

## Comunicaciones Académicas

En este capítulo se incluyen 39 Comunicaciones Académicas enviadas especialmente para ser parte de Actas de Diseño. Ver índices al final de este capítulo por autor y por título. Más información en [www.palermo.edu/congreso\\_actas](http://www.palermo.edu/congreso_actas)

### O sentido e a percepção discursiva da fotografia no contexto audiovisual contemporâneo

Actas de Diseño (2019, julio),  
Vol. 28, pp. 41-46. ISSN 1850-2032.  
Fecha de recepción: junio 2013  
Fecha de aceptación: julio 2014  
Versión final: julio 2019

Carlos Eduardo Dezan Scopinho, Sandra Helena da Silva de Santis e João Paulo Pereira Marcicano (\*)

**Resumo:** O artigo sintetiza uma abordagem conceitual, que busca identificar como ocorre a construção de sentido na percepção das fotografias e sua relação com o audiovisual - cinema. Para uma amplitude representativa, recorreremos a dois referenciais teóricos: a semiologia, que tem como principais expoentes Roland Barthes e Jean-Marie Floch; e as tentativas de conceituação de sistemas de pensamento de Michel Foucault aplicado na obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni - *Blow up* (intitulado como: *Depois daquele beijo*), que se não chega a constituir uma teoria, ao menos têm em comum uma influência personificada dos estudos semióticos. Diante da insuficiência destas abordagens, recorreremos á complementos teóricos em áreas como a estética, artística e psicologia da percepção, criando uma identificação a partir de possibilidades de uma expressão discursiva inerente às fotografias, sem dependência a textos e outras estratégias explicitamente enunciativas.

**Palavras chave:** Comunicação visual - Fotografia - Imagem - Percepção - Mensagem.

[Resumos em espanhol e inglês e currículo em p. 46]

#### Introdução

Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado. Michel Foucault (1999).

Foucault (1999) remeteu em sua obra *As palavras e as coisas*, um quadro detalhado de mudanças ordenadas que ocorrem no discurso ocidental no período que se estende ao Renascimento até o findar do século XVIII e início do século XIX (período em que o pensador pontua como o tempo de efetivação da ideologia chamada de modernista). Na tentativa de atravessar a história, os elementos estudados propuseram uma significância ilustrativa, a partir de seu entrecruzamento, os jogos de sentido que auxiliaram na reprodução da 'epistême'. A construção dos sistemas de articulação científica remeteu a sua maneira de ser e todo o enredo discursivo que contribuiu para a disseminação das representações do objeto de trabalho arqueológico do pensador, que surpreende os mais ingê-

nuos como a infância semântica do homem e no objeto recente na história do saber.

Desta maneira podemos analisar o quadro de Velásquez *Las Meninas* como um jogo de olhares. O pintor do quadro, assim como os outros personagens, olham um ponto além da tela, no qual se situa o espectador, que por sua vez os olha. E vê que o pintor tem em seu poder uma tela, sobre a qual deposita o pincel, dando a entender que ali se forma uma pintura, escondida do olhar do espectador. Se o pintor nos olha, entendemos que a pintura retrata a nós mesmos, espectadores. Mas se repararmos no conjunto da obra há um espelho ao fundo do quadro que revela duas silhuetas, identificados historicamente como o rei e a rainha da Espanha. São eles os verdadeiros modelos do pintor, são eles os espectadores da cena, para eles toda a cena se arma, confundindo o espaço representado e sua própria natureza representativa. No meio dos olhares implícitos, o espectador real, neste caso, o único que realmente olha o motivo e o fim de qualquer representação, é invisível.

A ação do quadro ilustra a formação dos códigos culturais e científicos, a tentativa do homem de objetificar o mundo para compreendê-lo Foucault (1999). Podemos tomá-lo também como ilustração da comunicação contemporânea, na qual a representação através de instrumentos técnicos materializa um olhar dúbio, voltado para uma realidade fora de quadro. Interagindo constantemente

com diversos tipos de imagens, o espectador, no entanto, raramente é visto: as imagens midiáticas estudadas em seu sentido literal, do objeto que é visto, voltam-se ora para a mensagem, ora ao conteúdo literal ou ainda ao simbólico que elas veiculam; ora para o próprio meio, enquanto o elemento “eu” condiciona os conteúdos; ou ainda para o contexto social em que ela se insere.

