

A SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA

COLEÇÃO SEMIÓTICA

Coordenação: Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

A significação musical: um estudo semiótico na música instrumental erudita

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Semóticas sincréticas: posições (A linguagem do cinema)

Waldir Bevidas

Linguagens e saberes: estudos literários

Ana Lúcia Trevisan, Helena Bonito Couto Pereira e Maria Luiza Guarnieri Atik

Linguagens e saberes: estudos linguísticos

Diana Luz Pessoa de Barros, José Gaston Hilgert, Maria Helena de Moura Neves,
Ronaldo de Oliveira Batista

Cem anos com Saussure (Textos de congresso internacional) Tomo I

Waldir Bevidas, Ivã Carlos Lopes e Sémir Badir (organizadores)

Cem anos com Saussure (Textos de congresso internacional) Tomo II

Waldir Bevidas, Ivã Carlos Lopes e Sémir Badir (organizadores)

A significação na pintura

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

A SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA

ANTONIO VICENTE PIETROFORTE



A SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA

Projeto, Produção e Capa
Coletivo Gráfico Annablume

Diagramação
Ivan Henrique Matuck Ponte

Conselho Editorial
Eugênio Trivinho
Gabriele Cornelli
Gustavo Bernardo Krause
Iram Jácome Rodrigues
Pedro Paulo Funari
Pedro Roberto Jacobi

1ª edição: setembro de 2016

© Antônio Vicente Seraphim Pietroforte

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Dr, Virgílio de Carvalho Pinto, 554 . Pinheiros
05415-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (5511) 3539-0226 – Televentas 3539-0225
www.annablume.com.br

Sumário

INTRODUÇÃO GERAL	7
1. A REFERÊNCIA	11
UM RETRATO	12
A PERSONAGEM	15
A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA	17
2. A FOTOGRAFIA COMO TEXTO	23
O PLANO DE EXPRESSÃO	24
O PLANO DE CONTEÚDO	25
O SEMISSIMBOLISMO	29
O TEXTO	31
A INTERTEXTUALIDADE	32

3. A ENUNCIACÃO	39
O ENUNCIADO E A EXPRESSÃO VISUAL	40
ENUNCIACÃO E METALINGUAGEM	47
4. A MANIPULAÇÃO DO PONTO DE VISTA	53
TEMPO E ESPAÇO	54
A CENA ENUNCIADA	55
A MANIPULAÇÃO VISUAL	56
5. A INTERPRETAÇÃO	61
AQUILO QUE PUNGE	62
POR UMA SEMIÓTICA DO <i>PUNCTUM</i>	65
CONCLUSÃO	75
BIBLIOGRAFIA	77

Introdução geral

Parece não haver discussões quando se define fotografia como tecnologia de reprodução de imagens, pela ação da luz, sobre superfícies fotossensíveis. As primeiras fotografias foram feitas assim; sua invenção é a invenção dessa tecnologia. Apesar da materialidade da fotografia mudar constantemente, de placas de estanho e papel a visores de plasma, o fato da imagem ser fixada por meio da luz se mantém; de Nicéphore Niépce ao Telescópio Espacial Hubble, seja com sais de prata, seja por meio de pixels, tudo depende da fixação da luz. Contudo, quando são discutidos os papéis sociais da fotografia, suas propriedades enquanto linguagem humana, suas relações com supostas realidades das coisas e fatos do mundo, nada é claro e evidente.

Por ser invenção do mundo moderno e pós-moderno, a fotografia só pode ser estudada nesses contextos históricos; a fotografia e o cinema só existem do mundo moderno em diante, contrariamente às demais artes plásticas, como a pintura, a escultura e arquitetura, datadas desde as idades da pedra. Se essa observação permite considerações históricas sobre os adventos da fotografia, classificá-la entre as expressões plásticas da humanidade permite considerações semióticas. Enquanto comunicação e expressão, a fotografia é definida como uma linguagem entre outras linguagens humanas, tornando possível seu estudo nos domínios do signo e da significação.

Todavia, o que significa afirmar que um fenômeno é linguagem ou faz parte de uma delas? Se linguagem pode ser uma língua natural específica, como são as línguas portuguesa, hebraica ou japonesa, e até mesmo o conjunto de todas elas – ou seja, entender linguagem por sinônimo de semiótica verbal – isso não significa que, em sentido lato, a música, a pintura ou o cinema também não possam ser considerados linguagens. *Grosso modo*, as línguas naturais, a música, a pintura e o cinema podem ser descritos por meio de sistemas de signos; em outras palavras, todas essas linguagens podem ser descritas como conjuntos significantes.

Nas teorias da linguagem, o conceito de signo pode ser definido de, pelo menos, dois pontos de vista. Em um deles, parte-se do princípio de que há coisas e fatos no mundo, que seriam os conteúdos do pensamento; para comunicar tais pensamentos, são utilizados signos em diversos sistemas de expressão. Nessa concepção de signo, há no mundo dos homens, por exemplo, os objetos “cadeiras”, que poderiam ser o conteúdo de pensamentos humanos; de modo arbitrário, em cada língua natural esses conteúdos são expressos em palavras distintas como “cadeira” em português, “chair” em inglês, “sedia” em italiano, etc.

Ainda desse ponto de vista, mas em outros sistemas de signos além dos verbais, o mesmo objeto pode ser expresso em imagens, como pinturas, esculturas ou fotografias. Diferentemente das semióticas verbais, em que as relações entre as palavras e as coisas são arbitrárias, nas semióticas visuais, as relações entre objetos e signos tendem a ser motivadas por relações de semelhança. Na semiótica proposta por Charles Sanders Peirce, justamente por esses motivos e para fins de classificação, os signos lexicais são chamados símbolos e os signos visuais, ícones.

Essa semiótica pode ser incluída entre aquelas que partilham do ponto de vista referencialista, pois está baseada nas relações referenciais entre os signos e os objetos. A significação, porém, pode ser definida de outro ponto de vista, que alguns teóricos da linguagem costumam chamar *imaneente*; entre eles, um dos mais significativos é o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev. Em

Prolegômenos a uma teoria da linguagem, Hjelmslev inicia suas considerações com estas palavras:

A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. (...) A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento (...). O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas. (Hjelmslev, 1975: 1-2)

Conceber a significação não como reflexo, mas como a fonte das “coisas” humanas, não significa gerar coisas materiais a partir do nada, como se realidades físicas fossem construídas por meio da linguagem. Trata-se, isto sim: (1) de conceber a significação humana gerada a partir de relações semióticas próprias, as quais dão forma a sistemas de signos; e (2) de verificar que tais sistemas encaminham visões de mundo, responsáveis pelas significações projetadas sobre as coisas, dotando-as de sentido. Nessa concepção, a significação emana das linguagens em que é gerada; trata-se da construção de mundos possíveis, e não de reflexos da realidade.

As ideias de Hjelmslev – herdadas do pensamento de Ferdinand de Saussure, considerado o fundador da linguística moderna – são levadas adiante por outros teóricos da linguagem,

entre eles, Algirdas Julien Greimas e Jean-Marie Floch. Tais teóricos procuram descrever como a imanência se faz não apenas em sistemas semióticos verbais, como é o caso da linguística de Saussure e de Hjelmslev, mas buscam determinar os processos de geração do sentido em quaisquer sistemas semióticos.

Vinculado a esse ponto de vista e baseado nas propostas de Greimas e Floch, o trabalho que segue, longe de exaurir o tema, é uma abordagem semiótica da fotografia, enfocando cinco tópicos especificamente: (1) a referência às coisas do mundo; (2) a fotografia como texto; (3) a enunciação; (4) a manipulação do ponto de vista; (5) a interpretação. Não há necessidade, ao longo da leitura, de conhecimentos prévios de semiótica, nem de informações sobre história da arte e da fotografia; tudo que for mencionado será devidamente ilustrado e explicado sempre que necessário.

1. A referência

No que diz respeito à concepção do signo como referência às coisas e fatos do mundo, talvez a fotografia seja, entre as artes plásticas, aquela a levantar a questão com mais veemência. Em sua semiótica, a fotografia remete às relações entre a imagem reproduzida eletrônica ou quimicamente e a “coisa” do mundo capturada pela máquina fotográfica, fazendo parecer evidente que, na fotografia, a linguagem seja tomada como reflexo do mundo.

Embora na pintura a utilização de modelos, objetos, paisagens e até mesmo fotografias como base de produção das telas possa sugerir uma semiótica semelhante, parece mais fácil reconhecer na pintura, do que na fotografia, a imanência da significação por meio da linguagem. As fotos têm valor de documento legal – fotografias podem ser provas de crimes, muitos documentos pessoais são acompanhados por fotos –; o discurso jornalístico, em seus compromissos com a “verdade” dos fatos, lança mão de fotografias para justificar seu dizer verdadeiro. Segundo Barthes, a eficácia da fotografia reside, justamente, em sua relação com o referente; a mitologia particular da fotografia está em sua capacidade de presentificar o passado (Barthes, 1984*). Enfim, quase tudo levar a crer que o sentido na linguagem fotográfica depende, em grande parte, de ela ser tomada como reflexo do mundo.

Que a fotografia faça referências ao mundo, isso não se discute; o que se coloca em questão, em concepções imanentes da linguagem, é como ela faz isso enquanto efeito de sentido. Do mesmo modo que nas demais semióticas plásticas, o sentido na fotografia também é gerado em construções semióticas; a referência nessa linguagem é uma referência a outros discursos e a conotações sociossemióticas projetadas sobre a sua eficácia referencial. Assim como se projeta mais eficácia referencial sobre as pinturas renascentistas do que sobre as pinturas cubistas ou expressionistas, projeta-se mais eficácia referencial na fotografia do que na pintura.

UM RETRATO



Diferentemente de quando são estudadas as semióticas da música, da pintura ou da escultura, nem sempre são projetadas valorizações artísticas na fotografia. Adolf Hitler, Anthony Queen e Pablo Picasso são todos pintores, nenhum deles abriria mão do título de artista; o que os difere é o grau de excelência, engenho e arte, com suas muitas gradações entre os pintores fajutos, os medianos e os gênios da pintura. Na fotografia, porém, há artistas plásticos como Nadar, Man Ray, Mapplethorpe ou Sebastião Salgado, e todos aqueles que possuem máquinas fotográficas em seus muitos registros jornalísticos, científicos, publicitários, domésticos, etc.

Não cabe aqui discutir o estatuto da arte, mas é preciso considerar que ela, devido à complexificação semântica e, no caso das semióticas plásticas, à complexificação da plasticidade, permite melhores abordagens porque oferece, ao analista, objetos ricos em suas engenharias semânticas, plásticas e textuais. Em outras palavras, a arte, ao investir sobre a exploração, realização e validação de relações semióticas, termina por maximizar fenômenos da linguagem que outros discursos não artísticos tendem a não considerar. Valendo-se de comparações com as ciências exatas e biológicas, a arte colocaria “lentes de aumento” sobre os fenômenos semióticos, facilitando suas observações. Entretanto, a semiótica não pode se limitar apenas à semiótica da arte; sua abordagem deve permitir analisar fotografias como a anterior, em princípio, a fotografia de um homem comum, de autor anônimo, sem intenções artísticas como são as dos quatro fotógrafos citados.

Sem contar apenas com a subjetividade do analista para justificar a afirmação que segue, parece que a foto em questão poderia receber valorizações artísticas além da conotação social de ser registro de época. Sua observação sugere preocupações com o enquadramento, o foco e a distribuição das sombras capazes de conotar o texto com valorizações artísticas, além de flagrar o homem – a personagem da foto –, destacando sua singularidade no meio de quem o cerca. Uma vez enfocado, surgem questões a propósito de quem se trata e o que ele faz para ser representado assim.

Iniciando a abordagem semiótica pela expressão plástica da fotografia, é possível determinar, pelo menos, quatro articulações básicas em sua manifestação. Devido à profundidade de foco, a face do homem é mais definida que as duas pessoas que o cercam, sugerindo a oposição (1) *configuração concentrada vs. configuração difusa* pois, quanto mais próximo do homem central, mais as formas tendem a ser concentradas e, quanto mais distante, mais difusas, como são as pessoas que o cercam e o fundo atrás, praticamente indefinido. Essa disposição, por sua vez, está articulada em função de formas opostas em (2) *cercadas vs. cercantes*, de modo que as formas cercadas – o homem central, seu uniforme, seu rosto – têm linhas e traços mais concentrados, e as formas cercantes – as outras duas pessoas e o fundo –, linhas e traços mais difusos. Por fim, subordinada a essa articulação entre formas e suas posições, há o cromatismo articulado em (3) *claro vs. escuro*, que divide a foto nos lados (4) *direito vs. esquerdo*, pois há zonas predominantemente claras do lado direito e escuras, do lado esquerdo.

Tais correlações plásticas, formadas pela articulação entre a correlação *concentrado / cercado vs. difuso / cercante* e a correlação *claro / direito vs. escuro / esquerdo*, estão de acordo com a definição de função poética de Jakobson, segunda a qual, no processo de comunicação, a poeticidade é o resultado da ênfase na mensagem (Jakobson, s.d.: 118-162). Em linhas gerais, segundo Jakobson o processo de comunicação é formado por seis elementos: emissor, receptor, referente, canal, código e mensagem. Presentes em todo ato de comunicação, é possível enfatizar cada um deles; para isso, basta lançar mão dos recursos semióticos necessários para os devidos fins.

