

MARISA GANANÇA TEIXEIRA DA SILVA

**ÀS BORDAS DO FOTOGRÁFICO E DA
FOTOGRAFIA, FRONTEIRAS TÊNUES.**

MARISA GANANÇA TEIXEIRA DA SILVA

**ÀS BORDAS DO FOTOGRÁFICO E DA
FOTOGRAFIA, FRONTEIRAS TÊNUES.**

Dissertação apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Prof^a Dr^a Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues.

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
IEL - UNICAMP

| | |
|-------|---|
| Si38b | <p>Silva, Marisa Ganância Teixeira da. Às bordas do fotográfico e da fotografia, fronteiras tênues / Marisa Ganância Teixeira da Silva. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p> Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p> 1. Discurso fotográfico. 2. Análise de discurso. 3. Fotografia. 4. Fotografia artística. I. Lagazzi-Rodrigues, Suzy Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p> |
|-------|---|

BANCA EXAMINADORA



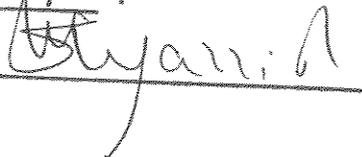
Prof. Dr^a Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues - Orientadora

Prof. Dr^a Rosângela Morello

Prof. Dr^a Rosa Attié Figueira

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Márcia Ganança
Teixeira da Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em
23/04/04



Em 20 de fevereiro de 2004.

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

Aos meus pais, Ermininda e Carlos, que mesmo não se encontrando mais entre nós, continuam me inspirando para novas conquistas. Ao Abraão, meu esposo e companheiro, por compartilhar comigo todos os momentos de alegria e estudo. À Eliane, à Andrea e à Patrícia, minhas filhas queridas, a quem espero poder deixar o exemplo do amor e da dedicação.

AGRADECIMENTOS

À *Suzy*, minha orientadora, minha mestra, minha amiga, pelo incentivo, pela confiança, pela amizade. Sobretudo por seu respeito ao meu ritmo. Por suas aulas e pelo seu trabalho.

Às Prof^{as} Dr^{as} componentes da banca examinadora, *Rosa Attié Figueira* e *Rosângela Morello*, pela leitura minuciosa e participação na qualificação.

Aos colegas da *Análise de Discurso*, *Yara*, *Ilka*, *Carlos*, *Erich*, *Olímpia*, *Priscila*, *Marcos*, pelos momentos de discussão e pesquisa, pela amizade construída.

Aos amigos de outras áreas, *Ruber*, *Mariza*, *Dina*, *Glorinha*, *Vera*, pelo convívio e troca de experiências.

Aos Profs. Drs. *Kanavillil Rajagopalan*, *Angel Humberto Corbera Mori*, pelo respeito e amizade.

Aos *entrevistados*, pelo carinho e boa vontade com que me acolheram e responderam às entrevistas.

À *CAPES*, pelo financiamento concedido.

Ao *Departamento de Lingüística do IEL*, pelas condições de trabalho e espaços físicos proporcionados.

À *Rose*, pelas orientações referentes às documentações necessárias.

Ao *Jornal “Folha de São Paulo”*, pelas fotografias fornecidas.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| RESUMO | 8 |
| ABSTRACT | 9 |
| I. INTRODUÇÃO | 10 |
| II. PRESENÇA DO ARTÍSTICO NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA | 21 |
| III. A TEXTUALIZAÇÃO NO QUADRO TEÓRICO DA AD | 28 |
| IV. O “CORPUS” | 36 |
| V. A ANÁLISE | 41 |
| VI. CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA FLUIDEZ ÀS BORDAS DO FOTOGRAFICO E DA FOTOGRAFIA | 122 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 126 |

RESUMO

A busca da compreensão do modo como se constituem os sentidos na “leitura” das fotografias é a questão organizadora deste trabalho. A análise do discurso sobre a fotografia constitui o meu ponto de ancoragem teórico-analítico a partir do qual foi sistematizada minha observação.

Tomando como corpus inicial fotografias consideradas artísticas no lugar do saber institucionalizado, no contraponto com fotografias tidas como não-artísticas nesse mesmo espaço, realizei entrevistas com especialistas e não-especialistas em fotografia, que deram a sua opinião sobre as mesmas. O material de análise, então, passou a ser os dizeres dos sujeitos nas posições: Saber não específico Sobre Fotografia (S.n.e.F.), Saber sobre Fotografia (S.s.F.) e Saber sobre o Saber Fotográfico (S.s.S.F.).

Com o estudo sobre a história da fotografia, foi fundamental observar o funcionamento dos sentidos em duas ordens discursivas distintas, as quais denominei a “ordem do fotográfico” e a “ordem da fotografia”. A ordem do fotográfico imprime nas discursividades sobre a fotografia uma direção: a busca da especificação do artístico em fotografia.

No processo de especificação do artístico, outras discursividades, identificadas com o espaço generalizante do senso-comum sobre a fotografia, mostraram-se atravessando este funcionamento. Estas questões me levaram a refletir sobre o modo de constituição dos sentidos que buscam a delimitação do artístico e que ao mesmo tempo tornam tênues as suas fronteiras.

O modo de constituição dos juízos de valor na relação com os detalhes imaginariamente construídos nos olhares sobre as fotografias possibilitou a observação de um lugar de deslize atravessando as discursividades, constituindo-se como um espaço desestabilizador dos sentidos pré-construídos sobre a fotografia. A especificação do artístico e a generalização do não-artístico se constituem no imaginário, no entanto a distinção entre um e outro é fluida, porque é atravessada por uma discursividade que permeia estes dois lugares: a beleza na fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso, Fotografia, Arte, Detalhes, Beleza, Deslize.

ABSTRACT

The search for understanding the way how the senses constitute themselves on the “reading” of the photographs is the organizing question in this work. The Analysis of Discourse about photographs constitutes my theoretical and analytical point of support from what my observation was systematized.

Taking as initial “corpus” photographs considered artistic in the place of the institutional knowledge, in comparison with photographs known as non-artistic in this same place, I did interviews with specialists and non-specialists in photographs that gave their opinion about them. So the material of the analysis was the interviews about the photographs with subjects in the positions: non-specific Know about Photograph (n.e.K.Ph.), Know about Photograph (K.a.Ph.) and Know about the Photografic Know (K.a.Ph.K.).

With the study about the history of the photograph, it was fundamental to observe the functioning of the senses in two different discursive orders that I called as the “order of the photographic” and the “order of the photograph”. The order of the photographic put a direction on the discourses about the photograph: the search of specification of the artistic in photograph.

In the process of specification of the artistic in photograph, other discourses, identified with the general place of the common-sense about photograph, showed themselves crossing this functioning. These questions took me think about the way of constitution of the senses, that searches the delimitation of the artistic in photograph and at the same time does their frontiers become faint.

The way of the constitution of the value-opinions in the relation with the imaginarily made details by the looks over the photographs showed the place of slip crossing the discourses, constituting itself as a place that changes the pre-made senses about the photograph. The specification of the artistic and the generation of the non-artistic constitute themselves in the imaginary, but the difference between one and other is fluid, because it is crossed by a discourse that goes through these two places: the beauty in the photograph.

KEY-WORDS: Analysis of Discourse, Photograph, Art, Details, Beauty, Slip.

I - INTRODUÇÃO

A fotografia sempre exerceu um fascínio sobre mim. No entanto, só me voltei sobre esse fascínio quando iniciei meu trabalho no magistério. Em minhas aulas de produção de texto costumava levar para as salas fotografias que eu colecionava por julgá-las interessantes e que por isso acreditava pudessem ser um bom pretexto para motivar meus alunos a escrever.

Naquele momento a compreensão do funcionamento dos sentidos da fotografia não era o meu objetivo. Apenas procurava despertar em meus alunos algum sentimento que pudesse auxiliá-los no processo da escrita. Hoje, depois de um percurso na Análise de Discurso Francesa, já não reafirmo a noção de pretexto¹ e procuro compreender o que há na fotografia que prende o meu olhar e mobiliza minha reflexão.

Esse desejo de compreender a fotografia discursivamente começou depois da leitura do texto “O Chapéu de Clémentis – Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político”, de Jean-Jacques Courtine (apud Indursky e Ferreira, 1999). Nesse texto, Courtine relembra uma séria anedota sobre o que se tornou a história do partido comunista. Faz referência a um episódio singular com que Milan Kundera abre seu “Livre du rire et de l’oubli”, falando de uma fotografia tirada de Klement Gottwald, um dirigente comunista que discursava da sacada de um palácio barroco para uma multidão aglomerada na praça da velha cidade de Praga. Gottwald estava cercado por seus camaradas. Entre eles, bem próximo, estava Clémentis. Estava muito frio, nevando, e Clémentis atenciosamente tirou o seu chapéu de pele e o colocou na cabeça de Gottwald. Essa fotografia foi reproduzida em centenas de milhares de cópias, de forma que até as crianças a reconheciam nos cartazes, nos manuais e nos museus. Quatro anos mais tarde, o Departamento de Propaganda de Praga faz Clémentis desaparecer das fotografias, imediatamente após ele ter sido acusado de traição e enforcado. No entanto, resta na foto o

¹ Eni Orlandi (2001) faz uma reflexão sobre a noção de texto em seu percurso na história desde a sua concepção como objeto de reflexão (Retórica), desta para o texto como pretexto de estudos da língua (Gramática), o texto tornando possível o estudo das línguas (Filologia), chegando ao texto como unidade de sentido (Linguística) e como objeto simbólico (discurso). A AD então não busca o texto como pretexto para estudar as línguas, mas o texto como forma material, lugar de observação dos efeitos de sentido.

chapéu de Clémentis. O Departamento de Propaganda fizera Clémentis desaparecer das fotografias no intuito de fazê-lo desaparecer da história, mas seu chapéu evoca a memória² que se quer apagada. O chapéu se torna uma lacuna no processo da anulação de Clémentis, um indício do seu desaparecimento. Aqui, o chapéu de Clémentis passou a me interessar como uma pista para compreender os sentidos que são aí produzidos na relação da memória com a atualidade. O chapéu de Clémentis é então um vestígio³ dos sentidos que se encontram inscritos na fotografia de Gottwald, possibilitando-me chegar à compreensão de que a memória está inscrita na atualidade e é no jogo que os sentidos se produzem. Os sentidos são produzidos no modo como está formulado o dizer em relação à memória.

O chapéu enquanto vestígio deve ser pensado não como uma marca formal de conteúdo, mas como uma marca material, “forma-material”, definida por Orlandi (1999) como lugar de observação dos efeitos de sentidos, que permite chegar às propriedades discursivas. Discursivamente, o que interessa é a possibilidade de o chapéu remeter ao espaço vazio ao lado de Gottwald, uma marca da presença inicial de Clémentis ao lado do dirigente comunista, um detalhe na fotografia que pode ser analisado discursivamente.