Tal dinamismo intrínseco da percepção possibilita a atribuição de sentido às imagens, raramente é considerada relevante entre as ciências da comunicação, restringindo-se à psicologia ou às teorias artísticas. Aplica-se a este trabalho a valorização deste campo, relativizando a importância dos mecanismos exteriores à interpretação destas imagens, ainda que reconheçamos seu papel em outros fenômenos próprios à comunicação. Para isso tomamos como referencial teórico principal à semiótica, procurando compreender tudo o que é percebido visualmente, pode ser considerado signo, ou seja, o que pode ser interpretado. O termo “signo” representa a imagem e não designa objetos materiais, mas algo que é visto, no mesmo sentido que um texto só existe enquanto é lido. As reflexões sobre as obras de arte têm sido comuns no contexto das teorias da comunicação, servindo muitas vezes como referência em estudos acerca da produção e recepção de mensagens midiáticas. Desta forma, o que nos interessa não é o conjunto de leis artísticas desta ou daquela forma de expressão, mas a sua persuasão em dizer algo, de trazer à percepção algo que não o próprio objeto. A fotografia, neste caso, comunica com quadros e desenhos, além de espelhos, janelas e outras formas de observar e/ou criar mundos. O objetivo é situar as imagens fotográficas enquanto representações do mundo visível, questionando a especificidade da percepção e interpretação das imagens fotográficas e sua relação com um campo perceptivo mais amplo.

Percebemos uma preocupação por parte dos teóricos com a comunicação não-verbal, discussões estas que giram em torno da classificação do signo fotográfico enquanto *ícone* ou *índice*, ou ainda da existência de um código na percepção das imagens. O fenômeno da fotografia surge então como um objeto extremamente propício à observação, uma vez que reúne um processo técnico relativamente simples de produção e uma multiplicidade de usos, que vão dos mais científicos aos mais sentimentais, passando pelas transformações midiáticas como o cinema, produzido através das gravações de imagens do mundo com câmeras, ou pela criação de imagens utilizando técnicas de como os efeitos visuais.

Para alguns contemporâneos, a inspiração lingüística da semiologia, a questão central, nesta parte, é a existência de um código visual do qual depende a função sógnica da fotografia, extensivo a outras imagens analógicas; ou se, pelo contrário, a analogia “pura” implica em uma ausência de codificação.

Apesar do embasamento semiológico, algumas questões muitas vezes não dizem respeito à significação, ainda que ajudem (mesmo que por negação) a compreender a gama de problemas envolvidos ao falarmos dos mecanismos fotográficos. Seguida por uma tentativa de aplicar esta abordagem a um produto midiático - um recorte realizado a partir de uma cena do filme *Blow up*, do cineasta Michelangelo Antonini (1966).

