gramática e uma sintaxe próprias; não adianta tão somente adaptar os elementos da língua falada à linguagem visual; há de se buscar a especificidade de seus elementos para que se chegue a mensagem trazida pelo texto visual;

5 – como tempo e espaço afetam por demais o quadro de referência da produção e da leitura da foto, o pesquisador de agora há de ter a firmeza de que suas certezas em relação à leitura do texto visual são datadas e, portanto, carregadas de sentido e intenções do “agora”.

2.3 Fechando idéias

Conforme venho apontando ao longo do texto, a análise da fotografia como texto visual que proponho não se apóia fortemente nos aspectos técnicos, porém não deve prescindir destes para ser mais completa, sendo importante conhecer um pouco das formas e enquadramentos da fotografia. É ponto pacífico que uma mensagem tem a função de comunicar conteúdos escolhidos por aquele que a elabora. Esse conteúdo precisa de uma certa arrumação para que seja claramente entendido pelo espectador, ou pelo menos, que minimize a margem de amplitude de entendimento da mensagem.

Com o texto visual, este ponto é mais delicado, haja vista sua natureza polissêmica e multi-interpretativa. É como alerta Dondis (2000, p. 134), “em termos visuais, nossa percepção do conteúdo e da forma é simultânea. É preciso lidar com ambos como uma força única que transmite informação da mesma maneira. [...] O que você vê, você vê”.

É pelas formas que o emissor da mensagem pode ter algum êxito sobre o controle no direcionamento e na eficácia

da mensagem que quer transmitir. No caso da fotografia como texto visual, essas formas também se fazem presentes, com a consciência ou não do fotógrafo. Quando as pessoas e os objetos fotografados são arrumados desta ou daquela maneira há uma lógica das formas e estruturas que está ali presente: por que mais aparece o prédio do que as pessoas? Por que há na foto pessoas sentadas e outras em pé? Por que há um objeto em destaque do lado direito da foto? Por quê? Por quê?

Elencando os *porquês*, há a necessidade da busca de uma chave de análise que, como afirma o autor acima, não se encontra só no conteúdo, mas também nas formas e como estas foram arranjadas espacialmente na fotografia, dando a ler um texto visual: “ver é um fato natural¹⁹ do organismo humano; **a percepção é um processo de capacitação**”. É preciso perceber as formas, entendê-las em seu arranjo espacial para que a mensagem veiculada fique mais compreensiva: “na composição [visual], o primeiro passo tem por base uma escolha dos elementos apropriados ao veículo de comunicação com que se vai trabalhar. Em outras palavras, **a forma é a estrutura elementar**” (Dondis, id., p. 136-137; grifos meus).

Se, como assinala o autor, a forma é elementar, como estas estão presentes no texto visual em se tratando de uma fotografia? A busca da forma tem a ver com a função da mensagem que o emissor desta quer transmitir. Pensando, por exemplo, nas fotos de professoras e seus alunos, juntando a estes elementos retratados, o contexto de instauração de ordem e civilidade dos quais a escola era depositária, essas fotos objetivavam mostrar a hierarquia em um arranjo bem arrumado e organizado. Não é à toa que a Bandeira Nacional encontra-se logo atrás de uma das professoras, como na foto a seguir da Escola Joaquim Manoel de Macedo.

¹⁹Dondis faz uma ressalva logo no início de seu texto sobre a naturalidade de ver para aqueles que não são cegos.



Foto 9
Escola Joaquim Manoel de Macedo – 1920 (na lousa)
Sem autoria

Dondis completa a prerrogativa que aponto dizendo que a imagem visual, no caso desta tese, a fotografia, “é preciso que represente e revele o fim a que se destina. Não apenas através de palavras ou símbolos, mas de sua **composição total**” (id., ib., 138-139). Nesse sentido, quando se olha a foto anterior, é perceptível em sua totalidade a noção de ordem hierarquia, arrumação.