Sob o ponto de vista discursivo, a memória é aquilo que fala antes, em outro lugar, o interdiscurso. A memória discursiva se constitui por uma série de formulações que torna possível os dizeres. De acordo com Orlandi (1999), “os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas”. As condições de produção dos sentidos compreendem os sujeitos, a situação e a memória. Os sentidos se constroem sobre essa memória, no seu esquecimento e na sua retomada, com a ilusão de que sabemos o que estamos dizendo e que somos a origem desse dizer. Ainda segundo Orlandi (idem), “o que é dito em outro lugar também significa nas ‘nossas’ palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele”.

De acordo com a autora (ibidem), o reconhecimento da memória como lugar de sustentação dos dizeres é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso e a sua relação com os sujeitos e com a ideologia. Os dizeres são filiados a uma memória e

² Eni Orlandi (1999) trata do conceito de memória pensada em relação ao discurso, a memória como interdiscurso, “todo o conjunto de formulações já feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”.

³ Para Eni Orlandi (2001), “um texto tem em suas margens muitos outros textos, indicando textualizações possíveis no mesmo sítio de significação e que se organizam em diferentes espaços significantes. Cada texto tem os vestígios da forma como a política do dizer inscreveu a memória na sua formulação”.

podem ser identificados “em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos”.

Ginzburg (1976)⁴ também discute de maneira interessante a questão do vestígio, atribuindo o estatuto de “valor sintomático” às pistas que obtivera no arquivo da Cúria Episcopal da cidade de Udine, Itália, sobre a condenação de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio. Em seu livro, Ginzburg (idem) busca chegar a algumas conclusões a respeito da origem das idéias desse herege desconhecido que fora condenado à morte por acreditar que a criação do universo estava baseada na putrefação.

O autor (ibidem) analisa as afirmações de Menocchio perante os interrogatórios inquisitoriais. Essas afirmações revelavam que Menocchio sabia ler e escrever, e que algumas de suas idéias ele havia obtido em suas leituras. Outras idéias suas parecem ter sua origem nos contatos que ele teve com outras pessoas, e outras idéias ele afirmava terem saído de sua própria cabeça. Com isso, suas afirmações se revelaram muitas vezes contraditórias. Não se podia concluir por meio delas que Menocchio se filiava a alguma linha de pensamento em particular.

Ginzburg (idem, ibidem) conclui assim que Menocchio lia os livros retirando apenas o que lhe interessava. Menocchio então ligava essas informações aos quadros e imagens que ele já havia visto. Além disso, as metáforas para ele tinham um valor literal. E assim, ele formava suas “próprias” idéias. Segundo as palavras do autor (idem, ibidem), “Não lia o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultura oral é que formava, na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva”.

O caso de Menocchio, segundo Ginzburg (idem, ibidem) adquire o estatuto de valor sintomático, uma vez que ele retoma as raízes populares de grande parte da alta cultura européia, medieval e pós-medieval, e as trocas entre a alta cultura e a cultura popular. Após esse período, essas trocas se tornaram raras, assinalando-se “uma distinção cada vez mais rígida entre a cultura das classes dominantes e a cultura artesanal e camponesa”. De acordo com o autor (ibidem), o corte desses dois períodos pode ser localizado na segunda metade do século XVI.

⁴ Em seu livro “O Queijo e os Vermes”, Ginzburg conta a história da condenação de um herege desconhecido, Menocchio, objetivando resgatar a cultura popular.

Para a análise discursiva, é fundamental a observação dos vestígios deixados na materialidade, a observação da forma do dizer, dos significantes nas suas relações. Detalhes (marcas) como o encontrado na fotografia de Gottwald (o chapéu), por vezes levando a silenciamentos ou a explicitações, podem estar se constituindo em pontos de deriva em que a discursividade se desestabiliza. Esses detalhes, quando observados em relação às condições de produção do material em análise e na relação com outros detalhes, outras “formas-materiais”, podem possibilitar ao analista perguntar-se por interpretações que vão além do que está imediatamente referido, evidente, e compreender os funcionamentos silenciados, que a fotografia não está contando diretamente mas que sustentam ideologicamente os sentidos. Os detalhes então interessam à análise à medida que organizam o jogo parafrástico⁵ responsável pela compreensão dos deslizos de sentido.

Segundo Orlandi (2001), no nível da formulação o sujeito funciona no imaginário pela literalidade. O sujeito imagina um ideal de completude dos sentidos, sem se dar conta de que esse efeito ideológico se sustenta sobre os sentidos institucionalizados. A autora (1999) diz que “o sujeito já tem sua posição determinada”, sendo a evidência do sentido um efeito ideológico que apaga o fato de que o sujeito se constitui por uma identificação com uma formação discursiva dentre outras. Para a AD, os sentidos se constituem na relação do sujeito com a língua na história, sendo a incompletude o indício do movimento dos sentidos e dos sujeitos. De acordo com Orlandi (2001), “todo texto é heterogêneo do ponto de vista de sua constituição discursiva: ele é atravessado por diferentes formações discursivas, ele é afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia”. As formulações sobre a fotografia já estão determinadas pelas formações discursivas em que estão inseridas. Sob o ponto de vista discursivo, a discursividade fotográfica significa, pois, na incompletude dessa diferença, funciona nas lacunas que desestabilizam a oposição no entremeio da arte e da não-arte.

O objetivo de meu trabalho é, então, a observação do funcionamento do discurso sobre a fotografia pelo fotógrafo especialista e pelo não-especialista, levando-se em conta o conceito de discurso na perspectiva da Análise de Discurso Francesa e a noção de textualização sob o ponto de vista discursivo de acordo com Orlandi (2001).

⁵ De acordo com Pêcheux (apud Orlandi, 1999), os sentidos se dão pela transferência (metaphora) de uma palavra em outra. Por meio desse relacionamento, os elementos significantes se confrontam, revestindo-se de um sentido. Os sentidos então existem nas relações realizadas em efeitos de substituição, parafrases.

Na história da fotografia, que trato no capítulo que se segue, pude observar a sua relação com a arte. A constituição do artístico ao lado do não-artístico vai se fazendo no decorrer da história, no dizer sobre a arte. A partir do conceito de memória abordado por Pêcheux (1999), passei a considerar o fotográfico como uma ordem discursiva e a me questionar a respeito de um outro lugar não inscrito na memória dessa ordem, que denominei “ordem da fotografia”. Segundo Pêcheux (1999), a memória, sob o ponto de vista discursivo, não pode ser compreendida como uma esfera na qual o conteúdo estaria acumulado de forma homogênea. A memória é, nesse lugar, “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização...”

Dessa forma, esse trabalho busca compreender como o enfoque dado à fotografia interpela os sujeitos na produção de sentidos, determinando suas posições na relação com o artístico e com o não-artístico. Os sujeitos, na posição fotógrafo especialista e na posição fotógrafo não-especialista, constroem sentidos diferentes para a fotografia. O fotógrafo especialista é interpelado muitas vezes pelo fotográfico. Há uma ordem do fotográfico cujos fundamentos e princípios devem ser observados pelo olhar do fotógrafo especialista. O fotógrafo não-especialista pode não ser interpelado por essa ordem. O fotógrafo especialista tem uma relação com o belo na foto enquanto objetivo de trabalho. Os demais se relacionam com as fotos pelas emoções no imediato delas. Ao tirar as fotos o especialista se apropria da câmera, o não-especialista faz uso dela. Nesse sentido, meu objetivo diante da fotografia como discursividade é compreender o processo de interpelação que constitui os sujeitos no entremeio da arte e da não-arte. Em que medida o fotógrafo especialista e o fotógrafo não-especialista se distinguem e se aproximam.

No capítulo sobre a história da fotografia, as formulações do dizer sobre a fotografia deixam entrever que no imaginário o fotográfico está relacionado ao fotógrafo que possui conhecimentos específicos para produzir uma foto artística. A ordem do fotográfico não considera, dessa forma, o fotógrafo que não se especializou nesse tipo de produção. Para a minha análise, então, obtemperei a necessidade da observação dos elementos constitutivos do fotográfico. Na ordem discursiva do fotográfico, é fundamental a referência ao artístico pelo fotógrafo conhecedor dos elementos tidos como fundamentais na fotografia artística. No contraponto das formulações dessa ordem, é importante também observar as formulações de outros fotógrafos que não se encaixam nesse domínio. Em relação ao

espaço que a fotografia tem para esse lugar, interessa-me a produção dos efeitos de emoções e sua relação com a institucionalização dos sentidos da fotografia. A partir dessas considerações, dirigi meu olhar para a constituição do corpus discursivo, que, nesse momento, compreendo como os dizeres sobre a fotografia. A análise que empreendo nesse trabalho tem como foco os discursos sobre as fotografias apresentadas a fotógrafos especialistas e a fotógrafos não especialistas.

A fotografia é constituída por elementos específicos de sua materialidade. Na ordem do fotográfico, a escrita da fotografia tem necessariamente como instrumento a câmera, na relação de apropriação pelo fotógrafo especialista e de utilização pelas outras pessoas que fotografam. Esta é uma diferença que me parece importante. Para a incidência da luz sobre o negativo há processos que se distinguem quando se trata de um especialista, de um profissional, de um amador, ou de uma pessoa que apenas quer registrar um acontecimento.

A relação que se estabelece entre o fotógrafo especialista e a câmera é da ordem do trabalho, passando pela autoria. O fotógrafo especialista, então, se apropria da câmera, tendo o belo como seu objetivo. A técnica (conhecida pelo fotógrafo) leva em consideração elementos visuais como o enquadramento, o ponto de vista, os jogos de luz e sombra, o contraste, os planos, o jogo entre objeto e fundo, as linhas, as formas, as cores, a composição, etc, no processo de constituição da imagem fotográfica. Na ordem do fotográfico, a foto se interpõe como produto artístico. Há ainda uma outra categoria de fotógrafos que entram na ordem do trabalho como subsistência, apropriando-se da câmera com o objetivo de um resultado que lhes garanta um retorno financeiro.

Já, para os demais fotógrafos, esses elementos da técnica passam muitas vezes despercebidos. A relação que se estabelece entre esses fotógrafos e a câmera é da ordem do trabalho ou do lazer no registro do acontecimento cotidiano. Esses fotógrafos fazem uso da câmera, objetivando as sensações do belo no imediato delas, ou apenas o registro de datas e acontecimentos.