Entre outros recursos, marcar o enunciador do discurso na primeira pessoa enfatiza o emissor, marcar o enunciatário na segunda pessoa enfatiza o receptor, construir o discurso em terceira pessoa enfatiza o referente. Quando se trata de enfatizar a mensagem, um dos recursos semióticos utilizados é construir correlações entre os elementos que dão forma a determinada lin-

guagem. Nos sistemas verbais, por exemplo, rimar, aliterar ou fazer versos enfatiza a mensagem no plano de expressão por meio de correlações prosódico-fonológicas; fazer metáforas ou metonímias enfatiza a mensagem no plano de conteúdo por meio de correlações semânticas. Nos sistemas plásticos, traçar correlações plásticas resulta em ênfases semelhantes no plano de expressão de fotografias.

As articulações plásticas propostas, porém, encaminham, pelo menos, um questionamento semântico na textualização da foto em análise: enquanto a correlação *concentrado / cercado vs. difuso / cercante* tende a determinar, por meio da concentração das formas, a imagem centralizada, a correlação *claro / direito vs. escuro / esquerdo* tende, ao projetar sombras sobre aquela imagem, a indeterminá-la. Se isso dá ênfase à oscilação entre a determinação e a indeterminação da imagem centralizada, também faz com que, ao lado dessa complexificação plástica, seja sugerida uma complexificação semântica: quando essa imagem se torna a figura de alguém, cabe perguntar quem é essa pessoa definida e indefinida ao mesmo tempo.

A PERSONAGEM

Antes de tudo há, no texto fotográfico, informações verbais que possibilitam determinar o papel, enquanto personagem, daquela pessoa; no braço esquerdo do homem há o bracelete da Organização Todt. Criada por Fritz Todt durante o Terceiro Reich, a organização que leva seu nome, especializada nos ramos de construção e engenharia, fez parte do exército alemão, tendo sido responsável pela construção de armamentos e defesas militares a campos de concentração. Trata-se, portanto, de alguém vinculado ao nazismo; esse papel temático é justificado pela suástica, que aparece parcialmente vista sob o bracelete. Vítima de acidente aéreo em 1942, Todt teve como sucessor Albert Speer, o homem central da fotografia, talvez a personagem mais complexa entre as principais vozes da Alemanha Nazista.

O Führer e seus homens são tematizados de modos distintos. Das apologias neonazistas a caricaturas, Adolf Hitler assume muitos papéis: ora herói da nação ariana, ora a segunda besta do apocalipse; ora exímio estadista, ora bufão destrambelhado, que agia, nas palavras do próprio Speer, como “sapateiro remendão” diante dos mapas da Europa estendidos sobre seu gabinete. Depois do Führer, as atenções recaem sobre Joseph Goebbels, Hermann Göring ou Heinrich Himmler, os membros mais excêntricos da cúpula nazista: Goebbels com sua propaganda, seus filmes, seu doutorado em literatura alemã; Göring e o excesso de peso, seus tesouros, o vício em morfina; Himmler e as SS, o esoterismo nazista, sua triste figura diante da cápsula de veneno. Em seguida, alguns se lembram da inexpressividade de Rudolf Hess ou de Martin Bormann, odiado por todos do partido; por fim, Ernst Röhm e Alfred Rosenberg. De Speer, porém, quase ninguém se lembra.

Tão importante como Goebbels, Göring e Himmler, Speer, apesar de ausente nos anos de formação do partido – seu número de inscrição no NSDAP é 474481, data de janeiro de 1931 –, atuou durante a ascensão do nazismo tanto quanto os três primeiros, muitas vezes mais próximo do Führer do que os demais. Nos tempos de guerra, Speer, em seu cargo de ministro dos armamentos, foi personagem indispensável nos avanços, sucessos e resultados do conflito, superando em eficiência os demais homens de Hitler. De Albert Speer, disseram estas palavras o jornal inglês *The Observer*, datado de 9 de abril de 1944:

Speer é hoje, de algum modo, mais importante para a Alemanha do que Hitler, Himmler, Goering, Goebbels ou os generais. Na realidade, todos eles são apenas auxiliares desse homem, que é quem dirige realmente a gigantesca máquina bélica, tirando dela todo o rendimento possível. Vemos nele a exata encarnação da revolução dos diretores de empresa. Speer *não é um* dos ostentosos e pitorescos nazistas. Na realidade, não se sabe qual seja a sua opinião política; se não é antes convencional, ele poderia pertencer a qual-

quer partido político, contanto que se lhe proporcionasse trabalho e possibilidade de fazer carreira. É o protótipo do homem médio, bem vestido, cortês, incorruptível. Seu estilo de vida, o de sua esposa, o de seus filhos, caracteriza a classe média. Muito menos do que qualquer outro chefe nacional-socialista, Speer corresponde ao tipo clássico nacional-socialista ou a algo considerado, especificamente, alemão. Simboliza melhor um tipo cada dia mais importante em todos os Estados que se acham em guerra: o técnico puro, o homem brilhante carecido de antepassados gloriosos; o homem que não pertence a nenhuma classe, que não visa a outra meta que não seja abrir seu caminho no mundo, utilizando-se apenas das suas faculdades de técnico e de organizador. Precisamente essa falta de lastro psicológico e anímico e a desenvoltura com que maneja a terrível maquinaria técnica e de organização do nosso tempo fazem que esses tipos insignificantes consigam ir muito longe, em nossos dias. Chegou agora a sua época. Poderemos nos livrar dos Hitler e dos Himmler, mas os Speer estarão ainda muito tempo entre nós, aconteça o que acontecer a esse homem em particular.

(Speer, 1975: 384-385)

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

O que teria acontecido àquele homem em particular? Conhecido por meio de seus discursos e dos discursos feitos sobre ele, a pessoa Albert Speer só existe nesses mesmos discursos, inclusive nos discursos visuais em que ele aparece fotografado. Portanto, é a esse homem semiótico a quem tanto a foto quanto nossa abordagem semiótica fazem referência; semiotizada na fotografia, essa pessoa se define em relação à polêmica interdiscursiva que lhe dá significação. Uma vez dentro do texto, tal pessoa carrega, junto consigo, essa rede de definições para dentro do texto também. No entanto, quando se busca por Speer nessa rede de definições semióticas, o que se encontra é uma semantização tão complexa quando as categorias plásticas realizadas na expressão da fotografia.

O texto citado do *The Observer* expõe isso com clareza. Há nele oscilações entre considerar Speer “modesto”, “incorruptível”, “brilhante”, sem ancoragem a antepassados gloriosos, contando apenas consigo mesmo para se fazer; um burguês com sua família, até “insignificante”, mas não deixa de traçar a periculosidade do homem, mais perigoso que o próprio Führer, seu Marechal ou o líder das SS. Speer é descrito como técnico, apartidário, um gênio, no caso, utilizado para o “mal”. Em seu discurso, *The Observer* semantiza o membro do NSDAP entre valores contrários; Speer oscila entre a insignificância do homem comum e talvez ser a pessoa mais importante do III Reich, depois de Hitler.

Caso a análise venha a se deter apenas em suas valorizações de nazista perigoso, os discursos a respeito da personagem permanecem complexos. Arquiteto do Reich, Speer foi o favorito de Hitler: foi companheiro do Führer em numerosas viagens, inclusive em seu passeio por Paris, na ocupação da França; fez a arquitetura da chancelaria do Reich; projetou com Hitler as maquetes da Alemanha, futura capital do Império; sistematizou com eficiência a produção de armamentos durante os conflitos, o que lhe permitiu contatos com as pessoas mais influentes das forças armadas, colocando-se politicamente acima de Goebbels, Göring, Himmler e Bormann. Depois da guerra, apesar de tudo isso, Speer ainda carregou a alcunha do “bom nazista”.

Não “bom” no sentido de nazista excelente, cumpridor da suas obrigações nacional-socialistas, mas de nazista bondoso, “bom” em meio a todas as maldades do Terceiro Reich. Albert Speer foi citado nos relatórios da Operação Valquíria como alguém com quem se poderia contar depois da conspiração liderada pelo Coronel Von Stauffenberg; Speer desobedeceu as ordens do Führer referentes à devastação dos territórios invadidos pelos aliados, salvando a Alemanha da destruição total; Speer conspirou pessoalmente contra Hitler ao planejar a tentativa de assassinato por envenenamento – ele próprio inocularia o gás nas tubulações do esconderijo subterrâneo do Führer, em Berlim –. Além disso, ao contrário de Rosenberg, convicto do nacional-socialismo até o

momento de subir ao patíbulo, Speer pediu desculpas, reconheceu as mazelas do Terceiro Reich, assumiu suas culpas no regime – menos a de haver utilizado trabalho escravo na produção de armas –, fez doações anônimas de dinheiro a entidades judaicas ocupadas com as vítimas do holocausto.

Ao contrário de Göering, Rosenberg, Julius Streicher ou Baldur von Schirach, o homem da fotografia sobreviveu ao julgamento de Nuremberg, cumprindo vinte anos de reclusão na prisão de Spandau. Construiu um jardim nos terrenos da prisão – o Jardim de Speer –; ao sair da prisão, ganhou boas somas com a publicação de suas memórias, ao contrário de Adolf Eichmann, refugiado em barracos de um subúrbio argentino, sequestrado pelo Mossad para ser julgado e executado em Israel. O *The Observer* acertaria mais uma vez; Albert Speer foi bem sucedido no III Reich, na prisão e fora dela, como faria em qualquer lugar, “contanto que se lhe proporcionasse trabalho e possibilidade de fazer carreira”.

Em *Por dentro do III Reich*, seu primeiro livro, o “bom” nazista faz este comentário:

Uma das características do espírito, sempre digna de imitação, foi a de reconhecer a realidade, não fazendo caso de fantasias e de pensamentos delirantes. Mas, refletindo sobre os anos anteriores à minha entrada na prisão, vejo que não estive isento de falsas imagens, em nenhum dos períodos da minha atividade.

O afastamento da realidade, o distanciamento que se acentuava continuamente, dominando cada vez mais um maior número de pessoas, não era uma característica especial do regime nacional-socialista. Ora, enquanto em circunstâncias normais dar as costas à realidade é uma atitude corrigível pelas opiniões das pessoas que nos rodeiam, pela zombaria, pela crítica, pela perda de confiança, no Terceiro Reich não havia tal corretivo, sobretudo quando alguém pertencia às categorias superiores. Ao contrário, assim como se multiplica uma imagem em uma sala de espelhos, cada mentira que alguém fizesse a si mesmo multiplicava-se também nas imagens

de um mundo fantástico, quimérico, sem nenhuma relação com a sombria realidade exterior. Os espelhos refletiam sempre a imagem do meu rosto, a única imagem que eu podia ver refletida neles. Nenhuma visão estranha perturbava a uniformidade daqueles cem rostos, sempre os mesmos, a uniformidade do meu eu multiplicado. Havia diferenças de gradação no que diz respeito à fuga da realidade. Não havia dúvida de que Goebbels estava muito mais próximo da realidade do que, por exemplo, Göering ou Ley. Mas tais diferenças diminuem, quando consideramos o afastamento em que, tanto os iludidos como aqueles considerados realistas, nos achávamos com relação ao que ocorria no mundo real.
(Speer, 1975: 332-333)

Em seu diagnóstico da situação, Speer lida basicamente com os valores semânticos de *identidade vs. alteridade*. As ilusões e mentiras – as “quimeras” – construídas nos discursos do Terceiro Reich seriam formadas a partir do apagamento da *alteridade* em função de uma *identidade* comum, representada pelos oficiais superiores, marcada com intensidade na pessoa do Führer. Na citação, a tensão entre os valores semânticos contrários aparece metaforizada pelo espelho, capaz de, concomitantemente, refletir o mesmo e o outro. Ao mirar a si próprio, o que Speer reconheceria, além do nazista uniformizado pelos valores quiméricos do Reich?

A figura do rosto retorna na metáfora do espelho. O rosto de Speer em seus espelhos é semelhante ao rosto dividido em dois pela sombra na fotografia; sua sombra nazista e sua lucidez ao refletir sobre as quimeras quando aponta as mentiras tomadas como verdades.

E quanto às “verdades” de Speer? Depois de longa série de entrevistas dadas à jornalista Gitta Sereny – que deram origem ao livro *Albert Speer, sua luta com a verdade* –, o “bom nazista” teria confidenciado a ela:

O que queria dizer-lhe – disse Speer com ar feliz – é que, no fim de tudo, não fiz as coisas muito mal. No fim de tudo, eu fui o arquiteto de Hitler; eu fui o seu Ministro de Armamentos e Produção; eu estive encarcerado vinte anos em Spandau e, ao sair, fiz outra boa carreira. Não está mal de todo, pois não?
(Gallego, 2010: 379)

É comum, na iconografia de diversos sistemas de símbolos, a conciliação de valores contrários: há entre os deuses latinos a figura bifronte de Janus, a olhar concomitantemente o passado e o futuro; no cristianismo há os dois Joões, o João que chora – João Batista – e o João que ri – João Evangelista –; a mônada chinesa representa a tensão entre os opostos expressando, no mesmo símbolo, a tensão entre os conceitos de Yang e Yin. A fotografia de Speer lembra esses processos mitológicos: a imagem de seu rosto é ao mesmo tempo sombria e iluminada; sua pessoa é ao mesmo tempo boa e maléfica. A figura do “bom nazista” surge tão complexa quanto o jogo de luz e sombra que a manifesta visualmente.