Apesar de sua obra ser considerada pelo ritmo lento, intenção obscura e enigmática, ou seja, uma charada a ser decifrado, o filme provoca certo fascínio na maneira como coloca em dúvida o ato de olhar. Filmado na Inglaterra e carregado pelo seu simbolismo da década de 60, o autor é sutil com suas metáforas. Inspirado no texto *Las babas del diablo* do escritor Julio Cortazar e que na versão atualizada no cinema impactou naquela época devido às transformações comportamentais na sociedade. Sem inscrições textuais refere-se à cena seqüencial dos mímicos na quadra de tênis, onde Thomas –interpretado por David Hemmings– lança seu olhar para fora do enredo (gramado). Os mímicos são uma seqüência na parte introdutória do filme e que reaparecem num cortejo dirigindo um *jipe*. Em seguida param em uma quadra de tênis após dar uma volta ao redor da mesma e, dois deles entram na quadra enquanto os outros se transformam em platéias de um jogo. Neste momento todos se encontram em silêncio. Os mímicos que estão na quadra se movimentam e jogam através de gestos como se visualizassem de forma real as raquetes e a bola. Os seus movimentos representam são muito bem a simulação de um jogo com saques e disputas pelos pontos. Thomas caminha para um dos cantos da quadra e observa tudo aquilo em silêncio. A câmera se volta para os rostos da platéia, que movimentam suas cabeças de um lado para o outro acompanhando a movimentação da bola imaginária e os movimentos da encenação. Em uma das jogadas, a bola é atirada com violência no alambrado. Todos se protegem assustados. A câmera continua seguindo os movimentos de uma suposta bola no ar, até quem uma jogada errada, a bola ultrapassa o alambrado. A câmera constrói esse movimento seguida de uma imagem que desce e desliza pela grama até ir parando devagar, nos dando a sensação de não entender mais se existe ou não o objeto representado (a bola de tênis). Thomas corre até a suposta bola, abaixa-se, pega-a e joga duas vezes para cima, arremessando de volta para a quadra. Neste momento a bola é mostrada pelos olhos de Thomas, que voltaram a olhar para o jogo.

Identificada como caráter unitário da exposição à narrativa desta imagem, ao transformá-la em fotografia, observamos em cada foto pequenos relatos ficcionais. Neste exercício de análise, buscamos explorar os aspectos significativos das fotos, a partir de uma perspectiva pessoal. O conceito de narrativa visual, aplicado à fotografia, é de certa forma uma síntese dos conceitos tratados anteriormente: reúne a atividade do espectador em um meio tradicionalmente marcado pela objetividade técnica e um poder de enunciação das imagens independente de caracteres verbais ou seqüenciais. Para esta analogia, mostramos alguns exemplos de que, mesmo sem ser objeto de uma teorização sistemática, este conceito tem aparecido com alguma frequência em análises e teorizações recentes sobre a fotografia.

Consideramos que a produção artística atual encontra-se diante de um dilema: se por um lado os meios técnicos de produção de imagens multiplicam-se e aperfeiçoam-se, por outro os artistas procuram se distanciar da representação figurativa, buscando, mesmo em meios inicialmente destinados a um registro frio e objetivo da realidade, como a fotografia ou o cinema, o máximo de expressivi-

dade e subjetividade. No entanto, como espectador não pode deixar de lado os processos de reconhecimento que entram em jogo ao experimentarmos estas obras. Interpretar imagens e relacioná-las a determinados referentes do mundo real ou imaginário, inseri-las numa ordem, numa *diegese*, parece um ato quase indispensável; compreender estes atos não exclui absolutamente a dimensão estética e frutiva das obras.

Relacionando a produção visual ao conhecimento do mundo, buscamos sempre sistematizar as contribuições em torno do potencial comunicativo em específico da imagem fotográfica. Desta forma, o interesse pessoal pela fotografia enquanto técnica, somada às reflexões epistemológicas incentivadas pela pesquisa, levou-nos a buscar a natureza desta forma de expressão no âmbito do espectador comum. Esperamos contribuir para uma maior compreensão das maneiras pelas quais, desvendando a realidade através da visão fotográfica, construímos culturalmente esta realidade.

### A imagem como discurso

A fotografia, neste sentido, escapa até mesmo da finalidade artística e do estilo individual, utilizado para definir o sentido de quadros e desenhos.