As relações que se estabelecem entre os fotógrafos especialista e profissional e a câmera (apropriação da máquina) e entre os demais fotógrafos e a câmera (utilização da máquina) tornam possível a observação da divisão intelectual do trabalho. Pêcheux (1997) aborda essa questão ao falar do gerenciamento da memória coletiva pelos aparelhos de poder das sociedades. De acordo com o autor (idem), a divisão social do trabalho da leitura

atribui a uns o direito de “interpretação” dos documentos, e a outros, “a tarefa subalterna de preparar e de sustentar, pelos gestos anônimos do tratamento ‘literal’ dos documentos, as ditas interpretações”. Segundo Pêcheux (idem), essa divisão impõe ao sujeito-leitor “seu apagamento atrás da instituição” à qual se filia. São fundamentais, então, no processo de análise do discurso sobre a fotografia, que me proponho trazer à discussão, essas condições de produção.

Paul Henry (apud Gadet & Hak, 1997)⁶ fala da importância da apropriação dos instrumentos pelas teorias como elemento fundador de uma ciência. O autor (idem) lembra a afirmação de Pêcheux sobre esse assunto, “cada vez que um instrumento ou experimento é transferido de um ramo de ciência para outro..., esse instrumento ou este experimento é de algum modo reinventado, tornando-se um instrumento ou experimento desta ciência em particular”. E conclui interpretando as afirmações de Pêcheux, “as ciências colocam suas questões através da interpretação de instrumentos, de tal maneira que o ajustamento de um discurso científico a si mesmo consiste, em última instância, na apropriação dos instrumentos pela teoria. É isto que faz da atividade científica uma prática”.

Paul Henry (ibidem) lembra que Pêcheux era “um filósofo fascinado pelas máquinas, pelas ferramentas, pelos instrumentos e pelas técnicas e que ele estava convencido de que as práticas científicas necessitavam de instrumentos”. No mesmo texto, o autor (idem, ibidem) lembra que Pêcheux era consciente da divisão do trabalho intelectual e a deplorava: “Pêcheux critica a concepção da prática científica, que coloca esta na continuidade das práticas técnicas”. Segundo Paul Henry (idem, ibidem), a utilização dos instrumentos pelas teorias não trata apenas dos problemas técnicos, mas também dos problemas teóricos, sobretudo daqueles em que se ligam o sujeito da linguagem e a ideologia.

As condições de produção da fotografia, a relação que os fotógrafos especialistas e os fotógrafos não-especialistas têm com a câmera fotográfica, sua relação com as técnicas, seus objetivos em relação à espectação, devem, pois, ser considerados no dispositivo analítico que adoto para a minha reflexão. Para isso é fundamental trabalhar no contraponto entre o artístico e o não-artístico, na relação entre o fotógrafo especialista e os que não são

⁶ Em seu texto, “Os Fundamentos teóricos da ‘Análise Automática do Discurso’ de Michel Pêcheux (1969)”.

considerados como tais, no lugar da espetação⁷ das fotografias. Isso significa considerar o espectador especialista e o espectador não-especialista. Dessa forma, dentre algumas das possibilidades de estudo, nesse momento, a opção de análise incide no discurso sobre as fotografias, por ser esse o espaço, como veremos, das formulações a respeito do fotográfico e da fotografia.

Esse contraponto entre o artístico e o não-artístico, entre a fotografia-arte e a fotografia não-arte, está estabilizado pelas relações imaginárias que constituem a organização social. Aqui, é importante falar dessa diferença como efeito de separação entre a arte e a não-arte, objeto de questionamento nessa discussão. Um dos princípios da AD é a distinção entre o real e o imaginário. Como diz Orlandi (1999), o discurso funciona na articulação entre essas duas instâncias. O efeito de completude funciona no imaginário. Por outro lado, o real do discurso é a dispersão, a falta, a incompletude, que são constitutivas do sujeito e do sentido.

Começo então a compreender que ao selecionar fotografias para trabalhar com meus alunos também eu fui e sou interpelada por seus sentidos. O gosto pela fotografia tem sido então o que me move a colecioná-las e também a trabalhar com elas discursivamente. A interpelação pela fotografia é fator determinante das posições-sujeito na especificidade do fotógrafo especialista, do não-especialista e do amante da fotografia. Para a AD, as posições-sujeito são determinadas pelas condições de produção. Aqui, então, a arte enquanto instituição inserida na organização social também determina posições-sujeito.

A organização social, na qual o sujeito-de-direito tem como garantida a “liberdade”, reafirma o lugar do poder junto ao saber e à cultura. Segundo Dubois (2001), as estéticas do século XIX fundamentam-se na mimese, a imitação perfeita do objeto que devem reproduzir. O surgimento da fotografia (século XIX) provocou então um posicionamento do discurso da Arte que passou a atribuir à fotografia e à pintura funções que as diferenciavam, situando-as entre o modo mecânico de realizar um trabalho e a atividade humana artesanal. À fotografia, atribuiu-se a função documental, a referência; à pintura, a arte, o imaginário.

O aparecimento da fotografia nesse contexto provoca uma série de reações por parte dos artistas, que se posicionam contra o domínio crescente da indústria técnica da arte.

⁷ Para analisar o fotógrafo especialista na posição de fotógrafo seria necessário um recorte analítico que focasse o processo técnico de produção da fotografia.

Baudelaire (apud Dubois, 2001) compreende a fotografia como simples instrumento de uma memória documental do real e a arte como a pura criação imaginária. Para Baudelaire (idem), “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real”.

Dubois (ibidem) lembra também que, ainda no século XIX, há “discursos entusiasmados que proclamam a libertação da arte pela fotografia”, contudo visando ainda a uma separação radical entre a arte-criação e a especialidade fotográfica. Pregavam esses discursos que a arte finalmente poderia se libertar de sua obsessão pela semelhança, e que a fotografia havia chegado no momento certo para isso, uma vez que à fotografia caberia o papel de satisfazer a obsessão pelo realismo.

Dubois (idem, ibidem) cita também alguns fotógrafos do final do século XIX que quiseram ir contra a tradição e tornar a fotografia uma arte. Passaram então, esses fotógrafos, a tratar a fotografia como uma pintura (pictorialismo), conseguindo os mesmos efeitos da pintura com a ajuda da técnica. O valor que se dava à mimese da estética do século XIX se prolonga até o século XX, mas não se atribui necessariamente ao automatismo a função de produtor de semelhanças. O fazer é automático, mas isso não implica que o resultado deve se parecer com o objeto fotografado. No século XX, o que predomina é a idéia de transformação do real pela foto com o auxílio da técnica.

Segundo Aumont (2001), com o advento da arte abstrata no século XX, as imagens que se aproximam da realidade encontram-se em esferas diferentes da esfera da arte. A palavra *abstração* em si designa um afastamento da realidade. De acordo com as palavras do autor (idem), “uma relação abstrata com o mundo é o contrário de uma relação concreta”. A arte abstrata então é depreciada num primeiro momento por significar a perda da representação, mas isso significava que a representação podia então ser eliminada das imagens artísticas. A partir daí os historiadores de arte começam a explicar o nascimento da Arte tendo como causa uma necessidade de expressão.

A fotografia considerada artística atualmente pressupõe a construção de um certo apelo estético que torna a obra “diferente”⁸ dos padrões do senso-comum. E essa estética pode ser trabalhada pelo fotógrafo especialista que domina a câmera e os recursos

⁸ Expressão utilizada nas entrevistas com os profissionais de fotografia para designar a obra dotada de um apelo estético.

disponíveis. Segundo Fayga Ostrower (1983), as obras de arte formuladas pelos grandes artistas podem revelar “estados de consciência que transcendem o nosso ser, não num sentido fora da existência física, mas na fusão mais extraordinária de nossas potencialidades”.

Diante dessas afirmações, posso reafirmar que os sentidos do artístico na fotografia se constituem na tentativa de chegar a um apelo estético, buscando subverter a ordem do senso-comum. As organizações sociais produzem as formas de relações entre os indivíduos sem que haja consciência por parte destes dos lugares que os mobilizam, uma vez que esse processo não ocorre no nível consciente, mas naquilo que Pêcheux chama de esquecimento⁹. A arte se produz nesse social que a delimita. Ao artístico é garantido um lugar de produção inserido na organização social, da qual fazem parte as pessoas comuns.

Em relação ao senso-comum, Porchat Pereira (1979) faz uma interessante reflexão sobre o seu papel na filosofia. Segundo o autor (idem), à investigação filosófica está reservado um espaço extra-mundano em oposição ao espaço banal e à não-filosofia da vida comum. Em sua reflexão, o autor (ibidem) se coloca na posição de um homem comum que assume e vive a vida comum, mas que não está impedido de olhar para o seu mundo com um olhar mais abrangente, reconhecendo-o, experimentando a vida cotidiana da qual é integrante. As sensações, as emoções, os prazeres, as dores, são semelhantes aos que os outros homens-comuns experimentam. Para o autor (idem ibidem), a linguagem “permeia” a sua comunicação com os outros homens. E a experiência comum do Mundo é interesse comum do Mundo. Segundo suas próprias palavras, “o Mundo é o universo do nosso discurso cotidiano”. Em sua experiência de mundo, como homem comum, ele pode fazer comparações, deduções e interessar-se por seu mundo mais próximo. O homem comum pode registrar as suas observações sobre a sua experiência, exprimir seus pensamentos, formular opiniões, raciocinar, inferir, construir suas teorias, suas ciências, suas filosofias. O filósofo conclui então que “as certezas e evidências da visão comum são certezas e evidências filosoficamente legítimas”.

Porchat Pereira (idem ibidem) retoma a desqualificação filosófica a que se tem relegado a visão comum, lembrando que “os homens se puseram a filosofar apenas para

⁹ Esse esquecimento, de que fala Pêcheux em seu livro “Semântica e Discurso”, dá conta do fato de que o sujeito não pode se situar fora da formação discursiva que o domina.

compreender melhor o seu dia-a-dia, para enriquecer e articular melhor sua visão do Mundo”. Conclui que ao senso-comum pode ser garantido um espaço de reflexão filosófica diante das questões do mundo. O autor (ibidem), com suas reflexões, deixa entrever que há também uma certa ordem do senso-comum que busca vivenciar o mundo, interpretando-o de acordo com a visão comum.

O processo de desenvolvimento pelo qual passa o mundo moderno tem como meio de expressão na Arte, dentre outras modalidades, a fotografia. Observar as tendências da fotografia desde o seu surgimento até os dias de hoje, entre a especificidade do artístico e o senso-comum do não artístico, é fundamental para a compreensão dos gestos de interpretação diante dessa materialidade discursiva. O artístico atravessa esses momentos ao lado dos sentimentos e das emoções do senso-comum. E ambos atravessam o meu objeto de reflexão.

II – PRESENÇA DO ARTÍSTICO NA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

A fotografia não tem um único inventor. Ela é uma síntese de observações e inventos diversos em momentos distintos. A fotografia vem atravessando os séculos desde o conhecimento dos princípios óticos atribuído, por alguns historiadores, ao chinês Mo Tzu, no século V a.C. Outros historiadores indicam Aristóteles 384-322 a.C. como o elaborador dos primeiros esquemas da Câmera Obscura. Aristóteles teria observado a imagem do sol projetando-se no solo em forma de meia lua ao ter seus raios passados por um pequeno orifício entre as folhas de um plátano e constatado posteriormente que quanto menor o orifício, mais nítida era a imagem. Nos séculos seguintes, a Câmara Escura passa a ser usada para observar os eclipses solares e também como instrumento auxiliar do desenho e da pintura.