Contudo, em suas complexificações, os símbolos citados são bem mais abstratos que a fotografia de Speer. Enquanto Janus diz respeito ao fluxo do tempo e a mônada chinesa simboliza os princípios geradores da própria existência, o rosto do companheiro de Hitler, a seu modo, também bifronte e dividido entre o claro e o escuro, é mais concreto e específico em sua realização figurativa, trata-se de um homem marcado pelo processo semio-histórico que ele mesmo ajudou a construir ativamente. Conotadas em seu rosto, as tensões de Janus ou da mônada chinesa têm suas abstrações generalizantes reduzidas à imagem do homem capaz de individualizá-las; na fotografia, Speer se parece mais com os homens cindidos da literatura, como são os protagonistas d’*O Médico e o monstro*, de Robert L. Stevenson, ou d’*O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux.

Passageiro da mentira, o arquiteto do Reich recorda aquele que, de acordo com a mitologia cristã, seria o pai de todas elas:

(...) Tal como Fausto, eu venderia minha alma por uma obra de grande vulto. E tinha encontrado meu Mefistófeles. Esse Mefistófeles parecia não menos absorvente do que o criado por Goethe. (Speer, 1975: 38)

Em seu discurso, Speer compara o demônio de Goethe a Adolf Hitler; sua obra, no momento dessas reflexões, refere-se apenas à obra do arquiteto, não se trata ainda do ministro, do detento ou do escritor. Seria essa, porém, uma comparação adequada? Do ponto de vista do “bom nazista”, talvez; suas palavras atribuem suas culpas aos outros, como ele faria com Himmler e seus antigos companheiros, em seu último livro *Der sklavenstaat*. Todavia – vale a pena lembrar – na peça de Goethe, Mefistófeles age como conselheiro e ajudante; seu papel está em função do papel principal de Fausto, assim como fora o do segundo homem do Reich em relação a seu Führer.

2. A fotografia como texto

Se a possibilidade de ser descrita por meio de conjuntos significantes faz da fotografia linguagem, o que é necessário para considerá-la texto? Semelhantemente ao conceito de linguagem, que não está restrito às línguas, o conceito de texto também não se restringe aos textos verbais. Em semiótica, o texto se define na articulação entre o chamado plano de conteúdo, formado por categorias semânticas, e o plano de expressão, formado pelas categorias próprias de um sistema semiótico específico. Desse modo, se nos textos verbais, as categorias de expressão são prosódicas e fonológicas, nas semióticas plásticas, independentemente se são fotografias, pinturas, esculturas ou arquiteturas, as categorias de expressão podem ser sistematizadas em cromáticas, relativas às cores, em eidéticas, relativas às formas, e em topológicas, relativas às disposições de cores e formas.

O PLANO DE EXPRESSÃO



*veja ilustração colorida no final do livro

Sem quaisquer referências, não é evidente que a imagem anterior seja fotografia – olhares desatentos poderiam confundí-la com pintura abstrata –. Caso haja certeza de que é fotografia, surgiriam dúvidas sobre seu conteúdo, pois, de imediato, nenhuma figura é reconhecida nela. Trata-se de fotografia; seu conteúdo, porém, sem as devidas relações com o texto verbal que a acompanha, permanece indeterminado em imagens, por enquanto, abstratas. Todavia, embora os significados dessa foto necessitem de mais esclarecimentos para serem analisados, é possível analisar seu plano de expressão em função das articulações das categorias plásticas manifestadas.

Em termos cromáticos, há gradações entre zonas escuras e zonas brilhantes. Sobre o branco que se espalha ao longo do texto, há o predomínio de manchas escuras vermelhas e verdes no lado esquerdo da fotografia, enquanto, no lado direito, predominam os pontos brilhantes. Em termos eidéticos, também há gradações, pois há formas mais difusas nas manchas e formas mais concentradas nos pontos. Assim articuladas, as gradações cromáticas e eidéticas estão distribuídas com ênfase em cores escuras e formas difusas do lado esquerdo e, do lado direito, em cores brilhantes e formas concentradas. Há, portanto, as categorias plásticas *escuro*

vs. brilhante, difuso vs. concentrado e esquerda vs. direita articuladas em paralelo.

categoria cromática	<i>escuro vs. brilhante</i>
categoria eidética	<i>difuso vs. concentrado</i>
categoria topológica	<i>esquerda vs. direita</i>

Em termos semióticos, trata-se de determinar a articulação plástica, geral e abstrata, responsável pela geração do plano de expressão. Nesse estágio da abordagem semiótica, não é possível analisar significados; apenas determina-se a rede de relações em que as manchas, traços e pontos estão articulados no plano de expressão do texto visual.

O PLANO DE CONTEÚDO

Há fotos abstratas na história da fotografia; isso é perfeitamente possível fazer via a manipulação, tanto dos recursos técnicos da máquina fotográfica, quanto dos tratamentos finais dados durante a reprodução da imagem. Entretanto, de foto abstrata, uma vez explicada pelo texto verbal que a acompanha no estudo de astronomia em que foi colhida (Watson, 2008: 130-135), a fotografia se torna uma imagem obtida pelo Telescópio Espacial Hubble. O que se vê nela é a região central da Nebulosa Carina, na qual se dá, violentamente, o nascimento de estrelas: a mancha branca é uma nuvem de hidrogênio; a mancha vermelha escura é uma nuvem molecular; os pontos brilhantes são um enxame de estrelas chamado Trumpler 14.

Por sua importância na história da astronomia e da visão de mundo que deriva de sua contribuição – visão capaz de permitir as bases conceituais em que a fotografia da nebulosa pode ser concebida –, merece atenção a referência a Edwin Hubble, o cientista homenageado com o telescópio espacial. Na evolução dos conceitos da astronomia, talvez um dos marcos mais significativo seja a elaboração do sistema geocêntrico por Ptolomeu,

no século II, seguido por sua renovação no sistema heliocêntrico, proposto por Copérnico no século XVI. Não seria equivocadamente considerado, entre eles, as decorrências das conclusões de Hubble, no século XX, a respeito das dimensões do universo conhecido até então. A descoberta de outras galáxias, além da Via Láctea, deriva das pesquisas de Hubble; Hubble e suas conclusões reformularam as dimensões do homem diante do cosmos, que se torna infinitamente maior e em constante expansão.

Até as descobertas de Hubble em 1923, no universo conhecido havia somente uma galáxia, a Via Láctea, em meio a nebulosas – regiões do espaço-tempo formadas por nuvens de poeira, hidrogênio e plasma –, existindo no contínuo estabilizado do cosmos. Ao estudar, no Observatório do Monte Wilson, Califórnia, a nebulosa de Andrômeda, Hubble calculou que uma de suas cefeidas – estrelas gigantes e até 30000 mais brilhantes que o Sol – estaria a uma distância além dos limites da Via Láctea, levando à conclusão de que a nebulosa, na verdade, é outra galáxia – a galáxia de Andrômeda –. Nos anos seguintes, ao descobrir novos sistemas estelares independentes dos dois já determinados – Via Láctea e Andrômeda –, Hubble, ao pesquisar galáxias ao invés de nebulosas, demonstrou, em 1929, que elas estão se afastando rapidamente e que essa velocidade aumenta com a distância, reforçando as bases da teoria do Big Bang.

Em 24 de abril de 1990, a agência espacial dos Estados Unidos – a NASA – lançou um satélite não tripulado, o primeiro dos seus Grandes Observatórios Espaciais, batizado Telescópio Espacial Hubble, capaz de obter a imagem fixada na fotografia anterior. A homenagem ao astrônomo é justa, pois boa parte dos conceitos contemporâneos a propósito do universo deriva das ideias de Hubble, mas não apenas isso. Uma vez que a amplitude alcançada pelo Telescópio Espacial só pode ser concebida a partir das dimensões dadas ao cosmos por meio de seus estudos, deve-se a Hubble, pelo menos em termos semióticos, a construção de um novo espaço para a inserção do homem no universo, infinitamente maior que o anterior e em constante expansão. Somente por-

que se concebe esse novo espaço é possível lhe dotar de sentido e partir em busca de fotografá-lo, renovando e construindo suas significações.

Nessa breve digressão sobre Hubble e o Telescópio Espacial que leva seu nome, o conceito de nebulosa, um dos termos técnicos da astronomia que aparece na explicação verbal da fotografia, é mencionado; as nebulosas são formações de nuvens de poeira, hidrogênio e plasma. É bom observar, ainda, que nem toda nebulosa é a imagem mal compreendida de sistemas estelares, embora algumas nebulosas tenham passado a ser classificadas como galáxias depois das pesquisas de Hubble. Contudo, para dar continuidade à análise, deve-se saber não apenas do que as nebulosas são compostas, mas o que acontece nelas em relação aos demais fenômenos cósmicos: em uma nebulosa, as nuvens moleculares entram em colapso constantemente e dão origem ao processo de formação estelar – em outras palavras, as nebulosas são nascedouros de estrelas –.

Recapitulando, na fotografia aparece a região central da nebulosa Carina, uma nebulosa pertencente à Via Láctea, com o diâmetro de 300 anos luz e 7500 anos-luz distante da Terra. Para completar a descrição semiótica dos significados da imagem, resta examinar a narrativa e o temas que se desenvolvem nela.

Além do termo *formação estelar*, a astronomia também utiliza, para descrever o mesmo fenômeno, o termo *nascimento de estrelas*, que pode ser colocado em relação de contrariedade com a morte estelar, outro termo técnico. Como se sabe, via discurso científico, a energia emanada das estrelas tem como fonte as próprias massas, onde ocorrem reações nucleares em que a matéria se transforma, liberando aquela energia. Nessas reações, a massa estelar é consumida, embora de modos distintos, dependentes de fatores como composição e densidade de cada tipo de estrela. Sem energia, portanto escura, costuma-se dizer que a estrela morre.

Do mesmo modo que é possível analisar semioticamente o plano de expressão da fotografia por meio de categorias plásti-

cas, gerais e abstratas, que se realizam em imagens concretas e específicas, é possível também analisar seu plano de conteúdo por meio de categorias semânticas, gerais e abstratas, que se realizam em discursos concretos e específicos. Assim, por narrar a vida e a morte estelar, torna-se evidente a escolha da categoria semântica *vida vs. morte* para descrever os valores semióticos colocados em discurso.

Sobre esses valores, gerais e abstratos, determina-se uma tematização – a que se poderia chamar tematização prática – em que se constrói o discurso científico da astronomia. Esse discurso, com suas referências às teorias da física e da química e aos avanços técnicos e tecnológicos, justifica a interpretação da imagem fotografada sendo a região central de uma nebulosa, obtida pelo telescópio espacial Rubble, em que se daria o nascimento ou formação de estrelas, em meio a uma nuvem de hidrogênio, uma nuvem molecular e um enxame de estrelas.

Dessa relação entre categoria semântica *vida vs. morte*, tematização científica e a imagem disseminada na fotografia, é possível derivar, pelo menos, mais duas tematizações. Em princípio, estrelas não nascem e morrem, apenas seres animados, como plantas e animais, podem nascer e morrer. Ser estrela é a manifestação da fase, entre sequências delas, de reações físico-químicas, nas quais nada nasce ou morre, mas tudo se transforma. Afirmar que estrelas nascem e morrem, portanto, é a projeção de valores animados sobre objetos não animados; trata-se de personificação, na qual se relaciona a fase de brilho das estrelas à supostas vidas, fazendo com que, uma vez viva, as reações físico-químicas anteriores a essa etapa signifiquem fases de gestação e nascimento, e as reações da etapa posterior, quando o brilho se esvai, a morte. Nessa projeção semiótica revela-se uma segunda tematização – a que se poderia chamar mítica –, na qual se constrói o mito das estrelas viventes como seres animados, transcendendo a mera condição de coisas.

Há, ainda, a possibilidade de determinar uma terceira tematização, pois, nas menções ao telescópio espacial Rubble, é tematizado o ato de fotografar, o que desencadeia a tematização me-

talinguística. É costume, no discurso científico em que esse tipo de fotografia aparece, explicar a imagem com a descrição de suas figuras, do que acontece entre elas, além da citação do aparelho utilizado para a captação dos dados. A título de legenda, esse tipo de explicação busca traduzir a semiótica visual da imagem em semiótica verbal – em textos de divulgação científica, destinados a leitores que, em geral, não estão familiarizados com o significado das manchas coloridas e dos pontos luminosos das nebulosas, as explicações verbais são essenciais para a fluência do texto e para garantir que não se trata de fotografias abstratas, próprias de discursos poéticos –.

Mencionar as fontes de obtenção dos dados também é importante para ratificar os efeitos de sentido de objetividade, pois, ao lado da precisão justificada pelos avanços técnicos e tecnológicos responsáveis pelas captações, demarcam-se etapas desses mesmos avanços, permitindo estabelecer seus alcances em épocas determinadas das revoluções científicas.

Em síntese, porque com as explicações verbais verifica-se que a imagem significa a região central da Nebulosa Carina e o nascimento de estrelas, torna-se possível analisar as tematizações prática e mítica que dão coerência semântica ao plano de conteúdo. Quando, nas mesmas explicações é mencionada a fonte dos dados, tematiza-se, metalinguisticamente, o ato de fotografar. Além disso, vale lembrar, trata-se do Telescópio Espacial Rubble a fotografar o espaço cósmico derivado da revolução científica desencadeada pelo próprio Rubble; a citação do astrônomo, por meio do nome do telescópio, justifica sua inserção enquanto uma das personagens evocadas pela semiótica verbal, na qual a imagem visual está justificada.

O SEMISSIMBOLISMO

Em muitos textos, categorias do plano de expressão são correlacionadas a categorias do plano de conteúdo, manifestando o que a semiótica chama *semissimbolismo*. Segundo Saussure, em meio

às arbitrariedades do signo, há os sistemas simbólicos, em que há motivações entre o conceito e sua expressão, por exemplo, quando caveiras expressam o conceito de morte. Com base nessas considerações, na semiótica de Greimas, quando categorias da expressão são correlacionadas a categorias do conteúdo, encaminhando a construção de símbolos motivados textualmente, são definidos os sistemas semissimbólicos. Para completar a análise textual, resta verificar se há semissimbolismo na fotografia da nebulosa Carina.