Para Barthes a fotografia é uma “mensagem sem código”, ou uma mensagem contínua, diferente de outras representações visuais analógicas (desenhos, pinturas, cinema, teatro) que “têm como mensagem suplementar o que chamamos de estilo, certo tratamento da imagem que remete a uma cultura específica”. Ele diferencia estas instâncias de significado como mensagem *denotativa* e *conotativa*, sendo a fotografia a única estrutura de informação puramente denotativa, daí sua objetividade. Ao mesmo tempo, a mensagem fotográfica não é apenas percebida, mas também lida relacionada a “um estoque tradicional de signos”. Este seria, para Barthes (1984), o “paradoxo fotográfico”: a coexistência de duas mensagens, uma sem código (o análogo) e outra com código (a arte, a retórica), não um paradoxo entre conotação e denotação, que ocorre em todas as formas de comunicação, mas uma conotação que ocorre com base em uma mensagem que *não pode* ter código, por ser analógica e contínua. Barthes parte então para uma enumeração dos procedimentos conotativos, ou seja, como uma foto pode ser produzida de modo a adquirir um “segundo sentido”, uma codificação. Estes procedimentos não se confundem com unidades de significação, pois segundo o autor, não fazem parte da estrutura fotográfica. São eles: efeitos de montagem, pose, objetos (quando arranjados artificialmente), fotogenia, esteticismo e sintaxe (fotos postas em seqüência).

Sem nos prolongarmos nos efeitos de cada um, chegamos ao principal mecanismo de conotação da mensagem fotográfica: os textos escritos que a acompanham, incluindo aí legendas, artigos e títulos. Barthes (1984) coloca o texto na posição de “parasita” da imagem, designado para agilizar seu significado, ao mesmo tempo em que sofre a ação denotativo-objetiva da foto.

Assim, o código da conotação aplicado às fotografias não é, segundo Barthes, nem natural nem artificial, mas histó-

rico (cultural), sendo que o sentido é definido pela prática social. Encontrar este código seria “isolar, inventariar e estruturar todos os elementos ‘históricos’ da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que derivam sua descontinuidade de certo conhecimento da parte do leitor, ou, se preferir, da situação cultural do leitor”. Barthes divide este sistema de significação em três partes: a mensagem lingüística (que inclui tanto a legenda como o nome da massa, visível nas embalagens), a mensagem icônica codificada (frescor, abundância, culinária caseira, a *italianidade* conotada pelas cores dos legumes, a estética de natureza morta) e a mensagem icônica não-codificada (os objetos literalmente retratados).

Tanto na parte verbal como na pictórica, o autor identifica mecanismos de denotação e de conotação, sendo que na imagem há um nível de leitura para o qual não é necessário um código (como a língua), mas apenas “o saber que está ligado à nossa percepção”. Esta seria a mensagem literal/denotada, oposta à mensagem simbólica/conotada, para a qual se exige um saber cultural. As duas mensagens estão profundamente inseridas na percepção da cena em questão (seqüência dos mímicos na quadra de tênis): o espectador recebe as duas simultaneamente, a primeira servindo como *suporte* para a segunda. A estratégia enunciativa da cena busca justamente esta indiferenciação, ou seja, a construção de sentido através do objeto denotado, mascarando as estratégias de enunciação.

A lógica da referenciação desenvolvida posteriormente por Barthes (1984), em *A Câmara Clara*, tendo como conceito central o que ele chama de *noema* da fotografia: a certeza que algo “esteve lá” ou “isso foi” na tradução brasileira. Este conceito nasce de uma revisão desempenhada por Barthes das suas próprias fotos familiares, pouco depois que sua mãe falece, criando a partir de então o “tom pouco científico e um tanto melodramático” que prevalece no texto. Apesar de dar início a uma abordagem semiótica da fotografia excessivamente centrada na ligação material entre imagem e objeto, podemos analisar os elementos interessantes da cena em questão e se pensar numa propriedade assertiva das fotos independente do contexto geral do filme *Blow-up*.

Neste sentido elas se diferenciam radicalmente dos álbuns de família, objeto prioritário do estudo de Barthes cuja abordagem, ele ressalta, não tem nada de *fenomenológico*, procura apenas dar sentido a um ‘conhecimento comum’ que temos da gênese técnica da imagem.

Mais do que “isso foi”, a imagem procuram mostrar o “isso é”, o caráter de permanência de certas situações e personagens sociais, uma atualidade que *não passa*, ou seja, a *temporalidade* que nos remete a identidade da cena como “o coração da técnica” logo a fotografia pode ser trabalhada de diversas formas, possibilitando uma ligação entre os espaços mentais do sujeito e do objeto. Barthes (1984) identifica como uma intuição capital de *A Câmara Clara* a relação íntima entre a fotografia e a estruturação do individualismo moderno, revelada na persistência de Barthes (1984) por construir um discurso puramente subjetivo, privilegiando o que ele chama de *punctum* (algo que “parte da cena, como uma flecha, e vem me perfurar”) em detrimento do *studium* (a convenção cultural, um “contrato firmado entre criadores e consumidores”).