No início do século XIX, o desenvolvimento de estudos no campo da Química possibilitou algumas experiências de impressão de imagens mediante a ação da luz, ainda tendo como instrumento a Câmara Escura. Em 1793, Joseph Nicéphore Niépce, oficial do exército francês, tenta obter imagens gravadas quimicamente, mas ainda não consegue fixar as imagens. Em 1805, Niépce utiliza a litografia, um meio comum de impressão na França da época, para obter uma imagem permanente. No entanto, Niépce apenas consegue obter uma imagem fraca em negativo. Alguns anos depois, Niépce recobre uma placa de estanho com betume branco da Judéia, que endurece quando atingido pela luz. O betume das partes não afetadas era retirado com uma solução de essência de alfazema. Em 1826, Niépce expõe uma dessas placas durante oito horas na Câmara Escura e consegue uma imagem do quintal de sua casa. Essa é a primeira imagem do mundo considerada fotográfica pelos especialistas no assunto. Esse processo foi batizado por Niépce como Heliografia, gravura com a luz solar. Niépce morre em 1833, deixando sua obra nas mãos de Daguerre, que prossegue nas pesquisas.

No Brasil, em 1830, desconhecendo o trabalho dos seus contemporâneos europeus, o francês, Antoine Hercules Romuald Florence, sentindo a necessidade de reproduzir seus apontamentos e desenhos sobre a expedição científica da qual participara sob a chefia do

cônsul geral da Rússia no Brasil, o Barão Georg Heirich Von Langsdorff, inventa seu próprio meio de impressão, a “Polygraphie”. Com esse estudo, Florence descobre, em 1832, um processo fotográfico, ao qual deu o nome de “Photographie”.

Como tecnologia da linguagem, o processo fotográfico, tal como o conhecemos hoje, atinge o seu desenvolvimento em uma época em que o mundo assiste aos avanços tecnológicos, aos movimentos revolucionários, às transformações sociais e ao aumento da violência na sociedade. No mesmo momento em que o mundo assiste às imagens do pós-guerra (1914-1918) passam a ser construídos os arranha-céus e a se desenvolverem as máquinas. A fotografia registra esses instantes de uma maneira peculiar. Com o aperfeiçoamento da técnica, a fotografia cresce em popularidade e o número de retratistas aumenta consideravelmente.

Stieglitz (1890), ao se deparar com a cidade de Nova York, na época já barulhenta e movimentada, busca renovar o pictorialismo¹⁰ europeu. Seu objetivo era libertar a fotografia das prerrogativas documentais e técnicas e usá-la como uma forma de expressão artística. Funda então, nos Estados Unidos, a Foto-Secessão, cujos membros têm seus trabalhos expostos na Galeria de Stieglitz e na revista “Camera Work”. Diferentemente da maioria dos fotógrafos da época, que viam a fotografia como um recorte da realidade, Stieglitz a dissimula por meio do jogo entre luz e sombra, buscando novos significados.

Steichen (1920) faz fotografias de todos os gêneros: industrial, de moda, retratos de personalidades, espaços urbanos, paisagens, nus, dança, etc. Durante a guerra, faz também fotografias aéreas dos bombardeios, dos pilotos, dos porta-aviões e dos equipamentos. Chega a comentar que a arte e o comércio deviam caminhar juntos.

Anteriormente a esse período, a cidade já havia sido fotografada por Nadar (1858), vista de um balão. Coburn (1905) trabalha com um tema de transição entre o simbolismo e a vida real, um sincretismo natureza-cidade-crescimento. O grupo Vortex (1914) tem como tema a forma das máquinas, das usinas, dos grandes edifícios, das pontes. As produções desse período deram origem a uma estética da apologia do urbano. A arquitetura da cidade moderna produz novas sensações e isso afeta os fotógrafos americanos que, influenciados

¹⁰ Movimentos de fotógrafos influenciados pela pintura em sua maior parte impressionista, que se organizam em grupos para promover a fotografia como arte.

pelo pictorialismo, passam a retratar o cotidiano da cidade e a paisagem do homem moderno como evanescentes, com uma certa abstração da imagem.

Criada durante a Primeira Guerra Mundial, a fotomontagem¹¹ passa a ser usada como um instrumento de subversão. Objetos do mundo das artes e do mundo das máquinas eram misturados em uma composição com o intuito de se desmembrar a realidade. Os construtivistas russos utilizavam a fotomontagem como um “instrumento da arte revolucionária a serviço da ideologia”. Os artistas dadaístas buscavam por meio desse recurso traduzir os pensamentos através da linguagem não-verbal. Em clima de guerra, suas fotografias tinham em comum a plurissignificação e a subversão. Nos retratos em que os próprios fotógrafos serviam de modelo, os corpos são muitas vezes ressignificados.

Baader e Hausmann (1920), fotógrafos dadaístas, eram contrários à estabilidade dos sentidos e pregavam a dinâmica do movimento. Para boa parte dos fotógrafos dadaístas, a fotomontagem realiza um contraste, pois reúne o mundo tecnológico da comunicação de massa e o mundo da arte. A fotomontagem surrealista desorganiza a percepção do mundo normal e cria imagens do mundo maravilhoso. Pela justaposição de elementos de natureza estranha uns aos outros, são formadas composições alucinatórias, em que o lugar comum dos objetos torna-se enigmático quando direcionado para outros ambientes.

Max Ernst (1920), fotógrafo dadaísta, foi um dos primeiros artistas a explorar o poder de desorientação de imagens fotograficamente combinadas. Ernst usava tinta guache e lápis nas fotografias para criar um efeito de transformação da realidade. Os construtivistas russos valorizavam a fotomontagem, buscando um lugar para além dos limites da abstração, mas sem retornar à pintura. Hausmann (1931), em sua primeira exibição de fotomontagem, declara que a pintura do período da guerra e o expressionismo pós-futurista haviam falhado pela sua não-objetividade, sendo necessária para ele então uma mudança na arte em geral, para que se pudesse melhor traduzir a vida nessa época.

Man Ray (1922) previa uma revolução cultural do século, na qual a arte seria feita de intenções, e o título, o tema, os diferentes elementos apresentados e a própria maneira de apresentá-los, além de comunicar uma idéia, provocariam emoção, o que ele chamou de “imagem poética visual”.

¹¹ A fotomontagem consiste em juntar recortes de figuras e de textos organizando-os sobre um fundo especial, formando uma única imagem.

Após a Primeira Guerra Mundial, as mudanças sócio-econômicas implicaram em uma outra concepção de arte: uma arte realista, mais próxima da vida. Todos os meios de produção, nessa época, estavam voltados para a edificação de um mundo novo. O artista devia se inspirar na produtividade técnica e explorar as propriedades das máquinas. E os fotógrafos buscam também uma nova concepção de seu trabalho.

Uma certa oposição se delineia entre os fotógrafos da “Nova Fotografia” e os fotógrafos da “Nova Objetividade”¹². A difusão da “Nova Fotografia” previa a definição de certos elementos estéticos como os planos vastos, os reversos de objetos, os “contre-plongées”, as formas do microcosmo, a fragmentação dos objetos. Já, os fotógrafos da “Nova Objetividade” buscavam a fidelidade “às coisas, a veracidade dos detalhes, o domínio absoluto dos procedimentos óticos e químicos” (Haus & Frizot, 1994).

Nos anos vinte, o filme passa a ter uma função determinante para a compreensão da sociedade. A fotomontagem é aproveitada comercialmente, passando a ser usada na confecção dos cartazes sobre filmes. A nova política econômica pede um material de propaganda realista e ao mesmo tempo convincente. A arte gráfica passa então a ser usada na comunicação. Assim, a foto-publicidade ou foto-anúncio procede diretamente da fotomontagem. Por sua vez, ainda por essa época, com o desenvolvimento da reportagem, a fotografia é igualmente incorporada ao material escrito como uma forma de atestar a veracidade das informações. André Breton (1924), por exemplo, em seu “Manifesto Surrealista”, utiliza ilustrações fotográficas no lugar das descrições.

Brassaï (1933) fotografa a noite de Paris em preto e branco, pois julgava ser esse jogo entre a sombra e a luz ideal para o efeito de mistério e aventura que buscava. Os personagens surgem diluídos na bruma misturados às luzes da cidade. Paul Morand (1933), no prefácio de “Paris de Nuit” de Brassaï, descreve a noite de Paris como parte do subconsciente da nação francesa. As raízes de seus sonhos, segundo Paul Morand (idem), encontrariam na noite a atmosfera ideal. Brassaï (idem) afirmava que buscava explorar em seus trabalhos uma certa afinidade entre a fotografia e a escrita. Assim, com o objetivo de revelar um caráter virtual e fragmentado da fotografia, ele também lançava mão de recursos como o espelho, o enquadramento e a profundidade.

¹² “Nova Fotografia” e “Nova Objetividade” são duas tendências fotográficas que surgiram no período após a Primeira Guerra.

Nesse contexto do mundo moderno, descobre-se a fotografia como um elemento essencial nas relações comerciais. A fotografia se torna ao mesmo tempo popular, nas amenidades sociais, e elitizada na divulgação dos mercados emergenciais sob a forma de publicidade, de registro jornalístico e de documentação científica. De acordo com Dariano, fotógrafo e artista plástico (apud Achutti, 1998), a fotografia cresce também como ferramenta artística, à medida que se liberta das finalidades estreitas e passa a ser usada como meio de expressão.

Segundo Frizot (1994), nos anos sessenta, a fotografia passa a ser considerada uma arte em função de sua aproximação com a pintura. Para ele, a fotografia é em si um objeto trabalhado, construído a partir de um real fortuito. A revista “Minotauro” (apud Frizot, 1994) trata a fotografia como uma obra que ultrapassa a própria língua, assemelhando-se a ela no que se refere à sintaxe e às rupturas de sentido. Ainda de acordo com Frizot (idem), nos anos 80, a fotografia é compreendida como operadora de sentidos. O autor (ibidem) lembra que Barthes já havia sugerido a capacidade da fotografia de provocar discursos múltiplos.

Philippe Dubois (1994), por sua vez, afirma que a fotografia, que no século XIX aspirava chegar à arte, passa a ser no século XX um elemento constitutivo da própria arte, devido às várias alterações a que se viram sujeitas as relações entre a arte e a fotografia. Teria havido nesse período, segundo Dubois (idem), uma tendência da arte de insistir em se impregnar de certas lógicas formais, próprias da fotografia. Dubois (ibidem) chega a ponto de questionar se não teria a arte se tornado fotográfica.