Na análise da expressão, é determinada a seguinte articulação entre categorias plásticas:

categoria cromática	<i>escuro vs. brilhante</i>
categoria eidética	<i>difuso vs. concentrado</i>
categoria topológica	<i>esquerda vs. direita</i>

De acordo com a astronomia, as estrelas surgem de reações físico-químicas em nuvens moleculares. Na fotografia, as nuvens moleculares são as manchas mais escuras, de formas difusas, predominantes do lado esquerdo da fotografia, e as estrelas são os pontos brilhantes, de forma concentrada, predominantes do lado direito. Contudo, no texto da fotografia, não há apenas imagens com seus respectivos significados – não há apenas signos visuais –, há também a narrativa em que está inserida, no caso, a narrativa do nascimento de estrelas.

Na categoria semântica *vida vs. morte* são definidas, no mínimo, duas derivas narrativas: (1) a que segue da vida para a morte – *vida* → *não vida* → *morte* –; (2) a que segue o percurso contrário – *morte* → *não morte* → *vida* –. Verifica-se na fotografia da nebulosa, enquanto narrações de nascimentos, apenas a narrativa geral de negação da morte em direção a afirmação da vida: *não morte* → *vida*.

Nessa narrativa são articuladas a tematização científica, que se encarrega dos aspectos físico-químico das transformações cósmicas e de revelar os significados das manchas, pontos e cores da fotografia, e a tematização mítica, que se encarrega das personificações projetadas. É possível, portanto, verificar: (1) que nas

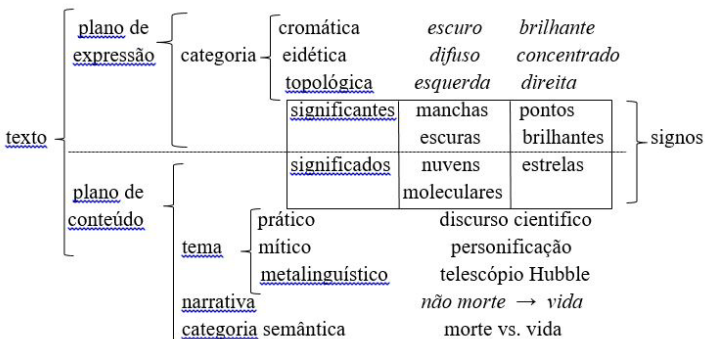
nuvens, geradas no plano de expressão pelos termos cor escura, forma difusa e lado esquerdo, há no plano de conteúdo a negação da morte; e (2) que nas estrelas, geradas no plano de expressão pelos termos cor brilhante, forma concentrada e lado direito, há no plano de conteúdo a afirmação da vida.

O texto, por tudo isso, é formado neste semissimbolismo:

<u>plano de expressão</u>	categoria	
	<u>cromática</u>	escuro vs. <u>brilhante</u>
	<u>eidética</u>	difuso vs. <u>concentrado</u>
	<u>topológica</u>	esquerda vs. <u>direita</u>
<u>plano de conteúdo</u>	não morte → vida	

O TEXTO

Em síntese, a semiótica define texto nas redes de relações geradas pela categoria semântica, que formam a narrativa, os temas e os significados dos signos. Caso haja correlações entre essas categorias do conteúdo e as categorias da expressão, as correlações semânticas se estendem aos significantes dos signos. Na fotografia da nebulosa Carina, essas redes de relações podem ser esquematizadas assim:



Além de visualizar as relações semióticas responsáveis pela significação na fotografia, o esquema anterior permite mais duas considerações: (1) uma a respeito das relações entre signo e texto; (2) outra a respeito da imanência do sentido.

Os signos são grandezas semióticas formadas por significados, de ordem conceitual, e significantes, de ordem verbal, plástica, musical, etc. – o significante depende do sistema semiótico –. Na fotografia da nebulosa Carina há, pelo menos, dois signos: (1) aqueles cujos significados são nuvens moleculares e os significantes são manchas escuras; (2) aqueles cujos significados são estrelas e os significantes são pontos brilhantes. Esses signos são organizados em processos textuais, responsáveis pela significação em temas, narrativas e, quando há correlações entre categorias dos planos de conteúdo e expressão, em semissimbolismos.

Quanto à imanência do sentido, desse ponto de vista a significação não surge como reflexo das coisas do mundo, mas é gerada na semiose entre signos e processos textuais: na fotografia, não se trata de refletir a nebulosa Carina, que existe no cosmos, mas de gerar sua significação por meio de signos e suas realizações em textos.

Por fim, algumas observações sobre a função poética e a retórica da poesia. Nos textos verbais, quando a expressão não se restringe apenas a sequências de vogais e consoantes, encadeando rimas, aliterações e assonâncias nas articulações fonológicas, surgem efeitos poéticos. Do mesmo modo, quando na expressão plástica de fotografias são traçadas relações textuais entre categorias semânticas e disposições de cores e formas, ou seja, são traçados semissimbolismos, surgem efeitos poéticos semelhantes, como aqueles gerados na fotografia da nebulosa Carina. É justamente isso que permite relacioná-la com a arte abstrata.

A INTERTEXTUALIDADE

Nas análises anteriores das fotografias de Albert Speer e da nebulosa Carina fica evidente, nos procedimentos semióticos,

a recorrência à intertextualidade em que as duas fotos ganham sentido: a foto de Speer é analisada em relação ao texto do jornal inglês *The observer* e a sua autobiografia *Por dentro do III Reich*; a foto da nebulosa Carina é analisada em relação aos discursos da astronomia. Em seu trabalho *Gênese dos discursos* (Maingueneau: 2005), Dominique Maingueneau demonstra que a interdiscursividade, longe de ser fato eventual na manifestação de qualquer linguagem, é fato constitutivo de todas elas; dito de outro modo, um discurso referir-se a outros discursos não é propriedade de alguns discursos, em que isso poderia ou não ocorrer, mas ocorre em todos eles.

Do ponto de vista em que a significação emana da linguagem, não faria sentido ser diferente, pois caso os discursos se referissem a “fatos do mundo”, eles se tornariam reflexos das “coisas do mundo”, violando o princípio teórico da imanência, segundo o qual visões de mundo seriam construídas em processos semióticos. Desse modo, porque um discurso se refere a outros discursos na rede interdiscursiva em que ele ganha sentido em relação aos demais, é praticamente impossível realizar análises semióticas sem recorrer a essa rede.

Para prosseguir, é necessário fazer com mais precisão a distinção entre discurso e texto. Sobre a textualização, está dito que tanto o conteúdo quanto a expressão são gerados a partir de categorias gerais e abstratas, que se especificam em formas cada vez mais concretas e específicas. No plano de conteúdo, da categoria semântica aos significados dos signos há esse processo de concretização e especificação: no exemplo da fotografia de nebulosa Carina, a partir da categoria *vida vs. morte*, especifica-se a narrativa *não vida* → *morte*, que se especifica ainda mais nas tematizações, por sua vez concretizadas nos significados das nuvens moleculares e das estrelas. Restrito ao plano de conteúdo, esse processo semiótico é chamado percurso gerativo do sentido; nesse percurso, a categoria semântica se concretiza em discursos específicos.

Formado no plano de conteúdo, o discurso está pronto para se manifestar no plano de expressão, também específico, consti-

tuindo o texto. Nesse processo, o texto torna singulares determinados conteúdos quando estabiliza os dois planos da linguagem em unidades textuais.

Em outras palavras, os discursos são de ordem social, não há discursos individuais, de modo que os temas e os significados recorrentes de determinada cultura constituem o universo discursivo em que ela se define. Contudo, quando essa potencialidade discursiva se particulariza em textos específicos, constituem-se unidades de sentido, em que os temas e significados sociais ganham expressão individualizada.

Essa relação entre discurso e texto permite fazer, pelo menos, duas especulações teóricas: (1) uma a respeito do estatuto das semióticas visuais em meio às semióticas verbais; (2) outra a respeito do estatuto semiótico do discurso em relação ao texto e vice-versa.

Quanto à primeira especulação, a rigor, parece impossível analisar semioticamente textos visuais sem traçar as devidas correlações entre as semióticas verbais articuladas ou articuláveis a ele. Títulos ou legendas são semióticas verbais articuladas aos textos visuais; a maioria das pinturas, esculturas e fotografias artísticas compõem textos verbo-visuais, quando neles a imagem visual está articulada ao texto verbal dos respectivos títulos. Além disso, quando convocados no decorrer de quaisquer análises ou comentários, textos verbais sempre são articuláveis a textos visuais.

Ao que tudo indica, em abordagens semióticas de textos visuais, buscam-se determinar as articulações semióticas que dão forma ao texto visual. Contudo, isso sempre é feito em meio à rede de discursos em relação à qual o discurso desse mesmo texto pode ser definido. Se são apenas títulos articulados ou longos textos verbais articuláveis, isso pouco importa no balanço geral da análise, que se constrói sempre entre a estrutura do texto visual e as redes interdiscursivas, que garantem suas significações.

Quanto à segunda especulação – a respeito do estatuto semiótico do discurso em relação ao texto e vice-versa –, ela é decorrente, no processo de significação, da constante tensão entre

as formas semióticas estabilizadas nas estruturas de textos específicos e as potencialidades interdiscursivas em que eles ganham sentido. Enquanto rede, os sistemas interdiscursivos são indeterminados, pois, na medida em que um discurso remete a outros discursos, que remetem a outros discursos e muitos mais, essas redes são potencialmente infinitas. O interdiscurso, portanto, pertence à instância da significação em que o sentido é sempre provável, nunca preciso. Contrariamente, o texto é a instância da determinação – ainda que sempre de um ponto de vista – do que na rede interdiscursiva é provável. No texto, temas e significados estão articulados ao plano de expressão em função de significações específicas.

Nessa perspectiva teórica, entre o provável e o específico, o processo de significação pode ser compreendido a partir de algumas propostas da física quântica.

Uma partícula elementar ora se comporta como onda, ora como partícula. O elétron, por exemplo, enquanto onda, é uma zona de probabilidades – ele pode estar em qualquer lugar –; entretanto, basta a interferência do observador para que essa onda de probabilidades seja rompida e o elétron se torne partícula. Entre a onda e a partícula, nunca são possíveis medições precisas. De acordo com o princípio da incerteza, caso seja determinada sua quantidade de movimento, perdem-se informações sobre a posição – tende-se às características da onda –; caso seja determinada sua posição, perdem-se informações sobre a quantidade de movimento – tende-se às características da partícula –. Enquanto onda, é possível determinar sua velocidade, mas ela está em todos os lugares onde sua vibração se estende, não sendo possível determinar a posição. Já enquanto partícula de matéria, há a concentração no espaço que permite determinar a posição, mas são perdidas as informações da velocidade.

A significação comporta-se de modo semelhante, pois o texto, ao fixar um ponto de vista, rompe a onda de probabilidades interdiscursivas, singularizando o sentido. Além disso, quando o analista se detém no interdiscurso, ele tende a se expandir pela

rede de probabilidades da qual a significação emana, mas perde a estrutura do texto; quando, contrariamente, ele se detém na estrutura do texto, tende-se a perder a rede interdiscursiva. Ao que tudo indica, a significação também é regida pela incerteza.

Por fim, para verificar essas conclusões, tome-se como exemplo esta escultura, que data do século VII a.C.:



Antes de tudo, é necessário justificar porque se trata de escultura e não de fotografia. A fotografia, enquanto semiótica, surge na primeira metade do século XIX; época em que as informações textuais e discursivas já não são perdidas com facilidade devido aos novos procedimentos e condutas humanas de preservação. Qualquer cientista da linguagem sabe como é muito mais problemático lidar com textos antigos, cujas redes discursivas são difíceis de reconstruir; é bem mais fácil estudar a significação nas artes plásticas românticas, modernas e contemporâneas do que nas artes paleolíticas, tempos em que a própria noção de arte é difícil recuperar. Assim, com a intenção de isolar o papel semiótico do interdiscurso no processo de significação, vale a pena analisar um texto cuja rede interdiscursiva, por ser bastante antiga, é de difícil sistematização. Dentre as artes plásticas, a escultura parece ser a semiótica que mais resiste materialmente à passagem do tempo; por isso, sua escolha para tratar de textos produzidos nas idades da pedra.

Enquanto texto, no plano de conteúdo é possível determinar o percurso de uma barca, cuja proa tem a forma da cabeça de antílope; há uma ave sobre o mastro principal e, sobre o convés, outros animais. Já no plano de expressão, como os animais estão enfileirados, há a categoria topológica *anterioridade vs. posterioridade* regendo suas disposições. Fora isso, resta pouco a dizer.

Os historiadores e arqueólogos, em busca de significações mais precisas, afirmam que se trata de uma barca votiva, cujo sentido apontaria para cortejos fúnebres ou viagens além da morte. Se isso procede, no plano de conteúdo haveria a regência da categoria semântica *vida vs. morte*, sobre a qual se desenvolveria a narrativa que parte da afirmação da vida, sua negação, e a afirmação da morte – *vida* → *não vida* → *morte* –. Seria possível, assim, determinar a relação semissimbólica em que à *anterioridade* corresponderiam os valores de *morte* e à *posterioridade*, os valores de *vida*. Enquanto a barca avança, negando a posição de *anterioridade*, negam-se também os valores de *vida*.

texto	{	plano de expressão	anterioridade	→	não anterioridade	→	posterioridade
		plano de conteúdo	vida	→	não vida	→	morte

Entretanto, essa informação a propósito do conteúdo do texto só é possível recuperar na análise via os textos verbais construídos pela história e a arqueologia, que, como Roland Barthes diria (Barthes, 1984: 27-41), ancoram o texto visual, delimitando sua polissemia. Segundo Barthes, os textos visuais são polissêmicos, admitindo muitas interpretações; quando textos verbais são relacionados a textos visuais, essa polissemia tende a ser reduzida, via títulos e explicações.