Esta escolha simboliza, coloca em cena a “pluralidade de modos de apropriação dos discursos”, ou o distanciamento entre a produção e o reconhecimento. “A subjetividade do *punctum*” defende o autor, “toma forma a partir da matéria do *studium*, a construção da *singularidade* do indivíduo só pode ser compreendida como uma estratégia de negociação permanente entre os ‘contratos’ propostos na oferta cultural”.

### A percepção e interpretação da fotografia

Perceber a fotografia neste estudo implica em uma inserção num jogo de sentidos, onde há uma interação não apenas do sujeito ou do objeto, mas um sistema de regras culturais e subjetivas. As relações em questão não se definem no momento da produção, como é geralmente destacado por teóricos preocupados com a “natureza” ou “essência” da fotografia, mas fundamentalmente na recepção.

A busca de uma teoria específica da fotografia nos leva a uma valorização excessiva dos aspectos técnicos e materiais, reduzindo a significação a mero efeito do ato de produção, sendo o produto (a imagem) um mediador desta relação. Neste caso, o objeto de estudo - fotografia, a percepção de seus caracteres propriamente fotográficos se deve aos conhecimentos prévios do espectador, tais como relações de analogia e proporção, que os procedimentos de captação e outras propriedades do meio.

Para que haja coerência da interpretação, contamos com o subsídio da classificação de Peirce enquanto referencial ao índice, ícone ou símbolo, tais signos em relação ao objeto tem-se recorrido sobre qual seria a “essência” da fotografia, sua característica distintiva em relação a outras formas significantes. Estas classificações geralmente partem de uma análise que toma o próprio meio enquanto produtor de sentidos, desempenhando um papel de regulador do jogo no qual se envolvem as instâncias de emissão e recepção da “mensagem”. Sem entrar no mérito desta discussão na obra de Peirce, apresentaremos aqui os argumentos desenvolvidos com base, principalmente, na diferenciação entre índice e ícone, assim como possíveis articulações e desdobramentos.

O discurso da fotografia tem com base a *verossimilhança ao índice*. A análise conceitual se passa pela interpretação da fotografia como “espelho do real” (o *discurso da mimese*, ou do *ícone*), em seguida como “transformação do real” (o *discurso do código e da desconstrução*, identificado com o regime simbólico) e por fim como “traço do real” (o *discurso do índice e da referência*). A fotografia “é em primeiro lugar o índice, em seguida, ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Talvez a realidade não seja propriamente essa ao colocar em prática tal significação como uma ordem cronológica, o autor parece confundir as instâncias de produção e recepção. O que o espectador percebe primeiro numa foto (se tentarmos também analisar cronologicamente) não tem qualquer relação com o que foi produzido primeiro ao contrário, se buscamos sua origem, esta busca será necessariamente através dos aspectos visíveis, ou *icônicos* que lhe são próprios, ainda diríamos que para alguns a foto deve ser percebida enquanto aparência ou

semelhança, para então podermos nos referir a um contexto externo seja ele material ou cultural.

Na cena analisada (mímicos jogando tênis), o *ato fotográfico* explora as conseqüências da escolha pelo paradigma indicial. A proposta é atingir ‘a fotografia’ no sentido de um dispositivo teórico, o *fotográfico*, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do “poético” com relação à poesia. Concebendo esse ‘fotográfico’ como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quando de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.

Alguns elementos da fotografia exemplificam seu caráter cultural e motivado, como os recortes espacial e temporal, o ângulo de tomada e a profundidade de campo. Estes aspectos podem ser utilizados positivamente, como forma de expandir os limites da percepção, criando uma dimensão invisível ou inconsciente da experiência óptica. Mas quando utilizado nos meios de comunicação (cinema) visam em geral o clichê, a repetição de modelos herdados da pintura figurativa, enquanto as imagens inusitadas e perturbadoras e que em alguns casos são rejeitadas. Outro elemento, já citado por Barthes como procedimento de codificação da *mensagem fotográfica*, é a pose para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmera diante do comportamento humano.