Diante dessas reflexões acerca de algumas das condições de produção da fotografia na história, pode-se observar que assim como outras linguagens, a fotografia tem o seu surgimento marcado pelo modo das relações sociais que se estabelecem no decorrer dos momentos históricos.

Edelman (1980) aborda a questão das relações que se estabelecem entre o homem e a máquina num primeiro momento em que a jurisprudência passa a considerar o fotógrafo como trabalhador, e posteriormente quando a fotografia passa a ter uma importância maior na indústria, momento em que o fotógrafo passa a ser considerado artista. O autor (idem) critica a oposição que se estabelece entre a mecânica e a inteligência, a falta de

personalidade do técnico e a personalidade do artesão, a divisão entre o trabalho da matéria e o trabalho do espírito.

Edelman (ibidem) lembra o momento em que a fotografia nasce juridicamente, quando se estabelece uma forma de relação entre o homem e a máquina fotográfica que é a mesma que ocorre entre o trabalhador e a sua máquina. Da mesma forma que o proletário trabalha servindo à máquina, o fotógrafo põe-se a serviço de seu aparato tecnológico, a câmera. O fotógrafo passa a ser então um proletário da criação. O trabalho do fotógrafo é reconhecido como um trabalho mecânico. Para a lei não haveria criação no ato de reproduzir mecanicamente uma cópia fisicamente exata do real. Aqui a reprodução exclui a possibilidade do belo e do artístico.

Quando a fotografia passa a ter uma importância econômica, o reconhecimento da qualidade do criador chega a ser uma necessidade da indústria. A estética passa a ser subordinada ao comércio. Afirmando que a lei não poderia definir as características que constituem um produto artístico, os tribunais passam a utilizar o conceito de marca de “personalidade” para separar a fotografia da máquina e fazê-la entrar no âmbito do sujeito. O trabalho da máquina se transforma em trabalho do sujeito e esse trabalho é um meio de sua criação. A criação não mais se subordina à máquina, é a máquina que se subordina à finalidade da criação. E a criação enquanto produto utilizável do trabalho torna-se digna da proteção do direito, um produto possível de troca nas relações capitalistas.

Essa é uma questão importante para pensarmos o estatuto do artístico. Pensar a fotografia ao longo da história nos mostra que sua configuração na relação com a arte vai se constituindo na possibilidade de apropriação imaginária dessa arte pelo sujeito. Pelo sujeito fotógrafo como criação e pelo sujeito espectador como aquisição. A arte se produz e se adquire. Edelman (1980) aborda a questão da apropriação da fotografia-arte pelo fotógrafo especialista. De acordo com o autor (idem), ao fotógrafo é garantido o direito de se apropriar de imagens que são de domínio público ou que pertencem a outrem. A propriedade artística procede da inteligência e do trabalho do criador. Aqui, a criação se designa como propriedade, o criador como sujeito-de-direito e a sociedade civil como domínio de intercâmbio entre os sujeitos proprietários.

A relação que se estabelece entre o fotógrafo especialista e a imagem que ele captura em sua câmera entra na ordem do fotográfico. Edelman (idem) aborda a questão da

sobre-apropriação, a apreensão do que já pertence a outrem. O conceito de sobre-apropriação, segundo suas próprias palavras, “constitui o lugar da criação como propriedade e o criador como sujeito de direito”. Segundo Edelman (ibidem), o direito cria uma categoria que permite ao fotógrafo apropriar-se da imagem, pois há na criação um investimento da personalidade do artista. Mas a condição para ser criação é a não apenas reprodução, ou seja, para se apropriar intelectualmente daquilo que é de domínio público, o artista não deve apenas reproduzi-lo. Para ser propriedade do fotógrafo, o real deve se transformar na produção do sujeito. A exploração da criação está regulamentada pelo direito civil, sendo o trabalho que garante o direito do autor.

No processo de análise discursiva a que me proponho, o objetivo é compreender como se constituem os sentidos do artístico e do não artístico em fotografia. Interessa-me a compreensão da escrita da fotografia como textualização para o espectador especialista e para o espectador não-especialista. Como diz Orlandi (2001), “na textualização, a forma da organização do dizer reflete o jogo das diferentes regiões de significação”.

III – A TEXTUALIZAÇÃO NO QUADRO TEÓRICO DA AD

Como já foi enfatizado anteriormente, considero pertinente para este trabalho rever alguns conceitos como as noções de texto, de autoria e de leitor. Visando estabelecer procedimentos para a análise, Orlandi (2001) propõe a redefinição de texto deslocada da concepção literária (autor/obra) e da concepção lingüística (correção gramatical), com o objetivo de chegar à noção de texto como unidade significativa. Considerando a materialidade discursiva e seus efeitos, a autora (idem) define o texto como “unidade de sentido em relação à situação discursiva”. Segundo suas próprias palavras, “ao objeto teórico ‘discurso’ corresponde assim o domínio analítico do ‘texto’, constituído pela relação da língua com a exterioridade”, o interdiscurso.

Segundo Pêcheux (apud Orlandi, 2001), o discurso é efeito de sentidos entre locutores, não sendo considerado o sujeito a fonte dos sentidos, mas uma parte constitutiva no processo de produção. A partir das afirmações de Pêcheux, Orlandi (idem) atribui ao texto uma função analítica central na AD. Concebendo a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social, a AD trabalha com a língua não apenas como sistema, mas com a língua como acontecimento no mundo. Considerando a produção de sentidos como parte da vida do homem na sua história, a AD leva em conta os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida entre língua, sujeito, história e ideologia.

De acordo com Pêcheux (1995), o objeto da AD passa a ser atravessado tanto pelas significações estabilizadas quanto pelos deslizamentos dos sentidos. Como diz Orlandi (1999), o discurso é “palavra em movimento, prática de linguagem”. Ainda segundo a autora (idem), a AD “não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas”. O objetivo da AD, segundo suas palavras (ibidem), consiste em analisar a relação que se estabelece entre os sujeitos que falam e as situações em que se produz o seu dizer, relacionando a língua à exterioridade, confrontando o político e o simbólico, pensando o sentido no tempo e no espaço das práticas do homem, “refletindo

sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua”. A AD busca, pois, compreender como se materializam os efeitos das significações determinadas ideologicamente. Como diz Orlandi (idem ibidem), a AD busca compreender os sentidos para além das evidências, os sentidos se fazendo na história e os sujeitos se constituindo pela ideologia e pelo inconsciente.

A AD tem como proposta a construção de um dispositivo de análise que coloca o dito em relação ao não dito, para compreender o processo de constituição dos sentidos. Ainda segundo Orlandi (1999), não é o sentido “verdadeiro” que a AD busca, “mas o real do sentido em sua materialidade lingüística e histórica”. Dessa forma, o que interessa à AD, segundo a autora (2001), não são os textos em si, mas a sua discursividade. O discurso é o material de estudos dos analistas, o discurso enquanto linguagem em movimento, “mediação simbólica entre o homem falando e a sua realidade natural e social”.

O texto, no domínio da análise discursiva, é uma unidade significativa. Orlandi (idem) define o texto como forma material, manifestação concreta do discurso, lugar de observação dos efeitos da inscrição da língua na história, unidade de análise (científica) do discurso, textualidade. E enquanto textualidade pode o texto ser considerado como uma dispersão do sujeito, por ser atravessado por diferentes formações discursivas.

Dessa forma, como diz a autora (idem), o analista de discurso não interpreta o texto. Por meio de um dispositivo teórico e analítico, o analista procura tornar visíveis os gestos de interpretação que textualizam a discursividade, e a partir daí, ele interpreta os resultados dessa análise.

Nesse sentido, a noção de autoria é revista dentro da perspectiva da AD. De acordo com Orlandi (1999), o autor é função-autor e não autor empírico. É um lugar imaginário constituído no confronto do simbólico com o político. A autoria se define como o lugar de identificação de sentidos, uma função que está sempre na relação da textualização. A função-autor é aquela que se assume como produtor do texto, e por isso é bastante afetada pelas regras das instituições. Na perspectiva da AD, a função-autor é injunção (a) e realização dos sentidos.

Por outro lado, a AD trabalha igualmente com a noção de leitor na interlocução com a autoria. De acordo com Orlandi (idem), a interlocução é o processo que constitui a leitura do texto sob o ponto de vista discursivo. O sentido do texto se constitui no espaço

discursivo dos interlocutores e não em um deles especificamente. Como diz a autora (1996), os interlocutores ocupam uma posição relativa no discurso. “O domínio de cada um dos interlocutores, em si, é parcial e só tem a unidade no/do texto”. O texto, aqui, é uma unidade que se constitui na interlocução. O conceito de unidade, como observa ainda Orlandi (idem), não implica o conceito de completude. Unidade de significação, o texto é um espaço simbólico, e por isso não fechado. Ele tem relação com o contexto e com outros textos. Segundo as palavras da autora (ibidem), “a intertextualidade é um dos fatores que constituem a unidade do texto”. O sentido não é domínio de um ou de outro interlocutor, mas se encontra, como diz Orlandi (idem ibidem), no espaço “intervalar” constituído “pelos/nos dois interlocutores”. O leitor e a autoria atualizam-se na história e têm os deslizes do sentido como próprio de sua constitutividade.

Para Pêcheux (apud Orlandi, 2001), é necessário ainda referir o texto ao conjunto de discursos possíveis em condições de produção¹³ específicas. Orlandi (idem) trabalha com a noção de texto junto à noção de exterioridade. O texto é considerado como o lugar material no qual se produzem os efeitos na relação com a exterioridade. Na perspectiva da AD, o texto não é uma unidade fechada, uma vez que ele tem relação com outros textos, com suas condições de produção e com a sua exterioridade constitutiva, o interdiscurso. O texto é o lugar do jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade. Ele é trabalho de interpretação, de onde se pode observar a relação da língua com a história. O texto é, pois, o lugar onde o analista pode observar os gestos de interpretação. De posse dos resultados da análise, não é sobre o texto que o analista fala, é sobre o discurso. Os textos são a unidade de análise. Enquanto unidade empírica, o texto é uma unidade com limites, começo, meio e fim, enquanto unidade imaginária, é uma unidade aberta (Orlandi, 1996).

A autora (2001) define o texto e o autor, ambos atualizando-se no “ordinário do dizer”. A autoria e a interpretação são injunções do dizer. Ainda segundo Orlandi (idem ibidem), “na textualização, a forma da organização do dizer reflete o jogo das diferentes regiões de significação.” O texto é então vestígio das textualizações possíveis.

¹³ De acordo com Orlandi (1999), as condições de produção compreendem os sujeitos, a situação (o contexto imediato) e a memória (o contexto sócio-histórico, ideológico).