Mas e se essa especulação a respeito do significado da escultura, além de imprecisa, estiver errada? Sem o conhecimento da rede interdiscursiva em que foi gerada a escultura, a determinação de seu conteúdo é praticamente impossível. Reconhecer os animais viajantes da barca é fácil, difícil é recuperar os temas que

garantem a eles coerência. Sem os temas, não se recupera a narrativa, nem os valores semânticos atualizados na narrativa; sem esses valores, não é possível verificar correlações semissimbólicas. Na escultura da barca, não se pode sequer afirmar que se trata de formação em fila, pois, caso a ênfase semântica recaia sobre o mastro principal, a categoria topológica manifestada seria *intercalante vs. intercalado* – o mastro intercalado entre os animais –.

Portanto, em meio a redes interdiscursivas de significações prováveis, o texto, enquanto unidade semiótica formada na articulação entre expressão e conteúdo, é capaz, via percursos temáticos e semissimbólicos, de estabilizar determinadas significações ao romper aquela onda de probabilidades do interdiscurso. Embora estabilizadas, tais significações são reformuláveis por meio de outros sentidos, sempre potenciais em meio às redes interdiscursivas, que dão forma às culturas humanas.

Seria o caso, ainda tomando como exemplo a escultura da barca, se surgissem contestações sobre seu significado fúnebre, propondo que nela são tematizados rituais de veneração da vida. Isso faria, no mínimo, com que a correlação semissimbólica *vida/ anterioridade vs. morte/posterioridade* fosse reconfigurada em *vida/ posterioridade vs. morte/anterioridade*.

3. A enunciação

Embora a significação da fotografia possa ser concebida em função das relações textuais entre conteúdos semânticos e expressão plástica, também devem ser considerados, no decorrer das análises, os processos de enunciação. Em outras palavras, trata-se de verificar as condições semióticas de produção da fotografia enquanto objeto de comunicação e expressão humanas, construído nas relações entre os coenunciadores responsáveis por sua produção e circulação.



O ENUNCIADO E A EXPRESSÃO VISUAL

Na linguagem da fotografia, os enunciados fotográficos são as próprias fotografias enquanto objetos semióticos; analisar o enunciado coincide com sua análise textual.

A foto anterior é uma das mais célebres imagens da corrida espacial dos anos sessenta e setenta do século XX; trata-se do primeiro pouso do homem na Lua, o astronauta é o coronel Aldrin em sua missão Apolo 11, em cujo visor podem ser vistos os reflexos do módulo lunar Eagle e Neil Armstrong, o outro astronauta, que, nessa foto, também é o fotógrafo.

De modo semelhante ao retrato de Speer e à paisagem da nebulosa Carina, além de documento histórico, essa terceira fotografia apresenta cuidados com o tratamento da imagem capazes de valorizá-la artisticamente. Há, no plano de expressão, pelo menos dois modos de disposição das imagens:

(1) há o padrão que divide a imagem em *superior vs. inferior*, definido pela linha *horizontal*, que separa a cor escura na zona superior da negação do escuro – o *não escuro* – na zona inferior;

(2) há o padrão que divide a imagem em *esquerda vs. direita*, definido pela linha *vertical*, que coloca a luz na zona direita e a sombra, na esquerda. Há, portanto, a categoria *horizontal vs. vertical* na geração da expressão plástica.

Na cena enunciada, na disposição *horizontal* são expressas as figuras da Lua e do céu lunar, visto no horizonte; na disposição vertical é expressa a figura do astronauta central.

categorias do plano de expressão	horizontal	vs.	vertical
	superior vs. inferior		esquerda vs. direita
	escuro vs. não escuro		sombra vs. luz
enunciado	Lua e céu lunar		astronauta central

Tais correlações entre a expressão visual e o enunciado encontram, na distribuição em que se manifestam, novas correlações:

(I) na totalidade da cena enunciada, o astronauta, formado pela disposição *vertical*, está na zona *central*, enquanto a Lua e o céu lunar, formados pela disposição *horizontal*, estão na zona *marginal*;



(II) em relação ao visor do astronauta central, o corpo do astronauta, formado pela disposição *vertical*, está na zona *englobante* e os reflexos estão na zona *englobada*;



(III) nos reflexos do visor, há uma correlação semelhante àquela primeira, pois neles há também o astronauta na zona *central*, formado pela disposição *vertical*, e a Lua e o céu lunar na zona *marginal*, formados pela disposição *horizontal*.

Os discursos a respeito da era espacial, via de regra, são justificados em, pelo menos, duas frentes argumentativas: (1) há a construção discursiva de perspectiva histórico-mitológica, que fundamenta a exploração espacial na imaginação e no anseio humano de explorar o desconhecido – para isso, são citados o mito de Ícaro ou as histórias sobre viagens espaciais do escritor grego Luciano de Samosata, do século II d.C. –; (2) há a exposição dos avanços tecnológicos que partem das lanças impulsionadas por foguetes, desenvolvidas na China no século XI d. C., passam pelos foguetes de longo alcance, projetados por Von Braun, e colimam nas viagens espaciais tripuladas por seres humanos. Dessas viagens, talvez a missão Apollo 11 seja o exemplo mais significativo, pois, embora não tenha sido o primeiro voo tripulado – essa conquista pertence à nave espacial Vostok, do programa espacial soviético, tripulada por Yuri Gagarin em 1961 –, foi o voo que levou o homem à Lua pela primeira vez – exceto a Lua, o homem ainda não pisou em outro corpo celeste além do planeta Terra –.

Há nesses discursos, portanto: (1) a dimensão mítica, na qual se define o estado de alma do sujeito narrativo – no caso, o sujeito coletivo gênero humano – que anseia por explorar o espaço como Ícaro ou como astronauta, dando forma ao *querer-ser*; (2) a dimensão prática, em que esse mesmo sujeito investe no desenvolvimento da engenharia necessária para essa finalidade, dando forma ao *saber-fazer* e ao *poder-fazer* que definem sua competência.

Assim contada, a história da era espacial parece apenas outra conquista científica do homem; ela se torna metonímia da exploração da natureza mediante a afirmação da civilização humana –. Essa narrativa, portanto, pode ser determinada pela articulação da categoria semântica *natureza vs. cultura* e pelo percurso *natureza* → *não natureza* → *cultura* realizado através dela. Contudo, apesar da fotografia justificar sua semiose nessa narrativa, definida nesses valores, o bracelete da bandeira norte-americana desencadeia a tematização política, capaz de inserir o tema científico em seu devido processo histórico.

A era espacial é imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, derivando desse período juntamente com a Guerra Fria. Em linhas gerais, é possível descrever as tensões da segunda grande guerra em três frentes, que podem ser sistematizadas por meio da articulação de duas dicotomias: *capitalismo vs. socialismo*, cujo último termo pode ser desdobrado em *nacional socialismo vs. bolchevismo*. A contrariedade entre os sistemas capitalista e socialista residiria no reconhecimento e na superação ou não da luta de classes, uma vez que tanto o nazismo quanto o bolchevismo têm em seus programas políticos o fim das classes sociais. Todavia, o nazismo investe em recuperar glórias passadas e em construir seu império nos moldes de Atenas, Esparta e Roma; as diferenças entre as classes sociais seriam superadas pela reunião do povo germânico em função não mais de classes sociais, determinadas historicamente, mas da raça germânica, determinada biologicamente. Reunidos em função do Reich, o povo eleito de Hitler se tornaria a casta ariana, cuja natureza quase divina autorizaria a dominar as raças restantes ou até mesmo eliminá-las. Já o bolchevismo tem inspiração marxista, sua meta aponta para o futuro, não se pretende recuperar nada no passado, investe-se, isto sim, em superar as diferenças sociais libertando o homem, pela consciência política, das condições históricas responsáveis pela construção dessas diferenças.

Essas dicotomias determinam as posições dos países que participaram do conflito com mais intensidade; a Inglaterra e os Estados Unidos da América afirmam o capitalismo, a Alemanha, o nazismo, e a União Soviética, o bolchevismo. Incompatíveis entre si, principalmente devido à ideologia nazista de expansão imperial, a Alemanha, como se sabe, promoveu sua guerra em duas frentes, unindo capitalistas e bolchevistas contra si; uma vez derrotada, os aliados se separam e tem início a Guerra Fria, marcada pela oposição *capitalismo vs. comunismo*.

Contudo, nas versões discursivas do bloco capitalista – entre as quais está o discurso da fotografia do astronauta na Lua –, a história é nuançada com outras interpretações. Diante da União

Soviética, da China e de Cuba, o bloco capitalista, cujos principais expoentes são os Estados Unidos da América, constrói seu discurso na afirmação de valores de liberdade, supostamente representados pela democracia, de encontro a valores de opressão, representados pelas ditaduras de Stalin, Mao Tse Tung e Fidel Castro. Desse ponto de vista, o macartismo e as ditaduras da América Latina são justificados como ações defensivas de guerra perante os avanços do comunismo – vários coronéis da ditadura militar brasileira justificaram as invasões de suas tropas às universidades brasileiras com esses mesmos princípios –.

Os exemplos dessa retórica se multiplicam; para citar apenas alguns, basta lembrar os filmes de Alfred Hitchcock dessa época, como *Cortina rasgada* ou *Topázio*, em que as forças capitalistas tematizam a liberdade contra as forças opressivas dos países comunistas. Ainda na semiótica do cinema, vale lembrar também as relações entre a conquista do espaço e os esforços de guerra; no filme de ficção científica *Sepultura para a eternidade*, de Roy Ward Baker, de 1967, militares afirmam que quem chegasse na Lua primeiro teria a oportunidade de construir lá bases para o lançamento de mísseis de combate, dirigidos a alguns países do planeta Terra. Nessa dimensão política, o bracelete do astronauta torna-se parte da exibição de tecnologia bélica do bloco capitalista; o programa espacial dos Estados Unidos, com seus discursos e conquistas, combate o programa espacial soviético e os valores de opressão nele projetados.

Portanto, na tematização política da fotografia do astronauta, há uma narrativa determinada pela articulação da categoria semântica *opressão vs. liberdade* e pelo percurso *opressão* → *não opressão* → *liberdade* realizado através dela, articulado com o percurso anterior *natureza* → *não natureza* → *cultura* da tematização científico-tecnológica.

Por fim, enquanto fotografia do ato de fotografar, há a tematização metalinguística. Desencadeada por meio do visor e o reflexo espelhado nele, esse tema é figurativizado pelas pessoas refletidas, o outro astronauta e o módulo lunar, que, além de

instaurarem novas personagens na fotografia, demarcam a origem dela – sua produção –, semiotizando o ato técnico capaz de realizá-la em forma de texto. Nessa semiose há, pelo menos, três efeitos de sentido que merecem atenção: (1) a figura do fotógrafo na cena enunciada; (2) a pragmática da fotografia em sua conceituação de referência às “coisas do mundo”; (3) a dinâmica enunciativa instaurada entre os coenunciadores do discurso.

ENUNCIÇÃO E METALINGUAGEM

Em semiótica narrativa e discursiva, a enunciação é a instância de produção do discurso fundada pelos coenunciadores, os responsáveis pela construção do enunciado e de sua circulação enquanto objeto de comunicação. Na linguagem da fotografia, antes de assumir outros papéis sociais, o enunciador assume o papel básico de fotógrafo, com todas as conotações sociais que esse papel implica.

Nos reflexos no visor do astronauta na Lua, devido à profundidade de foco, fica impossível determinar com precisão quem é o fotógrafo; não há precisamente uma figura, de máquina em punho, que o signifique. Na foto do astronauta, não se trata de marcar o enunciador fotógrafo como se marca o enunciador pintor em telas como *As meninas*, de Velázquez, em que o enunciador do discurso se realiza como figura da cena enunciada.



Diferentemente da imagem pintada em *As meninas*, em que o pintor aparece enfatizado em primeiro plano, no próprio ato de pintar, na fotografia do astronauta sabe-se que o enunciador está ali, refletido no espalhamento do visor, mas não se sabe precisamente quem é ele. A fotografia pode até mesmo haver sido obtida mecanicamente, sem a intervenção do astronauta, que está defronte do outro e aparece diante de nós, através do reflexo.

Essa indeterminação do enunciador, porém, não interfere no efeito pragmático atribuído à fotografia de representar diretamente as “coisas do mundo”, como se nela houvesse mensagem sem código. Postular que o sentido do mundo é gerado por meio da linguagem, que é por meio da semiose que o homem com suas culturas e processos históricos se define e define tudo que o cerca, parece adequado quando se trata de analisar linguagens cuja a realização independe, explicitamente, de objetos antes do mundo das “coisas” que dos mundos da linguagem. Nas línguas

naturais e na pintura, por exemplo, embora possa haver, não existe a obrigatoriedade de que haja modelos extrassemióticos para que o texto se manifeste. Na fotografia, contrariamente, é essa dependência direta com as coisas do “mundo” que a torna tão singular e polêmica no que diz respeito à sua pragmática, ou seja, a seus processos semióticos de se constituir como linguagem e, mais especificamente, a seu processo semiótico de construir efeitos de sentido de referência.