Com isso o espectador da imagem, ao entrar no *espaço simbólico* da representação, se coloca como observador da cena dando a sensação de que estamos inseridos no contexto da fotografia. Esta substituição do olhar individual do espectador por um olhar “coisificado”, o da câmera, seria um mecanismo de alienação próprio da fotografia.

### A importância das classificações

Podemos encontrar algumas classificações para compreender melhor o poder da fotografia, o que nos torna, como espectadores, criando até mesmo um ele de ligação. O que nos parece mais relevante não é se “a fotografia” é um índice, um ícone ou um símbolo, mas a possibilidade de objetos resultantes deste processo, em condições diversas, funcionarem em esquemas de significação das mais variadas formas. Ao invés de atribuímos um rótulo para toda uma classe de figuras, deveríamos questionar o que faz uma imagem significar, seja enquanto marca de uma presença física, enquanto semelhança a um objeto real ou enquanto representação visual de um conceito. Por outro lado, a iconicidade neste caso pode ser analisada como uma reprodução de certas *condições da percepção* em meios distintos. Deslocando a questão das propriedades do objeto para propriedades relacionais percebidas, podemos pensar a significação de fotografias sem nos atermos a códigos e convenções da cultura, partindo de conhecimentos esquemáticos muito simples, ainda que difíceis de serem catalogados.

A função icônica é a mais fácil de ser percebida pelo espectador médio, não-especialista, e apesar disso ou justamente por isso a mais rejeitada pelos teóricos. Baseada numa relação de semelhança entre características visí-

veis, tais como formas, cores, tons e proporções, permitindo assim uma analogia entre a imagem e seu referente. Essa relação nos parece óbvia que se torna difícil não cair num discurso tautológico: a foto é semelhante por que a vemos assim, e o fato de vermos assim a faz semelhante. E o mundo visual, ou seja, a própria percepção passa a ser uma fonte da arte, seja confirmando a visão científica ou reivindicando a autonomia da expressão artística. A arte teria então uma nova função, à qual se prestam os mecanismos técnicos: fazer uma síntese do mundo.

Ainda signo fotográfico atua como uma marca, um traço, uma amostra da presença de outra coisa; é também um indicador, um referencial, direcionando para algo além do visível. Os defensores desta visão remetem ao último texto de Barthes (1984), *A câmara clara*. Como relata Barthes, ao mesmo tempo em que demonstra, designa algo (*isso é isso, é tal!*), a foto não diz nada, “ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem *déictica*”. Tal foto não se distingue de seu referente, estão colados uns ao outro como “dualidades que podemos conceber, mas não perceber”. Para Barthes não vemos a foto em si (isto é, o *código*), apenas o que ela representa. O ponto central da argumentação dos que vêm na fotografia um “espelho do mundo” mostrando o que há de construído e codificado na produção fotográfica. Sua consolidação como principal método de representação da atualidade, do qual derivam o cinema e o vídeo, obedeceria a uma estratégia de imposição da visão (tanto pictórica como social) particular e instantânea.

### A atividade do espectador

Ao tratarmos de fotos midiáticas providas do cinema neste caso, qualquer que seja seu suporte a circulação pública das mensagens introduz novos sentidos à sua percepção, sem, contudo descaracterizá-las como fotografias. Mesmo no caso dos álbuns de família na citação de Barthes, entram em jogo questões que nada têm de fotográficas. Se o caráter indicial das representações não age isoladamente na fotografia, tampouco é exclusivo desta. No caso das obras de artes em especial a pintura, seu valor artístico se deve à perpetuação dos traços impressos pelo artista como uma marca única, que Walter Benjamin denomina de *aura*. Ameaçada pela *reprodutibilidade* as fotografias (em sua utilização caseira) parecem manter uma espécie de aura moderna, resistente à banalização do sentido das obras feitas para circulação midiática, como um culto quase religioso que a humanidade dedica a estas obras.