Por outro lado, porém sem estar descolado do emissor, está o receptor da mensagem, o espectador, aquele para quem a imagem-fotografia é feita. Martine Joly chama a isso “a expectativa do espectador da época” (Joly, 1996, p, 62). A autora fala que, pontualmente há um jogo de anúncios, de sinais, de manifestações aparentes ou latentes, referências e características familiares as quais o público está predisposto a receber, ou seja, há um modo de recepção que caracteriza um determinado público em determinado contexto.

Esse ponto remete, por exemplo, à Semana de Arte Moderna do Brasil, realizada em São Paulo em 1922, na qual os artistas plásticos, músicos, escritores foram vaiados e muito criticados por suas obras modernistas que hoje, olhamos, ouvimos e lemos sem sobressaltos, reconhecendo-lhes os elementos vanguardistas que causaram furor à época. Quanto à fotografia produzida nessa mesma época, com seu status de credibilidade, esta tinha de mostrar a seriedade que se pretendia, veiculando elementos em formas inteligíveis para o público ao qual esta se destinava: às famílias, autoridades, alunos, enfim, aos espectadores.

As formas podem ser percebidas de diferentes maneiras de acordo com sua arrumação nas fotografias. Ostrower (1998, p.84), sobre as formas e sua percepção

comenta que “devido à simplicidade, regularidade e simetria na estrutura do círculo, do quadrado, e do triângulo, estas formas geométricas foram consideradas portadoras de uma configuração ‘boa’” pelos pesquisadores da percepção no século XIX²⁰.

Penso não ser por acaso que muitas fotos da tese que têm data entre final do século XIX e início do século XX apresentam esses elementos em suas composições.

Entre as premissas das formas e sua força expressiva, Ostrower diz que o círculo concentra um campo de energia referido a um núcleo central, de onde irradiam-se forças que são limitadas por sua borda.

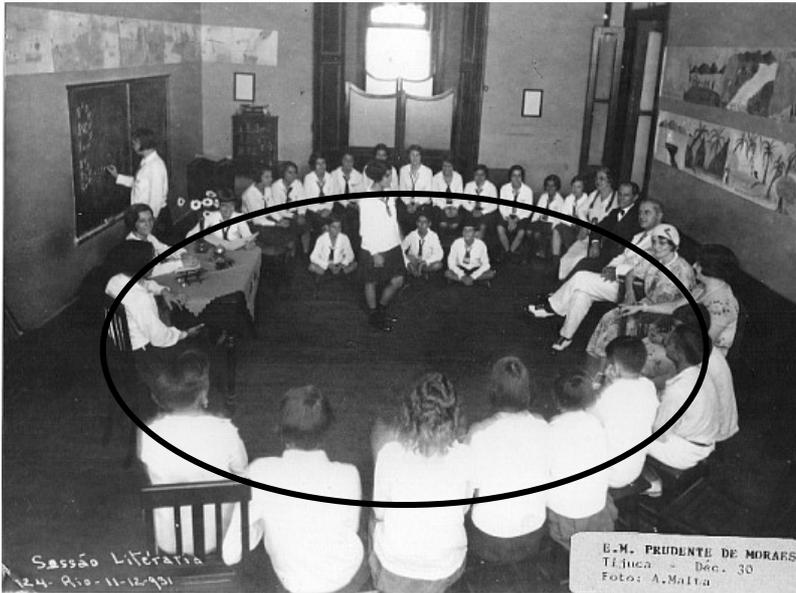


Foto 10
Escola Prudente de Moraes – década de 1930
Sessão Literária
Augusto Malta

Esta é uma foto de Augusto Malta da década de 1930. Pode ser observado que a disposição do círculo concentra a atenção, numa procura de se manter o olhar circundando o grupo. A força da forma faz olhar o círculo “circulantemente”, concentrando o olhar nos seus limites, que são sua força: a propaganda da “sessão literária”. O olhar circulante tem no centro uma menina em pé, o que reforça a circunferência e seus limites, tendo nas pessoas sentadas, os raios. Assim, quer olhemos para as pessoas, quer olhemos para a menina em pé no centro, a idéia de circularidade

²⁰ Ostrower se refere aos pesquisadores da área da psicologia da percepção que formularam a Teoria da Gestalt. Esta teoria aborda a estrutura dos fenômenos da percepção em termos de relação, independentemente da quantidade – é uma abordagem qualitativa, na qual o todo constitui sempre uma síntese.

permanece presente, sugerindo movimento na leitura do texto visual, mesmo com as pessoas sentadas e “imóveis”.