A comparação com o fenômeno linguístico da onomatopeia pode ajudar a lançar algumas luzes sobre essa problemática da geração do sentido promovida pela fotografia. Em linguística, a onomatopeia pode, erroneamente, colocar em dúvida o princípio da arbitrariedade dos signos verbais, uma vez que imitar sons de animais ou de objetos inanimados por meio da linguagem verbal poderia sugerir relações não arbitrárias entre as palavras geradas nas onomatopeias e suas motivações sonoras. Todavia, quando se diz que os gatos fazem “miau” e os sinos, “blém blém”, não são os ruídos do mundo que motivam as palavras geradas, mas os recursos fonológicos das línguas que permitem gerar palavras assim. Os sons dos gatos e dos sinos são podem ser decompostos em constituintes fonológicos como as palavras “miau” e “blém blém”, formadas por vogais e consoantes da língua portuguesa; é por meio da rede fonológica dessa língua que as supostas imitações são viáveis, levando à afirmação de que as onomatopeias emanam das estruturas linguísticas, e não dos sons imitados. De modo semelhante, as imagens geradas nas fotografias emanam antes da linguagem da fotografia e de sua semiose que da suposta imitação das “coisas” do mundo. Em outras palavras, da própria fotografia surge o crivo de leitura que sua linguagem impõe às “coisas” do mundo, dotando-as de sentido, inclusive o sentido de “realidade” instaurado por sua pragmática.

A análise que se desenvolve demonstra isso; o sentido da fotografia do astronauta na Lua emana da articulação entre os temas e os significados da cena enunciada no plano de conteúdo, que se manifesta, no plano de expressão visual, nas relações plásticas de-

terminadas. Gerada no texto, a significação é projetada nas “coisas” do mundo, dotando-as de sentido; no caso, essas “coisas” do mundo são o astronauta pisando na Lua, a realizar sua narrativa científico-tecnológica, política e metalinguística. O texto, por sua vez gerado na articulação entre categorias semânticas e categorias plásticas, está codificado nessas relações, demonstrando que não há mensagem sem código na linguagem da fotografia, já que em mensagens sem código seriam esperadas relações diretas entre os signos e os referentes.

Quanto à dinâmica da enunciação instaurada entre os coenunciadores do discurso no tema metalinguístico, é possível sistematizar seu processo na fotografia do astronauta, em, pelo menos, três etapas:

(1) tomado como ponto de partida o próprio ato de fotografar, há, em primeira instância, a enunciação construída pela relação instaurada entre o astronauta fotógrafo, cuja imagem é imprecisa, e o astronauta central em sua pose diante da máquina;

(2) essa primeira enunciação encaminha a segunda instância a ser considerada, correspondente à fotografia da cena dos astronautas na Lua, que circula entre os todos os coenunciadores e cujos temas são as *performances* científico-tecnológica e política. Construída com a objetividade própria dos relatos históricos, essa segunda instância de enunciação instaura as pessoas fotografadas como terceiras pessoas; nela, a imprecisão do enunciador fotógrafo tende a seu apagamento;

(3) por fim, recuperando a primeira instância, afirma-se a terceira instância, em que a enunciação é gerada na relação entre o enunciador fotógrafo e o enunciatário “leitor” da fotografia. Essa relação só se torna viável quando a imprecisão do fotógrafo se enfraquece e ele tende a ser demarcado aos olhos do leitor.

Nesse processo de enunciação, a imprecisão do enunciador fotógrafo – ora presente, ora ausente – torna-se o motivo semiótico para o desdobramento das três instâncias determinadas. Ainda nessa metalinguagem, o papel do enunciatário leitor adquire, na terceira instância, um estatuto semiótico que merece ser analisado com mais atenção.

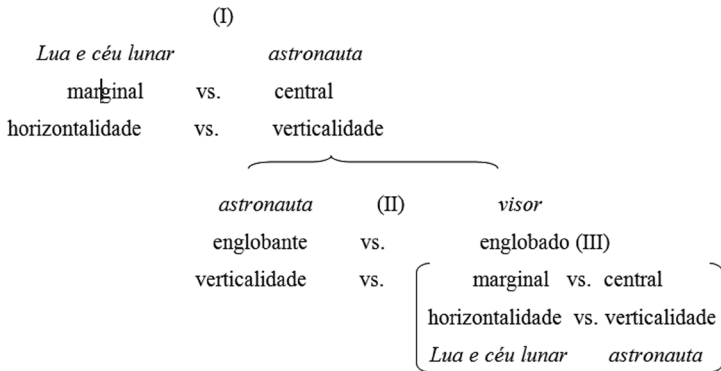
A primeira instância de enunciação – aquela entre o enunciador fotógrafo e o enunciatário astronauta central – só surge assim, como primeira e fundadora do ato de fotografar, devido à instauração da terceira instância – aquela entre o enunciador fotógrafo e o enunciatário leitor –, pois é justamente nessa última instância que se funda a coenunciação de todas as fotografias. Aquele ato de fotografar entre o enunciador astronauta fotógrafo e o enunciatário astronauta central só pode ser recuperado a partir da coenunciação geral da fotografia, que, no caso, gera a tematização metalinguística via a imagem, embora imprecisa, desse enunciador fotógrafo.

Nesse jogo enunciativo, o reflexo no visor do astronauta central permite colocar o outro astronauta na mesma posição do enunciatário “leitor” quando diante do texto, promovendo a identificação entre eles. Não apenas isso, uma vez que o lugar do enunciador fotógrafo coincide com o lugar do enunciatário “leitor”, há a identificação entre os dois papéis. Ao refletir o leitor como astronauta, essa fotografia manipula muito bem a inserção do enunciatário na dinâmica de enunciação, pois, a seu modo, esse processo leva, via fotografia, todo o homem à Lua; por isso mesmo, “um grande passo para a humanidade”.

Nesse processo de espelhamento entre o enunciatário leitor e enunciador astronauta fotógrafo, ou seja, na oscilação entre ser si mesmo e ser o outro, o tema metalinguístico termina por realizar, em suas narrativas sobre a linguagem da fotografia, a categoria semântica *identidade vs. alteridade*.

Analisada a dinâmica de enunciação, resta examinar as articulações entre essa metalinguagem e as categorias plásticas. Recapitulando, por meio da análise das articulações plásticas res-

ponsáveis pela expressão visual da cena enunciada, foi possível determinar este processo:



Na semiótica dessa fotografia, há três instâncias enunciativas: (1) a da relação entre astronauta fotógrafo e astronauta fotografado; (2) a do enunciado da fotografia batida na Lua; (3) a da relação entre o enunciador fotógrafo o enunciatário leitor da fotografia. Nesse processo, verifica-se que a última instância recupera a primeira quando, via metalinguagem, o enunciatário leitor identifica-se com o enunciador astronauta fotógrafo. Ora, essa dinâmica de subordinação das instâncias de enunciação, em que a primeira recupera a última, ou vice-versa, é semelhante a dinâmica estabelecida entre as categorias plásticas. Na expressão visual do texto, por meio dos contrastes estabelecidos pela categoria plástica *horizontalidade vs. verticalidade*, no primeiro plano a *Lua e o céu lunar* circundam o *astronauta* central (I); essa distribuição, por sua vez, circunda o *visor* (II); no visor, via reflexo, retornam as figuras da *Lua e do céu lunar* na zona marginal ao outro *astronauta*, também centralizado (III). Em outras palavras, esta última relação plástica *marginal vs. central* recupera aquela primeira, ou vice-versa, permitindo afirmar que a cena enunciada e sua expressão visual estão em função de processos semióticos semelhantes.

4. A manipulação do ponto de vista

Embora congeladas nas fotografias, as imagens sugerem a narratividade em que estão inseridas. Diferentemente do cinema, em que as imagens se transformam no decorrer do tempo, na fotografia essa dinâmica se encontra em estado potencial. Há, portanto, derivas narrativas encaminhadas via retórica da fotografia, que podem ser determinadas enquanto processos semióticos.

Esta fotografia é da autoria do fotógrafo Larry Burrows, Vietnam, 1966:



*veja ilustração colorida no final do livro

Quando se trabalha em semiótica com os conceitos de tempo e espaço, devem ser consideradas, pelo menos, duas abordagens diferentes: (1) tempo e espaço são demarcações discursivas; (2) em termos narrativos, o tempo é considerado como duração e o espaço, como movimento.

Nas análises anteriores, tempo e espaço são estudados como demarcações discursivas; em todas elas, o tempo e o espaço são significados específicos de imagens visuais. Contudo, em nível semiótico mais geral e abstrato, o teórico da linguagem Claude Zilberberg propõe descrever o fluxo narrativo em função da articulação de dois fazeres narrativos: (1) o fazer emissivo, quando o sujeito narrativo, ao buscar por seus objetos de valor e indo ao encontro deles, tende a promover a aceleração do tempo e a fazer com que o espaço se abra em outros espaços; (2) o fazer remissivo quando, contrariamente, esse mesmo sujeito, tendo sua busca interrompida, tende a desacelerar o tempo narrativo e a fazer com que o espaço se feche em si mesmo. Nesse modelo teórico, a narrativa é descrita em função do fazer missivo, sistematizado na relação *emissivo vs. remissivo* (Zilberberg, 2006: 129-147).

Justamente por estar em uma instância geral e abstrata da geração do sentido, o fazer missivo orienta a semiose das demarcações discursivas e de suas manifestações textuais, mais concretas e específicas, sugerindo, nesse processo semiótico, percursos ao olhar do enunciatário no que diz respeito às dimensões do tempo e do espaço colocados em discurso. Em outras palavras, o fazer missivo estaria na base da geração dos fenômenos semióticos capazes de manipular os percursos do olhar sobre os textos visuais; o fazer missivo, ao orientar a manifestação visual, orientaria também os modos de a olhar no que tange às acelerações e desacelerações do tempo, ou aberturas e fechamentos do espaço, em que sujeitos realizam suas narrativas.

Iniciando a análise pelos significados específicos das imagens da fotografia e valendo-se das ancoragens verbais necessárias, é possível determinar na cena fotografada duas ações em curso: (1) o resgate do soldado, ferido durante a Guerra do Vietnam; (2) o trabalho da fotojornalista Catherine Le Roy. As pessoas são cinco soldados e a fotojornalista; o tempo é o passado, 1966; o espaço é uma floresta no Vietnam.

Essas imagens ganham coerência semântica devido aos temas que sustentam sua significação; no caso, é possível isolar, pelo menos, três percursos temáticos: (1) o percurso prático, em que se tematiza a guerra; (2) o percurso mítico, em que se tematizam os valores ideológicos responsáveis pelo conflito; (3) o percurso metalinguístico, em que, via a figura da fotojornalista, tematiza-se a fotografia por meio da fotografia. Além do mais, essa última tematização pode ressignificar a enunciação supostamente objetiva dos discursos jornalísticos, fazendo com que, por meio da figura da fotojornalista, sejam insinuadas, mesmo que sutilmente, as presenças do enunciador fotógrafo e de seus pontos de vista, portanto, subjetivos.

Por tematizar a guerra na imagem do soldado ferido em combate, é possível determinar a categoria semântica *vida vs. morte*, que orienta as relações missivas entre os sujeitos e os objetos narrativos. No regime emissivo, há o sujeito coletivo figurativizado pelos cinco soldados, que buscam manter a conjunção com os valores de vida – isso se evidencia pela ação flagrada na fotografia, na qual quatro soldados carregam o companheiro, ferido em combate –. Nessa coletividade, cada soldado cumpre a função de sujeito narrativo, pois cada um deles busca pelos valores de vida, mas cumpre também a função de adjuvante, já que cabe a cada soldado assistir os demais. Contrariamente, no regime remissivo, os combatentes inimigos, ausentes na cena enunciada, mas provavelmente os responsáveis pela situação do soldado ferido, são os antissujeitos; são aqueles que ou espoliam os primeiros soldados

do objeto de valor *vida*, ou promovem paradas na emissividade orientada para esse valor. Há, portanto, o percurso narrativo de negação da morte, determinando a sequência narrativa *morte* → *não morte* → *vida*.

Enquanto valores semânticos abstratos, *vida* e *morte* regem não apenas as relações entre as personagens – as pessoas do discurso –, mas regem também o tempo e o espaço discursivizados. Na cena enunciada, em seu fazer de negação da *morte*, o grupo nega o tempo anterior, investido dos valores de morte, rumo ao tempo posterior, no qual são projetados valores de vida, meta da ação de resgate em curso que se realiza. Em meio à mata vietnamita, funda-se o espaço neutro de circulação dos atores, nem vida e nem morte, no qual podem ser atualizados tanto os valores de morte, quando nela se é ferido ou morto, quanto os valores de vida, quando ela serve de esconderijo, refúgio ou rota de fuga.

A MANIPULAÇÃO VISUAL

A cena enunciada, formada pelas relações entre a categoria semântica, os percursos temáticos e a significação específica das imagens do resgate, vale lembrar, pertence ao plano de conteúdo do texto da fotografia. Nela, são construídas imagens, mas, enquanto formas de conteúdo, são imagens conceituais, que somente se tornam imagens visuais quando essas formas conceituais são relacionadas a formas plásticas, próprias do plano de expressão.