A interpretação da fotografia sob o ponto de vista do olhar do senso-comum e das ciências que a estudam, interpelada pelas formações discursivas correspondentes, entende a fotografia como uma forma de registro de imagens da ausência, de memória, estabelecendo-se uma relação entre a fotografia e a memória que a torna uma forte aliada da lógica do índice. A pintura, em sua origem, já havia sido compreendida dessa mesma forma. A fotografia, por sua vez, segundo Koury¹⁴ (apud Achutti, 1998), inscreve-se na organização social capitalista, que a faz aperfeiçoar a perpetuação da impressão de realidade, controlando “o referente em um espaço e um tempo singular, apropriado e possível de colecionar e intercambiar”.

Edelman (1980) considera, em suas reflexões sobre a produção jurídica do real, a forma mercantil da criação. Diante da necessidade de se estudar todas as formas que governam o direito, a fotografia passa a ser considerada pela instância jurídica uma nova forma de apreensão do real, e o real, em sua categoria jurídica, objeto de direito suscetível de compra e venda. Ainda segundo as palavras de Koury (idem), o mundo burguês, no qual a fotografia é produzida, busca para ela um padrão de objetividade e linearidade espaço-temporal característico da sociedade ocidental. Diante do processo fotográfico vinculado a princípios óticos e químicos, no imaginário se constrói para a fotografia o estatuto de verdade que não precisa de decodificação, ao mesmo tempo em que se busca para ela um lugar de beleza, de equilíbrio, de arte.

Na perspectiva da AD, segundo Orlandi (1999), todo discurso se faz no jogo entre o mesmo e o diferente (a paráfrase e a polissemia). Nesse jogo, “sujeitos e sentidos se movimentam. Nem os sujeitos, nem os sentidos, nem o discurso, já estão prontos e acabados”. A incompletude é, pois, constitutiva dos sujeitos e dos sentidos.

No que se refere ao efeito de completude¹⁵, Pêcheux (1995) aborda a questão da memória afetada pelo esquecimento. Para o autor, há duas formas de esquecimento no discurso. O esquecimento nº 2 por meio do qual “o sujeito ‘seleciona’ enunciados, formas e seqüências no interior da formação discursiva que o domina”. Orlandi (idem) trata desse assunto, lembrando que “esse ‘esquecimento’ produz em nós a impressão da realidade do

¹⁴ Nesse ensaio, Mauro Guilherme Pinheiro Koury, Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, fala sobre a relação da fotografia com a apropriação do real pelo imaginário e a ilusão que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória.

¹⁵ De acordo com Orlandi (1999), “a evidência representa a saturação dos sentidos e dos sujeitos, corresponde a processos de identificação regidos pelo imaginário e esvaziados de sua historicidade”.

pensamento, nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo”. O esquecimento nº 1, de acordo com Pêcheux (idem), explica o fato de o sujeito-falante não poder, “por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina”. Segundo as palavras de Orlandi (ibidem), esse esquecimento “é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia”. Ainda segundo a autora (idem, ibidem), “por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes”. A autora considera ainda que os sentidos “são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história”.

Pode-se observar aqui o lugar da espacialização dos sentidos bem demarcado na superfície da textualização (entendendo aqui a textualização como lugar dos gestos de interpretação que delimitam as suas margens), o que corresponderia ao lugar da pontuação textual, entendida como manifestação da incompletude da linguagem pela AD e , como diz Orlandi (2001), “como lugar em que o sujeito trabalha seus pontos de subjetivação”. Aqui, o “especialista” e o “não-especialista”, em relação à função-autor, são interpelados diferentemente pelas formações discursivas em que estão inseridos e que os (pré) supõem. De acordo com a autora (idem), “a pontuação é manifestação do interdiscurso na textualização do discurso”, porque em suas margens um texto sempre tem muitos outros textos possíveis que se organizam em diferentes espaços significantes. Nesse sentido, a pontuação é um vestígio da textualização e “manifestação da incompletude da linguagem”.

Assim se organizam os álbuns, as exposições, as mostras para a divulgação da arte, por exemplo. Organizam-se de maneira que os sentidos possam ser institucionalizados e as leituras, disciplinadas. O meio de circulação é constitutivo dos sentidos, pois os sentidos decorrem também da forma como está textualizado o discurso.

Para que se dê então a produção dos efeitos, as condições de produção também concorrem: as técnicas utilizadas, o meio de circulação, o momento histórico. Etienne Samain (apud Achutti, 1998), professor do Departamento de Mídias do Instituto de Artes da UNICAMP, observa que gostaria de poder apenas sentir, sem nenhuma determinação sugerida pelo comentário escrito, que sentimentos poderia provocar, estética e antropologicamente, o fato de observar um álbum de fotografias e a seguir percorrer outros conjuntos das mesmas fotografias agrupadas de outra forma. Para Samain (idem), “o

olhar se depararia com dois percursos heurísticos singulares, dois atos visuais distintos de apreensão e compreensão dessas imagens visuais”.

Considerando que “o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Pêcheux, 1969), e que as condições de produção, em que entram a interlocução e a ideologia, são constitutivas do sentido, Orlandi (1996) conclui que as variações relativas a essas condições são relevantes no processo de significação e que o lugar social do interlocutor e as relações das formações discursivas com as formações ideológicas são mecanismos de efeitos de sentido.

De acordo com a autora (idem), “os sujeitos da linguagem não são abstratos e ideais, mas estão mergulhados no social que os envolve, de onde deriva a contradição¹⁶ que os define”. Para Orlandi (ibidem), “há tensão entre o texto e o contexto (social, histórico-social), há tensão entre os interlocutores, há conflito na constituição dos sujeitos”. Como uma necessidade metodológica para a Análise de Discurso, a autora (idem, ibidem) propõe uma tipologia que considere os objetivos específicos da análise. Uma tipologia que, segundo suas palavras (idem, ibidem), deve “dar conta da relação linguagem/contexto”, imediato e ideológico, e “incorporar a relação da linguagem com suas condições de produção”.

Orlandi (2001), no capítulo que trata do “Estatuto do Texto na História da reflexão sobre a Linguagem”, em que lembra do estabelecimento da Gramática à frente dos estudos da linguagem, aborda a questão da Arte. A palavra ‘ars’, ‘arte’, é uma tradução latina da palavra “tékhné” do grego, ‘técnica’, ‘ciência’. A ‘tékhné’ consiste de um conhecimento prático e de um conhecimento de regras para a produção de determinados resultados. Dessa forma, para os gregos, os trabalhos de um sapateiro e de um escultor se assemelhavam, pois ambos pressupunham um tipo de ‘tékhné’. A ‘tékhné’ é relativa à arte no sentido da ciência. Em oposição à ‘tékhné’, tem-se, na Antigüidade, o saber baseado na experiência sem caráter científico, ‘empeiría’. Pode-se dizer que hoje a palavra ‘arte’ carrega em si uma memória que parece aproximá-la do sentido da técnica clássica antiga na confluência com os sentidos que (pré) supõem para ela o lugar da estética.

¹⁶ Eni Orlandi (1999) em seu texto “Do sujeito na História e no Simbólico”, em Escritos nº 4, fala sobre a forma da contradição como interpelação pela Ideologia e Individualização pelo Estado. Na perspectiva da AD, a noção de contradição não está relacionada ao lugar da oposição. Ela é o jogo dialético.

A fotografia-arte, junto aos seus pré-requisitos estéticos e técnicos, (pré)supõe a produção de efeitos de sensações e sentimentos diante do belo. A foto-não-artística, ocupada em registrar um acontecimento, não deixa de se preocupar com uma certa estética, mas a produção de efeitos de sensações e sentimentos está mais relacionada ao registro dos momentos e à recordação. A fotografia é então interpretada como arte visual, expressão de sentimentos e linguagem. Discursivamente, a textualização da fotografia se dá nos gestos de interpretação na relação com a câmera. Interessa a mim, pois, compreender nesse trabalho o que significa ser sujeito espectador na dualidade sujeito-fotógrafo-especialista interpelado pela técnica e pelo trabalho e sujeito-fotógrafo-não-especialista interpelado pelo prazer de tirar e de ver a fotografia, no senso-comum, e ambos olhando para a fotografia na interface entre o artístico e o não-artístico, ou entre o belo e o feio.

De acordo com a noção de tipologia estabelecida por Orlandi (1996), os tipos de discurso “resultam” dos funcionamentos discursivos, das formações imaginárias, das posições dos sujeitos no discurso. Segundo suas próprias palavras (idem), “os tipos são cristalizações de funcionamentos discursivos distintos”. Dessa forma, os tipos fazem parte das condições de produção do discurso. Em relação à fotografia, por exemplo, sentidos que se constituem na relação com a fotografia-arte e a fotografia não-arte se institucionalizam no processo de interlocução.

É importante, pois, para esse trabalho, compreender como a fotografia vem sendo delineada nos espaços institucionalizados de arte. Como é, então, constituído o sujeito diante desse objeto ideológico que “pretende fotografar o mundo artisticamente”, e o sujeito que “pretende apenas registrar os momentos como recordação”. Analisando o que é específico da fotografia artística, é fundamental buscar compreender de que forma o imaginário tem construído para a fotografia um lugar de entremeio nessa dualidade fotografia-arte/ fotografia-não-arte e em que sentido esse lugar em que se situa a fotografia provoca efeitos de sentimentos e sensações que afetam o gesto de interpretação. É fundamental também para essa compreensão atentar para os detalhes na relação do artístico e do não-artístico. Dirigindo meu olhar sobre os discursos que constituem o material de análise, elejo como um elemento para a delimitação do corpus a questão dos detalhes, uma vez que os vestígios, enquanto marcas do entremeio entre o artístico e o não-artístico deixadas no discurso sobre a fotografia parecem incidir sobre eles. A questão analítica que

se coloca aqui passa a considerar e a buscar compreender o detalhe como significativo na ordem do fotográfico e na ordem da fotografia.

Dessa forma, a fotografia enquanto objeto discursivo passa a ser, como todo discurso, atravessada tanto pelas significações estabilizadas quanto pelos deslizamentos de sentidos, funcionando como linguagem em movimento que tem seus sentidos dependentes do imaginário. A fotografia como objeto de estudos discursivos, constitui-se como um lugar onde há jogos de sentidos, constitui-se como textualidade atravessada por diferentes formações discursivas e pela diversidade de sujeitos.

IV – O “CORPUS”

O objeto de análise, num primeiro momento, não está já determinado. A constituição do corpus advém de um trabalho do analista de construção de montagens discursivas voltadas para os objetivos da análise. A delimitação do corpus e a análise são dois procedimentos que ocorrem simultaneamente. O dispositivo analítico se constitui em relação ao recorte da materialidade e ao dispositivo teórico da interpretação. Orlandi (1999) afirma que “decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas”. A autora (idem) esclarece que a AD considera que para se constituir o corpus deve-se proceder à construção de “montagens discursivas que obedecem a critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão”.