### Considerações finais

Na exposição *da cena*, realizada por Antonioni em 1966, vemos claramente expresso o potencial das fotografias de criar narrativas visuais, independentes de legendas e outros textos complementares.

Da mesma forma, ao observar as fotos é difícil fugir da sensação de movimento, como se cada uma se transformasse em uma breve cena. O tempo “congelado” da fotografia se renova, permitindo a reconstrução imaginária de cenas que existiram ou não, mas nunca se repetem. Ao

isolar certa configuração visual do seu fluxo originário, o fotógrafo tem o poder de manipular seu sentido, de modo que ela passa a remeter a outros fluxos imaginários. Tal manipulação é utilizada de forma muito agressiva, deixando as imagens abertas à imaginação do espectador. As relações que criamos entre os elementos oferecidos pelas fotos podem ser regidas por leis diversas. Ou seja, constrói-se uma relação de causalidade, que seria impossível numa interpretação da foto apenas como impressão do mundo material.

Observamos que, enquanto produção pictórica e (re) criação perceptiva, a ação que estas imagens nos trazem não é propriedade exclusiva de objetos vivos: qualquer coisa pode agir como personagem.

O sentido, aqui, não depende tanto da presença de um objeto a frente à lente (*o isso-foi* de Barthes (1984), a foto que não se distingue de seu referente, colados um ao outro como “dualidades que podemos conceber, mas não perceber”) quanto do que construímos a partir dos elementos gráficos imprimidos na foto.

O real se ficcionaliza perante o olhar do espectador. As referências geográficas e históricas não deixam de existir (podemos reconhecer o céu acinzentado da Inglaterra, o figurino modal utilizado pela época, a cultura do corpo na visão da sexualidade e as suas respostas psicanalíticas), ficam apenas em segundo plano, como o cenário daquela narrativa.

Contraponto ao realismo fotográfico, a “codificação” das imagens ou sua organização mediante um código convencional, como textos, aparecem freqüentemente nos escritos específicos sobre este meio. Também esta visão nos parece pouco apropriada, ao tentarmos encaixar estas imagens como *simulacros*. Ainda que exista uma composição, uma intenção artística, os elementos sobrepostos nas imagens estão necessariamente ancorados numa realidade perceptível, oferecidos a um olhar que os organize de modo significativo.

No caso da *sintaxe*, que Barthes (1984) considera como o significado que resulta da disposição de fotos numa seqüência, o autor identifica duas situações distintas, a *narração fotográfica* e o *autotelismo icônico*, induzido, sobretudo, por séries de imagens irredutíveis à unidade de uma seqüência ou um tema.

A representação desta tensão não depende de um movimento efetivo da cena, mas do modo como ela é construída no tópico e no heterotópico, criando um sistema semi-simbólico monoplanar no quadro.

Uma conseqüência estética deste fato é a busca, nas fotografias, por uma expressão especialmente a humana, totalmente natural, bem próxima à experiência cotidiana, contraposta à artificialidade da pintura. Outra conseqüência é uma mudança na *atitude* do espectador.

Neste mesmo enquadramento podemos demonstrar a naturalidade da fotografia tem algo de *teatral*, onde podemos descrever a foto como uma cena ou vice-versa, com uma configuração coerente disposta à sua observação. A atitude do espectador envolve, também neste caso, uma inserção no modo *representacional* da visão, distanciando-se da realidade diretamente percebida.

Para Barthes (1984) há duas modalidades diferentes de lidar com os fenômenos da fotografia: “*operator/spectator*”. Para o *spectator*, as fotos vêm de toda parte, mas das que

passam pelo “filtro da cultura”, poucas realmente o tocam ou surpreendem. O *operator* é quem busca surpreender algo ou alguém, revelar o que estava oculto; esta surpresa pode advir tanto de uma proeza fantástica do realizador como de achar um arranjo natural. Ainda, para Barthes, o princípio do desafio: desafiar as leis do provável, do possível e até do interessante, já que certos assuntos nos surpreendem pela banalidade.