Há, portanto, a necessidade de distinguir entre a imagem imaginada enquanto conceito no plano de conteúdo, construída por formas semânticas, da imagem vista na manifestação textual, construída pela relação semiótica entre essas formas semânticas e as formas plásticas. Na imagem imaginada, cinco soldados são envolvidos pela mata vietnamita, permitindo propor a categoria *circundante vs. circundado* para descrever, como categoria semântica, a posição que os atores do discurso ocupam em relação ao espaço em torno deles. Uma vez manifestada em semiótica plás-

tica, essa disposição espacial, formada conceitualmente no plano de conteúdo, encontra uma disposição topológica quando se torna a imagem vista no plano de expressão visual, sendo formada agora pelas categorias plásticas capazes de expressá-la visualmente. Isso precisa ser explicado melhor.

Nas semióticas visuais, as formas semânticas se articulam com as formas plásticas para se expressar, permitindo descrever como as primeiras tornam-se os significados das últimas, que passam a ser seus significantes. No plano de expressão da fotografia de Larry Burrows, é possível perceber, pelo menos, a distribuição plástica formada pela articulação das categorias topológica *englobante vs. englobado* e cromática *cor fria vs. cor quente*. Na imagem vista, mesmo sem haver no plano de expressão o predomínio de cores quentes na região englobada e de cores frias na região englobante, há deriva dessa disposição cromática devido às cores quentes, que se manifestam nas partes expostas dos corpos dos soldados sob os uniformes, e das cores frias, que se manifestam nos uniformes, na vegetação e no céu.

Detendo-se, por enquanto, apenas na textualização dos soldados e da mata, ou seja, na textualização dos atores e do espaço, percebe-se que a relação semântica *circundante vs. circundado* surge expressa pela categoria plástica *englobante vs. englobado*, pois a mata *circundante* está expressa nas zonas *englobantes*, dominada pelas cores *frias*, e os soldados *circundados* estão expressos nas zonas *englobadas*, em que ocorrem cores *quentes*. Na medida em que, em função das formas semânticas, a ação dos soldados realiza a percurso *morte* → *não morte* → *vida* e a mata representa os valores neutros *não vida* + *não morte*, é possível estabelecer o seguinte sistema de signos, construído por meio das relações determinadas entre os dois planos da linguagem:



Atenção: tais relações entre formas semânticas e formas plásticas não configuram relações semissimbólicas, visto que em nenhuma delas os termos da categoria semântica *viva vs. morte* são colocados em paralelo com os termos das categorias plásticas *englobante vs. englobado* ou *cor fria vs. cor quente*. Trata-se apenas de descrever, em termos abstratos e categoriais, o que se passa entre a categoria semântica fundamental *vida vs. morte*, sua distribuição na significação das figuras dos soldados e do espaço da mata, e de como essa forma semântica, imaginada no plano de conteúdo, torna-se a imagem vista, via sua realização em categorias plásticas. Ou seja, descreve-se um sistema de signos visuais em função de uma significação textual.

Há, sem dúvida, paralelismo entre a categoria semântica *circundado vs. circundante*, utilizada para descrever os atores em relação ao espaço ocupado por eles, e a categoria plástica *englobante vs. englobado*, utilizada para manifestar, no plano de expressão, a relação do plano de conteúdo. Não seria essa uma relação semissimbólica? Sem dúvida, sim. Contudo, esse semissimbolismo tem apenas a função de manifestar o espaço imaginado no espaço visto; seu estatuto semiótico é diferente das relações semissimbólicas construídas com a categoria semântica fundamental, que se estendem pela totalidade do texto.

Na teoria semiótica, a categoria semântica fundamental rege a distribuição dos valores e dos sujeitos narrativos, assim como rege a projeção desses valores nos percursos temáticos, ou

seja, ela rege todas as formas de conteúdo. Portanto, quando há semissimbolismo entre ela e as categorias plásticas, há um semissimbolismo que envolve todas as formas de conteúdo, e não apenas algumas delas.

No caso da fotografia de Larry Burrows, a categoria *circundante vs. circundado*, ao descrever os atores e o espaço, que são regidos pela categoria semântica fundamental *vida vs. morte*, tem o termo *circundante* atualizando o termo neutro *não vida + não morte* e o termo *circundado* atualizando o percurso *morte → não morte → vida*. Não há, por esses motivos, semissimbolismo entre os valores fundamentais e as categorias plásticas determinadas.

Voltando ao fazer missivo, se a categoria semântica define os valores em relação aos quais são orientados os sujeitos e os objetos narrativos, portanto, a missividade, seus desdobramentos textuais devem seguir as mesmas orientações missivas. No regime emissivo, uma vez que os soldados caminham em direção aos valores de *vida*, com o tempo tendendo a acelerar e o espaço tendendo a se abrir em outros espaços, o olhar, ao divergir para as zonas plásticas *englobantes*, tenderia, ao acompanhar o fazer dos soldados, a projetar os valores de *vida* nessas zonas. Com isso, o fazer emissivo sugere um semissimbolismo em que o *englobado* significaria *morte* e o *englobante*, *vida*, desfazendo a neutralidade *não-vida + não morte* projetada inicialmente na mata. Assim, o percurso do olhar, regido pela emissividade, tenderia a se abrir em outros espaços, agora espaços não apenas formados no plano de conteúdo, mas expressos por categorias plásticas em relação semissimbólica.

Contrariamente, no regime remissivo, os valores de morte são projetados no soldado ferido. Assim, quando ele é carregado pelos companheiros, promove-se a desaceleração da fuga, fazendo com que o espaço tenda a se fechar em sua posição, difícil de ser modificada. Ao acompanhar o fazer remissivo, o olhar tenderia a desacelerar nas zonas plásticas *englobadas* e a se fechar espacialmente nelas.

Tais tempos e espaço não são mais demarcações discursivas, mas durações e movimentos, em que o fazer missivo, no plano de conteúdo, manipularia o olhar por meio de correlações estabelecidas entre a missividade e as categorias plásticas.

Resta, ainda, tratar do fazer da fotojornalista em meio às relações textuais promovidas pelo fazer dos soldados.

Enquanto sujeito narrativo, a fotojornalista, inserida em meio à narrativa de resgate do soldado ferido, justamente por assumir o papel a quem cabe registrar fatos e transformá-los em notícia via o discurso jornalístico, termina por ter como objeto narrativo não os valores semânticos *vida vs. morte* e o arranjo missivo em que tais valores estão estabelecidos, mas a própria narrativa desenvolvida pelos soldados. Sem participar da narrativa do resgate diretamente, cabe a ela registrá-la, assim como ao enunciador da fotografia em questão, outro fotojornalista, coube registrar o resgate e seu registro, pois a foto trata dos soldados e de Catherine Le Roy, cada um deles fazendo seu trabalho.

Deslocada na imagem vista do eixo *englobante / cor fria vs. englobado / cor quente*, que é afirmada com ênfase na relação entre as figuras da mata e dos soldados, a imagem da fotojornalista – manifestada à direita na zona *englobante* –, porque está à parte da ação dos militares, tenderia a reafirmar a neutralidade do *englobante*, *não vida* + *não morte*. Isso é ratificado pelo seu fazer jornalístico, conotado sociossemioticamente com a suposta neutralidade do observador jornalista diante dos fatos, ou seja, seu fazer de não interferir diretamente nas ações da guerra, mas de tornar possível sua divulgação.

Todavia, ao se colocar entre as figuras do discurso como enunciadora de textos fotográficos, a fotojornalista insinua a relação enunciador fotógrafo em meio à cena enunciada do resgate. Enunciando esse fazer, insinua-se, metalinguisticamente, o fazer do outro fotojornalista, o enunciador implícito da fotografia; a objetividade dos fatos encontra-se com o ponto de vista que é capaz de gerá-la semioticamente.

5. A interpretação

Nos capítulos anteriores, é utilizado o termo *análise* em todas as abordagens semióticas; nesse sentido, o de buscar por significados, analisar é o mesmo que interpretar. Contudo, para diferenciar interpretações consideradas objetivas, mediadas por modelos teóricos – sejam eles psicanalíticos, sociológicos, históricos, antropológicos, semióticos, ... – das interpretações subjetivas, fruto de impressões pessoais, costuma-se chamar interpretações analíticas às interpretações objetivas. Uma vez análise, tais interpretações são conotadas sociossemioticamente como discursos científicos, fazendo com que as análises sejam mais valorizadas, em argumentações sobre a significação, do que as impressões pessoais.

A respeito da interpretação, especificamente o da interpretação do texto fotográfico, um trabalho de semiótica da fotografia não estaria completo sem alguns comentários sobre os conceitos de *studium* e *punctum*, propostos por Roland Barthes em sua obra *A câmara clara* (Barthes, 1984*: 44-91), dedicada, justamente, à linguagem da fotografia.

Para o autor, há modos de admirar fotografias que são motivados por seus aspectos sociais, históricos, psicológicos, semióticos, estilísticos, além de motivos técnicos, como enquadramento, fixação, reprodução, tipos de câmera, etc. Todos eles seriam modos de ver a fotografia enquanto objeto, com abordagens também objetivas, justificadas em modelos teóricos ou tecnológicos. Para

Barthes, todos eles fariam parte do *studium* da fotografia. Todavia, levando em consideração sua própria subjetividade, Barthes define o conceito de *punctum*, que se refere a certos detalhes, em certas fotografias, capazes de fixar sua atenção. Não se trata de teoria da percepção, isso faria parte do *studium*; o *punctum* seria exclusivo de alguém.

AQUILO QUE PUNGE

Ao se deparar com as fotografias de Koen Wessing, cujo tema é uma insurreição na Nicarágua, Barthes faz estas afirmações:

(...) Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase como um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano, mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso 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.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia 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; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).

(Barthes, 1984: 45-46)

As correlações entre as formas semióticas determinadas nas análises anteriores encaminham, sem dúvida, considerações a respeito da arquitetura semiótica presente na linguagem da fotografia. Isso pode ser confirmado pelo próprio Barthes:

(...) O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de Spectator. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com ele, sem acreditar inteiramente neles. (...)

(Barthes, 1984: 48)

Acompanhando Barthes, a semiose da fotografia da Nebulosa Carina, por exemplo, permite, do ponto de vista do *studium*, valorizar e, até mesmo, justificar o interesse despertado naqueles que, por ventura, apreciam a foto. Aquilo que *punge*, contudo, permaneceria vago, dependeria da apreciação própria de cada admirador em particular. Antes, porém, de restringir o *punctum* apenas à subjetividade abandonada a si mesma, vale a pena examinar o que *punge* Barthes nas fotografias apreciadas por ele e, talvez, sob o acaso subjetivo, verificar, com certo grau de objetividade, alguma ordem passível de descrição.

Eis alguns dos exemplos dados pelo autor daquilo que o *punge*:

– *Retrato de família*, 1926, de James Van der Zee: os sapatos de presilha, o colar e os braços cruzados de uma das mulheres;

– *Anormais em uma instituição*, 1924, de Lewis H. Hine: a imensa gola Danton do garoto e o curativo no dedo da menina;
– *Savorgnan de Brazza*, 1882, de Nadar: os braços cruzados do segundo grumete.

Sem querer psicanalisar Barthes, talvez aquilo que lhe é pungente aponte, sob esses conteúdos manifestos, para conteúdos latentes que, disseminados ao longo d'*A câmara clara*, não seriam difíceis de encontrar. O *punctum* dos braços cruzados aparece em duas fotografias, os demais se referem a detalhes do vestuário, inclusive o curativo no dedo. Os braços cruzados mostram insistência nessa pose, que Barthes retoma ao se referir mais de uma vez ao *Retrato de família*; os detalhes do vestuário concentram-se no colar da personagem dessa foto, a única que combina, ao mesmo tempo, braços cruzados e detalhes das roupas – nos termos de Freud, seria uma condensação? –. Do *punctum* e dessa personagem, Barthes diz o seguinte:

(...) Lendo a foto de Van der Zee, eu julgava ter situado o que me emocionava: os sapatos de presilha da negra endomingada; mas essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ela trazia ao pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas joias (essa irmã de meu pai jamais se casara, vivera solteirona junto de minha mãe, e eu sempre tive pena dela, pensando na tristeza de sua vida provinciana). Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com certa latência (mas jamais com qualquer exame).

(Barthes, 1984: 83-84)

Verifica-se a latência em torno da acompanhante de sua mãe, que talvez represente descolamento – nos termos de Freud, novamente – em relação à própria mãe. Fixação edipiana? Quem há

de saber... A figura materna, porém, reaparece com intensidade na segunda parte do livro. É por meio da fotografia da mãe, enquanto jovem, que Barthes formula sua concepção mitológica de fotografia: a mitologia construída na fotografia em que se complexificam passado – o momento quando a foto foi batida – e presente – o momento em que a foto é admirada. Dito de outro modo, a presentificação do passado, em que presente e passado são complexificados no mesmo valor temporal.

Menos subjetivo do que parece – o próprio Barthes reconhece isso no final da citação –, o *punctum* pode estar orientado pelos estados de alma do observador, permitindo sua abordagem não psicanalítica, mas semiótica, via semiótica das paixões. Assim, não seria bem o complexo de Édipo a orientar o *punctum* para Barthes, mas, em primeiro lugar, seu estado de alma piedoso – ele mesmo confessa isso ao falar da tia – e, em seguida, ao se lembrar da mãe com estados de alma, no mínimo, amorosos.

POR UMA SEMIÓTICA DO *PUNCTUM*

Ao cuidar do *punctum*, Barthes faz esta confissão: “Com muita frequência, o *punctum* é um detalhe, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me.” (Barthes, 1984: 69). Isso vale para mim também; seria impreciso falar de subjetividade sem ser, pelo menos um pouco, subjetivo. Quanto ao que me punge nesta fotografia, colhida na internet, são os pés descalços da mocinha; nesta fotografia, esse é o meu *punctum*.