Ainda segundo Orlandi (1996), a teoria discursiva critica a noção de “dado” como objeto empírico e trabalha com o discurso como “efeito de sentidos entre locutores” (Pêcheux, 1969). A AD leva em conta os aspectos lingüístico e histórico da materialidade da linguagem, o que significa compreender os sujeitos e os sentidos como historicamente constituídos. Para a autora (idem), é fundamental no estudo da linguagem trabalhar com a noção de *fatos* no lugar dos *dados*, pois o *fato* coloca o analista no campo do acontecimento lingüístico e do funcionamento discursivo, trazendo em si a questão da historicidade.

Nesse sentido, a memória compreendida como ligada ao interdiscurso intervém na constituição do corpus discursivo. Para a AD, a memória discursiva (do dizer) está indiretamente ligada à memória documental (de arquivo). Os gestos contraditórios da leitura na construção e na apreensão do arquivo são efeitos de sentido, resultado de filiações historicamente determinadas, que impõem o apagamento do sujeito na função-leitor atrás de uma leitura consagrada a uma instituição em particular. O processo de constituição do corpus deve, pois, considerar a forma das leituras do arquivo. As formas de organização das leituras devem ser marcadas e reconhecidas (Pêcheux, 1997).

O objetivo não é chegar a uma análise exaustiva, denominada por Orlandi (1999) “horizontal” ou “de extensão”, pois, como diz a autora (idem), não existem discursos

fechados, mas recortes de processos discursivos. A análise discursiva visa chegar à exaustividade vertical, “de profundidade”, considerando não os dados ilustrativos, mas “os fatos de linguagem com sua memória, sua espessura semântica, sua materialidade lingüístico-histórica”.

A análise discursiva pressupõe a explicitação simultânea do corpus e das condições de produção. Orlandi (1999) esclarece o que se compreende como condições de produção na análise: o contexto imediato e o contexto sócio-histórico. As condições de produção se fixam simultaneamente ao recorte dos dados, de acordo com os objetivos e em consonância com os dispositivos teórico e analítico adotados.

A AD disponibiliza elementos para a elaboração de princípios e de procedimentos para a análise. O dispositivo teórico da Análise de Discurso constrói as bases do dispositivo analítico, sempre buscando situar o analista em um lugar de onde ele possa observar o discursivo sem se deixar tomar pelos efeitos do imediatismo, da evidência e da literalidade dos sentidos.

Para a minha análise há que se considerar, pois, as condições em que foram produzidas as fotografias: as técnicas utilizadas, o meio de divulgação e sua relação com a memória do dizer. É importante a análise das formulações sobre as fotografias, que possibilitam a observação dos sentidos colados na significação já posta e do atravessamento de outras discursividades nesse lugar. A descrição fala sobre o “olhar”, na condição humana da percepção visual trazida para o universo simbólico. Esse retorno ao movimento do “olhar” possibilita a abertura para outros focos. O movimento difuso do “olhar” traz outras possibilidades de sentido.

A fotografia tal como a conhecemos no mundo moderno tem seu sentido domesticado. Os processos de leitura da fotografia são historicamente determinados. A produção da leitura é parte constitutiva dos processos de determinação histórica. Orlandi (1988), diz que “quando lemos estamos produzindo sentidos (reproduzindo-os ou transformando-os)”. Segundo a autora (idem), no entanto, a percepção não é linear nem completa. Nosso “olhar” diante de uma fotografia “desloca-se de um detalhe para outro, apreendendo formas com dimensões, espessuras, brilhos, etc., diferentes”. A percepção humana é desorganizada, não se dá de um único lugar. No que se refere à leitura, todo texto

tem vários pontos de entrada e vários pontos de fuga. As entradas correspondem às diferentes posições-sujeito. As fugas, aos diferentes efeitos de sentido.

Sob o ponto de vista discursivo, o espaço da produção e da leitura da fotografia pode ser um lugar de reflexão do espectador, que é pego em pontos de entrada na textualização (posições-sujeito-leitor) e que “reage” por meio de pontos de saída (diferentes efeitos de sentidos).

O sujeito na função-autor e/ou na função-leitor funciona na ilusão de ser a origem e portanto responsável pelo dizer. Compreender que os sentidos não são propriedades particulares nem do autor nem do leitor, é afirmar, de acordo com Orlandi (1988), que os sentidos se produzem na relação de interlocução, que os sentidos “não nascem nem se extinguem no momento em que se fala”. As formulações do espectador-especialista e do espectador-não-especialista colhidas em entrevistas constituem o material disponível para a análise e que será necessariamente recortado, compondo o corpus discursivo, constituindo-se na materialidade da textualização do fotográfico e da fotografia.

Silva (2001) afirma que “compreender a definição da imagem como uma questão discursiva implica em estabelecer relações de sentido em meio a uma série de elementos técnicos e institucionais”. Dessa forma, segundo essa autora (*idem*), além da relação da fotografia com a formação discursiva na qual está inserida, entram também as condições de produção dessa materialidade. Considero então, na constituição do corpus, o discurso sobre a fotografia que leva em conta os elementos que compõem a escrita da imagem fotográfica: jogos de luz e sombra, objeto e fundo, enquadramento, contraste, planos, ponto de vista, etc, e a sua relação com a institucionalização dos sentidos. Diante dessas afirmações sobre a constituição da materialidade fotográfica, busco nesse trabalho confrontar as formulações sobre a fotografia referidas na ordem do fotográfico e na ordem da fotografia, em que entram os elementos que o constituem enquanto textualidade, com o objetivo de compreender como se constituem os sujeitos espectadores no espaço do artístico e do não-artístico na fotografia, o que determina os sentidos dessas diferentes posições, seus limites e sua fluidez.

Pêcheux (1999) aborda a questão do “papel da memória” na regionalização dos sentidos: diante de um acontecimento a ser lido, a memória discursiva restabelece os “implícitos”, os sentidos pré-construídos de que a leitura necessita. No entanto, para o autor

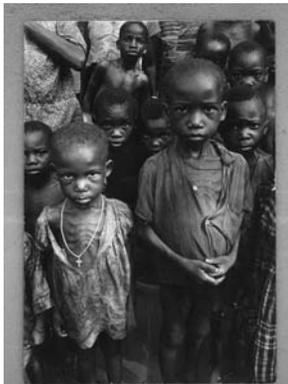
(idem), há sempre uma tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento na memória. A memória tende a absorver o acontecimento, mas o acontecimento discursivo novo provoca uma interrupção na regularização dos sentidos. A delimitação das posições-sujeito diante das fotos “artísticas” e das fotos “não-artísticas” é um efeito da inscrição do acontecimento em uma memória discursiva, mas outros discursos atravessam esse funcionamento desestabilizando a repetição da sua leitura.

Dessa forma, para observar o funcionamento discursivo na retomada dos sentidos pré-construídos e na sua desestabilização, selecionei um corpus inicial de doze fotografias para a realização de entrevistas. O material de análise são, pois, essas entrevistas. Percebi a necessidade de trabalhar com algumas fotos consideradas artísticas e com outras consideradas documentais. Assim, dentre essas fotografias, escolhi três fotos que eu mesma tirei nas aulas de ensaio fotográfico¹⁷, duas fotos de Sebastião Salgado, três fotos do arquivo do jornal “Folha de São Paulo”, uma foto de Ricardo Teles e três fotos de minha infância.

A seguir, apresento as fotos selecionadas para a constituição do corpus do trabalho, juntamente com as formulações pertinentes à compreensão do questionamento inicial de minha pesquisa, que busca chegar a compreender a ordem do fotográfico, analisando como se constroem no imaginário os lugares de entremeio da fotografia entre a arte e a não-arte. Essas fotos foram submetidas à análise de um especialista em fotografia, uma artista plástica, duas professoras de artes, um dentista que tem como hobby a fotografia, uma professora de geografia, uma professora de ciências, um professor de matemática e uma empregada doméstica. Foram selecionadas pessoas de diferentes interesses e profissões. Mais uma vez reafirmo aqui que é no jogo dos sentidos que a minha pergunta se coloca.

As questões da entrevista se basearam a princípio nas características de fotos consideradas artísticas, em comparação a fotos “não-artísticas”. Foi também solicitado aos entrevistados que dessem a sua opinião sobre cada uma das fotografias. Esses depoimentos apontam então para alguns dos sentidos que o imaginário constrói para a fotografia. Na seqüência, apresento as fotos que foram mostradas aos entrevistados sem qualquer referência da fonte.

¹⁷ Durante as aulas da disciplina “Multimeios e História da Fotografia”, com o professor Roberto Berton De Ângelo, Unicamp, 2001.



V – A ANÁLISE

Orlandi¹⁸ nos lembra que na elaboração da Análise de Discurso, Michel Pêcheux, visando a uma reflexão sobre a linguagem que não se coloca no lugar das evidências dos sentidos, propõe um trabalho com o discurso que o considere como estrutura e como acontecimento. Segundo as palavras do autor (1997), esse trabalho “supõe que através das descrições regulares de montagens discursivas, se possam detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição”.

Para a AD, o analista, em seu trabalho de descrição, deve considerar a contradição como “fato estrutural implicado pela ordem do simbólico”. Pêcheux (idem) afirma que toda descrição “está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro”. Nessa perspectiva, todo enunciado “oferece lugar a interpretação”.

A interpretação, como diz Orlandi (1996), “está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem”. Ainda segundo a autora, os gestos de interpretação são regulados pelas instituições. Para que o analista não inscreva sua análise em uma dada formação discursiva, é fundamental que seu trabalho não seja o de apenas descrever as montagens discursivas para constatar a presença das regularidades. A análise deve compreender as formulações como efeitos e trabalhar com a estrutura e o acontecimento, na atualidade e na memória.

De acordo com Orlandi (idem), para que as relações entre os sentidos possam se tornar visíveis, o analista deve estar na posição que entremeia a descrição e a interpretação. Segundo as palavras de Pêcheux (idem), a análise deve trabalhar “um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável... e formulações irremediavelmente equívocas”. Ainda de acordo com o autor, o trabalho de descrição marca a “presença virtual do discurso outro” na materialidade.

¹⁸ Nota ao Leitor, em “O Discurso – Estrutura ou Acontecimento”, de Michel Pêcheux, 1997.

Com o estudo sobre a história da fotografia, pude compreender a especificidade da fotografia na relação com a arte, em duas ordens discursivas distintas: a ordem do senso-comum sobre a fotografia e o que chamei a ordem do fotográfico. No entanto, o percurso da análise foi me revelando um movimento entre a especificidade do artístico e o senso-comum do não-artístico.