Os manuais é um lugar-comum de fotografia a idéia de uma “visão diferenciada”, voltada para os aspectos menos óbvios do mundo. As técnicas de focalização, iluminação e enquadramento devem ser planejadas pelo fotógrafo para rapidamente esquecer-las, procurando “deixar-se levar” pelos objetos, sendo quase que uma poética do *punctum*. A intenção é ressaltar o caráter de expressividade da fotografia em questão através de seu *contorno*, para que haja uma distinção de uma figura da outra dentro do quadro, ou pela *moldura, que estabelece um enunciado*.

#### Bibliografia

- Arnheim, R. (1998). *Arte e Percepção Visual - uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* (trad. Julio Castañon Guimarães). Rio: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>
- Floch, J. (2001). Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1. São Paulo: Edições do CPS.
- Foucault, M. (1999). Las Meninas, A Prosa do Mundo. En: *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes.
- Hjelmslv, L. (1978). Prolegômenos a uma teoria da linguagem, in *Os pensadores* (textos selecionados), 2ª. Ed. São Paulo: Abril Cultural.

**Resumen:** El artículo sintetiza un abordaje conceptual, que busca identificar cómo se produce la construcción del sentido en la percepción de las fotografías y su relación con el lenguaje audiovisual del cine. Para ofrecer amplitud representativa, recurrimos a dos referencias teóricas: la semiología, que tiene como principales exponentes a Roland Barthes y Jean-Marie Floch; y el intento de conceptualización de sistemas de pensamiento de Michel Foucault aplicado en la obra cinematográfica de Michelangelo Antonioni - *Blow up* (Deseo de una

mañana de verano). Si bien no llegan a constituir una teoría, ambos enfoques tienen en común la influencia de los estudios semióticos. Ante la insuficiencia de estos abordajes, recurrimos a enfoques teóricos en otras áreas como la estética, la artística y la psicología de la percepción y generamos una identificación a partir de posibles expresiones discursivas inherentes a las fotografías, con independencia de textos y otras estrategias explícitamente enunciativas.

**Palabras clave:** Comunicación Visual - Fotografía - Imagen - Percepción - Mensaje.

**Abstract:** The article synthesizes a conceptual approach, which seeks to identify how the construction of meaning in the perception of photographs and their relation to audiovisual - cinema occurs. For a representative range, we resort to two theoretical references: semiology, which has as main exponents Roland Barthes and Jean-Marie Floch; And Michel Foucault's attempts to conceptualize systems of thought in Michelangelo Antonioni's film *Blow up* (entitled: After That Kiss), which, if it does not constitute a theory, at least have in common a personified influence of Semiotic studies. In the face of the insufficiency of these approaches, we resort to theoretical complements in areas such as aesthetics, art and psychology of perception, creating an identification based on the possibilities of an expression discursive inherent to photographs, without dependence on texts and other explicitly enunciative strategies.

**Keywords:** Visual Communication - Photography - Image - Perception - Message.

(\* **Carlos Eduardo Dezan Scopinho.** Mestrado em Comunicação pela UNIP, Especialização em Marketing pela FAAP e graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Metodista de Piracicaba. Professor da UNINOVE e aluno do curso de Têxtil e Moda da EACH USP. Participante, como pesquisador, do Centro de Pesquisas Plurimídia - Perspectivas plurais das mídias - Universidade Nove de Julho. **Sandra Helena da Silva de Santis.** Mestranda em Têxtil e Moda - área Materiais e Processos Têxteis - Universidade São Paulo. Pós - Graduada em Auditoria Interna na Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado - FECAP. Professora na área de Administração na Universidade Nove de Julho- UNINOVE. **João Paulo Pereira Marcicano.** Doutorado e Mestrado em Engenharia Mecânica pela Universidade de São Paulo. Engenheiro Mecânico pela Universidade de São Paulo, e Professor Doutor no curso de Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo na área de Têxtil e Moda.