*veja ilustração colorida no final do livro

Embora pertença ao texto manifestado enquanto detalhe de um todo, pois aquilo que punge vem do texto – o *punctum* “parte da cena, como uma flecha” –, o *punctum* e sua determinação dependem também do enunciador – o *punctum* “vem me transpassar” –. De acordo com a metáfora de Barthes, se o *punctum* é a flecha, o enunciador é o alvo; se ele é alvo, resta saber como o enunciador se torna alvo. Em outras palavras, deve-se perguntar o que desencadeia a tensão flecha-alvo, necessária para dar forma ao *punctum* do enunciador.

Alvo para ser flechado, o que faria do enunciador alvo não para quaisquer, mas para determinadas flechas? Qual a disposição do enunciador-alvo para se tornar apto a ser ferido por certo detalhe-flecha, e não por outros? Por caracterizarem disposições, talvez os

estados de alma do enunciador possam ser úteis, como hipótese inicial de trabalho, para teorizar sobre aquilo que punge.

Na semiótica, vale lembrar, sujeito e objeto de valor são articulados em função de transformações narrativas; o sujeito possui o objeto de valor e deseja mantê-lo, ou não o possui e parte em sua busca. São, respectivamente, os estados de conjunção e disjunção, que caracterizam estados de coisas, uma vez que as relações se dão entre sujeitos e objetos narrativos. Contudo, em seus desenvolvimentos, a semiótica também estuda os chamados estados de alma, que seriam as disposições passionais do sujeito narrativo, responsáveis por seus modos de agir entre os objetos e os demais sujeitos. Desse modo, o avarento tende a manter a conjunção, enquanto o pródigo busca pela disjunção com os valores pecuniários; a cólera ou o desânimo, por exemplo, podem se manifestar quando promessas, envolvendo estados de coisas, não são devidamente cumpridas.

Caberia perguntar, então, qual a minha disposição para ser pungido pelos pés descalços da mocinha da fotografia. Que estado passional me faria apto a ser alvo daquele detalhe e transformá-lo em *punctum*? Se nossas especulações a respeito do *punctum* de Barthes – o Barthes edipiano – não são infundadas, torna-se possível redimensionar a subjetividade que o determina, inserindo-a em campos psicológicos menos individuais, mas de ordem social ou, até mesmo, semiótica.

Trata-se, no caso do complexo de Édipo, de verificar a manifestação do comportamento psicológico humano; no caso das paixões, trata-se de verificar a manifestação de estados de alma construídos sociossemioticamente. Portanto, nas duas abordagens, seja psicanalítica, seja a semiótica das paixões, o *punctum* não é concebido como algo individual, mas social.


Concentrando-se nos aspectos semióticos da orientação do *punctum* – sua determinação passional –, fica fácil inserir também o meu *punctum* em esferas bem menos subjetivas: justamente aquela das paixões eróticas; especificamente, das paixões

fetichistas; em particular, a da podolatria. Seria essa minha disposição passional, que me predispõe a ser “alvo”.

Parte de um todo, esse detalhe da fotografia, embora *punctum*, insere-se no *studium* que o circunscreve. Por esse motivo, seria oportuno abordar a fotografia da mocinha descalça enquanto *studium* e buscar no texto, via *studium* semiótico, seus processos de significação e, citando Barthes novamente, “ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com ele”.

No plano de expressão, a forma que ganha relevância é aquela delineada na diagonal da foto, traçada entre o canto inferior esquerdo e o canto superior direito – a forma significativa da figura da mocinha descalça –. Essa linha, por sua vez, divide a tela em duas zonas cromáticas distintas: (1) a zona esquerda, com domínio da cor cinza, em oposição à (2) zona direita, em que o cinza compartilha o campo com outras cores. Essa relação topológico-cromática *esquerda-monocromático vs. direita-colorido* repete-se na estrutura do plano de expressão, pois a zona direita e colorida também pode ser sistematizada de acordo com a mesma articulação topológico-cromática: (1) há concentração de cinza na zona centro-direita e (2) participação de outras cores na extrema direita.

esquerda-monocromático vs. direita-colorido


esquerda-monocromático vs. direita-colorido

A forma diagonal também admite distribuição cromática semelhante. A partir da zona central – tanto faz se é a zona central da foto, ou se é o meio da diagonal, pois são centros coincidentes –, a linha diagonal fica dividida entre (1) a zona superior com predomínio de monocromatismo do agasalho preto e (2) a zona inferior predominantemente colorida – a saia amarela, a *leg* vermelha e os pés rosados –.

Por esses motivos, a diagonal concentra o paradigma cromático que distribui a categoria cromática *monocromático vs. colori-*

do ao longo do plano de expressão da fotografia, promovendo a distribuição topológica desse cromatismo: (1) ao longo de si mesma de acordo com a categoria *superior vs. inferior*; e (2) das zonas formadas por ela de acordo com a categoria topológica *esquerda vs. direita* (*esquerda vs. direita*).

Se fossem versos, essa diagonal seria como rimas ou aliterações, repetidas ao longo do poema; como se trata de fotografia, trata-se do mesmo cromatismo repetido e demarcando zonas no plano de expressão do texto. A sugestão dessa “rima”, por sua vez, é suficiente para imprimir poeticidade na imagem expressa, como a rima faria se fosse poema. Mesmo sem o meu *punctum*, trata-se de uma fotografia, no mínimo, interessante, pois, com ênfase na função poética, permite concentrar a fruição do texto em sua construção semiótica.

Enquanto forma significante enfatizada no plano de expressão pelos motivos plásticos determinados, seria justo admitir que essa diagonal corresponderia a alguma ênfase em seu significado. Qual seria, porém, o significado dessa fotografia?

Para Barthes, vale lembrar – citando “A retórica da imagem” (Barthes, 1984: 27-41) –, as imagens são polissemicas. Essa polissemia, porém, pode ser reduzida a significados mais específicos por meio de paráfrases e explicações em sistemas semióticos verbais. Para o autor, há dois modos básicos de articular o visual e o verbal: (1) há a ancoragem, quando a polissemia da imagem é reduzida por meio de legendas, que explicam o que se passa nela; (2) há o modo de etapa, quando o visual e o verbal são combinados em função de sintagmas mais gerais, que lhes dão sentido, como são, por exemplo, as relações entre o visual e o verbal nas histórias em quadrinhos.

Sem legendas, é possível, apenas afirmar que o conteúdo da foto se realiza na figura de uma mocinha entre as figuras de outras pessoas, que provavelmente esperam por algum meio de transporte a trilhos – há trilhos na margem superior esquerda – e, em dia chuvoso – o asfalto está úmido – parece singular o fato de a moça, agasalhada dos tornozelos à cabeça encapuzada, estar des-

calça. Não se trata de mendiga, o que poderia encaminhar o conteúdo da foto para denúncias sociais – a mendiga descalça no dia frio e chuvoso –; seus pés, embora descalços, estão bem tratados, as unhas estão pintadas de vermelho, há um adereço prateado no tornozelo esquerdo. Tudo isso torna sua atitude, no mínimo, curiosa e já bastaria para enfatizá-la no plano de conteúdo.

Meu *punctum*, portanto, não paira na fotografia isento de motivações bem objetivas; ele parece estar em destaque seja na forma da expressão, inserido na diagonal, seja na forma do conteúdo, enquanto atitude da personagem principal do texto. Entretanto, essa fotografia, colhida na internet no blog Zürich Daily Photo, está acompanhada da seguinte legenda, o comentário do enunciador do blog:

A few weeks ago, Z in Villigen posted a picture of a woman wandering around barefoot in the town of Stilli. She asked me if I had seen anyone walking around the streets of Zürich in their bare feet. I actually hadn't seen anyone. That is, until today, when I spotted this barefoot girl at the tram stop-in rainy weather, no less! I especially like the woman on the bench in the background. She seems to be giving this girl a strange look. Apologies for the blurriness – took this picture in a hurry and only had one free hand, as I was holding a bag of groceries and an umbrella in the other hand...

A referida foto é esta, acompanhada também de legenda, postada pelo enunciador de outro blog:



Last year, I noticed one or two young women (always women) walking around barefoot at the bus and train stations. This one here is the first I've seen this year.

Em princípio, tudo indica que se trata de ancoragem, pois as legendas determinam, com mais especificidade, os conteúdos de ambas as fotografias, que, deixando de lado as variações, parecem ser os mesmos. Todavia, as legendas não se resumem a isso, pois, além das descrições das personagens, do espaço e do tempo próprios de cada fotografia em particular, elas inserem seus discursos específicos em discursos mais amplos, organizados em função de uma narrativa comum. Trata-se, no caso, de sugerir buscas, em que os dois fotógrafos estão engajados, fazendo do ato de fotografar e da posterior exposição e postagem da foto na internet a realização de uma *performance* narrativa. Em outras palavras, há a realização

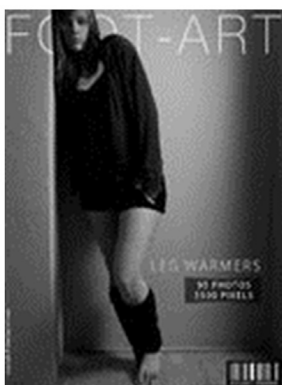
de um fazer emissivo, cujo papel de sujeito narrativo é assumido pelos dois fotógrafos e o objeto de valor, pelas moças descalças.

É possível, ainda, propor a categoria semântica *integração vs. transgressão* na semântica fundamental dessa narrativa, pois vestir-se adequadamente realizaria os valores da *integração* e, estar descalço em lugares e momentos incomuns para isso, os valores da *transgressão*. Assim, enquanto no fazer emissivo o sujeito narrativo busca pela conjunção com a *transgressão*, no fazer remisivo, durante sua busca, ele se depara com a *integração* – valor aliás, bem mais frequente do que o valor buscado, pois ambos comentam, talvez como forma de torná-la mais digna de nota, a dificuldade em realizar a *performance* –.

Essa narrativa mais abrangente, envolvendo os dois fotógrafos em um desafio, faz com que as duas fotografias passem a fazer parte de sintagmas mais gerais que as organizam, já que as duas se tornam etapas do discurso manifestado entre imagens e palavras. Desse modo, meu *punctum* parece bem menos pessoal; ao que tudo indica, sua pungência parece afetar outros sujeitos observadores.

Ainda nessa dimensão coletiva da subjetividade, as propriedades coletivas do *punctum* podem ser ampliadas ainda mais. Ao lado de classificações como naturezas mortas, nus, retratos, ... para sistematizar gêneros específicos de fazer pintura e fotografia, foi cunhado o termo *leg art* para se referir às fotos de artistas como Elmer Bates, reconhecido por tematizar pernas e pés femininos. Nada impede, portanto, que se adote o termo *foot art* para se referir a artistas que tematizam os pés, como Franco Saudelli ou Ed Fox. Esse termo já existe, o site *Foot Art* exibe, em suas galerias virtuais, numerosos portfólios com várias modelos fotografadas com ênfase nos pés, descalços ou não.

Eis alguns exemplos:



Inserido em gênero tão específico, a ponto de se tornar modalidade artística, o *punctum* é somente meu apenas na ordem do parecer; minha subjetividade é objetivamente formada a partir de formas construídas em sociosemióticas bem definidas e amplas o suficiente para me englobar.

Conclusão

Entre análises objetivas e interpretações pessoais, embora no último capítulo a subjetividade seja considerada na fruição da fotografia, mesmo o que Barthes chama *punctum* é concedido dentro de abordagens analíticas, apontando objetivamente para a subjetividade. Ainda nas palavras de Barthes, isso faz da nossa semiótica da fotografia um *studium*.

Do ponto de vista da imanência da linguagem, a fotografia é definida em duas dimensões semióticas, que garantem sua significação: (1) sua inserção em redes discursivas; (2) sua estrutura textual. Nas análises, os exemplos revelam processos semióticos particulares de cada fotografia estudada; todavia, enquanto ocorrências particulares de uma semiose geral, eles apontam para esses processos gerais, permitindo refletir sobre eles. Desse modo, as observações sobre interdiscursividade, textualização e enunciação são válidas não apenas para as fotos citadas; toda fotografia pode ser analisada em função desses mesmos princípios semióticos.

Por fim, caberia indagar qual a utilidade da própria abordagem semiótica. Enquanto *studium*, citando outra vez Barthes, a semiótica, como as demais formas de interpretação, pode educar seus coenunciadores, sugerindo ou revelando outros modos de leitura do mundo. Longe de emudecer a subjetividade, os procedimentos analíticos tendem a enriquecê-la; ser sujeito é também colocar-se diante do sentido para além dos limites estreitos de subjetividades, que não deixam de ser historicamente determinadas.

Bibliografia

- BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.
- _____ (1984*). *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____ (s.d.). *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.
- FIORIN (1996). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.
- FLOCH, J. M. (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- _____ (1987). *Formes de l'empreinte*. Fanlac.
- GALLEGO, F. (2010). *Os homens do Führer*. Lisboa, Esfera dos Livros.
- GREIMAS, A. J. (s.d.) *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix.
- _____ (1983). *Du sens II*. Paris, Seuil.
- _____ e COURTÉS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ática.
- _____ e outros (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix.
- _____ e FONTANILLE, J. (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo, Ática.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

- JAKOBSON, R. (s.d.). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- MAINGUENEAU, D. (2005). *Gênese dos discursos*. Curitiba, Criar.
- PEIRCE, C, S. (1977). *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- SAUSSURE, F. de (1969). *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.
- SPEER, A. (1975). *Por dentro do III Reich*. Rio de Janeiro, Círculo do Livro.
- WATSON, F. (2008). *Astromonica*. Ullmann.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp.