O triângulo é também uma forma que, segundo a autora, de acordo com sua disposição, pode dar a impressão de estabilidade ou ao contrário. Quando se encontra apoiado na linha horizontal, o triângulo promove a impressão de estabilidade com a base firmemente plantada; ao contrário, com a ponta apoiada na horizontal, dando a impressão de estar de “cabeça para baixo”, traz a impressão de desequilíbrio.



Foto 11
Escola Getúlio Vargas
Clube Panamericano – 1935
Sem autoria

Se entendermos o chão onde a mesa e os pés se apoiam como a base do triângulo e, sua “ponta” no alto da bandeira, percebe-se que o grupo de inscreve na área dessa figura. Não há, pelo menos aparentemente, agitação na foto; ao contrário, pode-se perceber contenção, ordem, concentração.

A busca de um equilíbrio global, conforme ressalta Ostrower, tem relação direta com a própria personalidade do autor da obra e com sua concepção de “justo e equilibrado”. Haverá sempre, nas escolhas a serem registradas, avaliações que ultrapassam opções intelectuais e racionais. A bem da verdade, quando capta uma imagem e a escolhe para ser registrada, o fotógrafo está dando sua opinião sobre determinado assunto.

A autora em questão fala que a escolha “sempre será um conhecimento intuitivo e sensível que se manifesta, a partir de valores existenciais e também em função da

multiplicidade de diferenciações e relacionamentos formais simultâneos e da complexidade de tensões (espaciais e emocionais)” (Ostrower, id., p. 96). É por esse olhar que a multiplicidade dos significados do texto visual se fundamenta e se explica. Ela completa a idéia dizendo que “quem estabelece os parâmetros para nossas avaliações é o próprio artista que criou as imagens” (id., ib., p. 206). Dessa amálgama que concentra as escolhas racionais e sensíveis, a obra é o produto visível da concepção do autor.

A proporção na distribuição dos elementos fotografados também tem centralidade no conteúdo da mensagem que se quer veicular. A disposição e a relação das partes dentro de um todo conjuga a dimensão espacial pela qual “o conjunto se torna o *contexto de seus componentes*” (Ostrower, 1998, p. 219; grifos no original). Ordenando os elementos a serem fotografados, o autor da foto terá organizado a mensagem em sua coerência interna – as partes equilibradas -, além da coerência externa que é dada a ver pelo espectador.

As ordenações são expressivas e respondem a alguma questão de ordem física, espacial, temática etc. Desse modo, “a escolha de um determinado padrão proporcional foi muitas vezes condicionada pelo contexto cultural em que vivia o artista, dependendo ainda da finalidade a que se destinava a obra [...]” (id., ib., p. 233). Na busca do equilíbrio, as escolhas para os arranjos dos grupos fotografados também são arrumadas *apropriadamente*, ou seja, em consonância com a ordem da época e do autor que não está jamais descolado de seu tempo.

Esse capítulo, conforme dito inicialmente, teve a intenção de dissertar sobre os fundamentos da análise do texto visual, discutir sobre suas possibilidades e alertar para os obstáculos e limites dessa leitura. O que deve permanecer é o fato de que a polissemia do texto visual não é prerrogativa para sua inexistência; há de se buscar, cada vez mais, elementos que fundamentem essa leitura, possibilitando um tipo específico de conhecimento da ordem do não verbal, mas que é imperativo nos dias atuais, assim como o fôra antes da invenção da escrita.