Na análise das formulações das entrevistas realizadas, observei funcionamentos discursivos que, compreendidos na memória, apontam para possíveis lugares de deslocamento do sujeito na relação com a fotografia considerada artística e a fotografia compreendida como não-artística. De acordo com Orlandi (idem, ibidem), a observação da frequência de marcas materiais e da relação que elas estabelecem entre si torna possível ao analista chegar às propriedades do discurso. Em minha análise, as regularidades apontam para determinações ideológicas em que pode ser observado o deslize, o jogo, no efeito de distinção da ordem do fotográfico e da ordem da fotografia.

Aqui é fundamental, para se analisar o discurso, retomar a noção de funcionamento discursivo, tal como definido por Orlandi (1996), que compreende o aspecto lingüístico na relação com as condições de produção do discurso. Nas palavras da autora, “o funcionamento discursivo é a atividade estruturante de um discurso determinado”. Considerar, pois, o modo de funcionamento dos elementos que concorrem para a estruturação discursiva tem a vantagem de revelar aspectos dessa materialidade que não seriam visíveis em uma análise contedística. Orlandi (idem) acrescenta que *no e pelo* funcionamento discursivo não apenas se representam os interlocutores mas também a relação que eles mantêm com a formação ideológica.

Como procedimento analítico, a AD recorre à relação entre a paráfrase e a polissemia como lugar possível de compreensão dos funcionamentos discursivos. De acordo com Orlandi (idem, ibidem), formas diferentes de se dizer a mesma coisa significam diferentemente. Ainda segundo a autora, “é preciso procurar a diferença de sentido instaurada pela diversidade dessas construções”.

Morello (2001), em sua Tese de Doutorado, “Língua Portuguesa pelo Brasil – Diferença e Autoria”, analisa o funcionamento de “três espaços discursivos interdependentes”, o discurso do saber a Língua, o discurso do saber sobre a Língua e o discurso do saber sobre o saber a Língua. Em seu estudo, a autora (idem) observa a

regionalização dos saberes e o trabalho de institucionalização e legitimação do saber sobre a Língua Portuguesa do Brasil e de Portugal. Em minha análise, como se poderá ver adiante, considero, como a autora, funcionamentos atravessados por diferentes formações discursivas que estruturam os discursos do saber e suas formas de significar: o discurso sobre a fotografia, que se constitui como um saber não-específico produzido sobre a fotografia; o discurso do saber sobre a fotografia, que organiza a fotografia como um objeto de conhecimento, conformando-a ao saber legitimado, e o discurso do saber sobre o saber fotográfico, que é o lugar da crítica, que valida os saberes e legitima os discursos sobre o saber, estabilizando as interpretações e conformando as autorias.

Para a compreensão das questões até aqui levantadas tornou-se necessário, como disse anteriormente, tomar as entrevistas com os especialistas e os não-especialistas em fotografia. As entrevistas foram feitas tendo como um primeiro momento, anterior às opiniões sobre as fotos apresentadas aos entrevistados, uma conversa inicial sobre o artístico e o não-artístico na fotografia. Em um segundo momento, os entrevistados falam sobre as fotos. As entrevistas foram gravadas em fita cassete e posteriormente transcritas.

As entrevistas foram feitas tendo como suporte dois questionamentos iniciais: o primeiro diz respeito à definição de fotografia artística, sendo mais direcionado às pessoas que têm um determinado conhecimento sobre fotografia artística e/ou arte. O segundo questionamento foi dirigido a todas as pessoas entrevistadas de forma que elas passassem a falar sobre as fotografias que lhes foram apresentadas.

No trabalho descritivo da análise é fundamental trazer algumas condições de produção das formulações nas entrevistas. Dentre os entrevistados, que compreendo como especialistas, há pessoas que têm um grande conhecimento sobre a arte e a fotografia considerada artística, que localizo nos lugares do saber sobre a fotografia e do saber sobre o saber fotográfico. Dentre os especialistas, um deles produz e trabalha com fotografia artística. Um outro especialista tem também um amplo conhecimento sobre fotografia artística, é um apaixonado por fotografia, mas não se dedica exclusivamente a ela. A artista plástica tem um conhecimento de arte e interesse pela fotografia. As professoras de artes mantêm uma relação de proximidade com a arte em geral.

Em relação aos entrevistados, que não considero como especialistas, apresento as formulações de quatro deles que não têm conhecimento específico sobre fotografia artística,

e portanto estão situados no lugar do saber não específico. São pessoas que tiram fotografias para registrar os momentos que lhes são significativos.

Com a finalidade de facilitar o trabalho de leitura da análise, a remissão aos entrevistados, na descrição das entrevistas sobre as fotos, será feita por meio da legenda a seguir:

- sujeito que tem um saber não específico sobre a fotografia – S.n.e.F
- sujeito que tem um saber sobre a fotografia – S. s. F.
- sujeito que tem um saber sobre o saber fotográfico – S. s. S. F.

A análise das formulações referentes ao primeiro questionamento já abordado anteriormente mostra um interesse dos entrevistados pela especificação da fotografia artística, que a remete ao lugar do especialista. No entanto, no percurso dessa especificação, observa-se uma transição entre a especificação e a generalização da fotografia, entre o lugar do específico e o lugar do senso-comum. O movimento de transição que parte do geral para o específico, numa busca pela especificidade da fotografia artística, favorece a observação de um modo de enunciação não taxativo na definição de foto artística. A arte em fotografia é definida de um modo não específico.

A seguir, apresento algumas formulações que formam entre si famílias parafrásticas e deixam entrever o deslize no funcionamento dos sentidos na ordem do fotográfico e na ordem da fotografia. Nesses recortes, chamo a atenção para algumas dessas formulações que são resultado de filiações a redes de sentidos estabilizados sobre o artístico, no entanto apontam para o deslize no funcionamento do efeito de distinção entre a especificidade da fotografia considerada artística e o senso-comum da fotografia compreendida como não-artística. As relações parafrásticas que se estabelecem entre as formulações possibilitam a observação do jogo na diferença do olhar sobre a fotografia.

As quatro primeiras entrevistas tratam do artístico em fotografia. A análise dessas formulações torna possível a observação do jogo de sentidos que se constitui pelo atravessamento das discursividades da especificação e da generalização na definição de

fotografia artística. Com o objetivo de oferecer ao leitor um momento de cumplicidade na análise, apresento as transcrições das entrevistas, a princípio sem os recortes significativos, e a seguir chamo a atenção para os recortes em que se pode observar o movimento na definição da arte em fotografia. As formulações que transitam da generalização para a especificação da fotografia mostram uma busca de características específicas da fotografia artística, no entanto a definição de fotografia artística não é feita de maneira taxativa e categórica.

Eu vejo o seguinte... o ser humano, nós temos já uma busca estética, a gente já tem isso, o olhar, a percepção, é uma busca da beleza, a busca da harmonia. Eu acho que isso é uma coisa inerente do ser humano, a gente já vem com isso. Então as pessoas...ah, isso é bonito..., aqui entram as infinitas questões de gosto, essa complexidade de formação, de cultura, de tudo isso, de educação e tal. Então, a pessoa quando se compromete, se ela se compromete, ela pessoa tem essa estética mais, digamos, mais construída, mais estudada, mais elaborada. Eu acho que essa pessoa vai estar... numa busca, num comprometimento com o artístico. É onde entra o profissional de arte, a pessoa que... que vai trabalhar com a arte, a pessoa que é pesquisadora de arte, ela tem esse comprometimento com a estética, que faz, que produz a arte, uma pessoa que vai se aculturar pra isso. De qualquer maneira, a pessoa que vai fazer uma fotografia, que ela vai fazer um registro, é intuitivo, é natural dela, seja lá um retrato, seja uma foto qualquer, ela vai buscar... o objeto dela ali de desejo visual... esse objeto de desejo, de... até... intuitivo daquilo que ela olha, pra aquilo que ela olha, que ela vai fazer assim seu discurso visual, que é o registro, ela vai estar discursando através daquele elemento fotografia. O que ela vê é o discurso dela, não está instalado, mas está no visual, ela registrou. Aquilo pode para um profissional, ou para uma pessoa mais que tenha uma cultura, um procedimento...que tenha um preparo... para aquela pessoa aquilo pode... não ser ... artístico..., mas para ela, a busca, aquela pessoa intuitivamente foi ... foi a beleza, foi dentro daquilo que é o desejo dela, ela está buscando na harmonia... a arte é um conjunto de beleza, harmonia, cor, luz, formas, criatividade, e inventividade... tudo isso que se mistura.... todos elementos fazem parte de um universo que o artista, ou a pessoa que busca estudar isso, são os elementos que ela começa a dominar, ela domina isso, ela...re-elabora isso, ...e inventa e reinventa, e utiliza de várias, várias..., e a pessoa que... simplesmente faz um registro fotográfico, que não tem essa leitura, não tem... mas de qualquer maneira essa pessoa... eu acredito nisso, ela tem ..., ela faz esse percurso. Eu acho que a imagem, a imagem, é a mesma coisa..., ela não... a imagem está lá para quem vê ou quem não vê, por exemplo. O mundo está aí, o nascer do sol, por exemplo. Essa pessoa vai olhar esse espetáculo, e ela vai achar bonito, e ela vai querer registrar isso, a pessoa leiga. Ela vai tentar captar essa coisa bonita que ela vê. Eu como artista vou tentar captar isso talvez de uma forma

mais arrojada, eu vou fazer um pôr-do-sol, não um pôr-do-sol real, mas eu vou tentar transformar esse pôr-do-sol numa coisa que fala aí dentro da minha intenção.

A partir desta entrevista, passo a focar as formulações fundamentais para a análise e a deixar como um plano de fundo as demais. A forma de organização que adoto para a apresentação assemelha-se ao ato de tirar uma fotografia da transcrição das entrevistas, de forma que os detalhes mais significativos sejam destacados. Tento, assim, parafrasear aqui o trabalho do fotógrafo quando joga com a luz e a sombra ao compor uma fotografia.¹⁹ Faço a seguir um recorte fotográfico, destacando as formulações que se organizam em relações parafrásticas, denunciando o jogo no movimento de transição do geral para o específico na definição de fotografia artística.

Eu vejo o seguinte... o ser humano, nós temos já uma busca estética, a gente já tem isso, o olhar, a percepção, é uma busca da beleza, a busca da harmonia. Eu acho que isso é uma coisa inerente do ser humano, a gente já vem com isso. Então as pessoas...ah, isso é bonito..., aqui entram as infinitas questões de gosto, essa complexidade de formação, de cultura, de tudo isso, de educação e tal. **Então, a pessoa quando se compromete, se ela se compromete, ela pessoa tem essa estética mais, digamos, mais construída, mais estudada, mais elaborada. Eu acho que essa pessoa vai estar... numa busca, num comprometimento com o artístico.** É onde entra o profissional de arte, a pessoa que... que vai trabalhar com a arte, a pessoa que é pesquisadora de arte, ela tem esse comprometimento com a estética, que faz, que produz a arte, uma pessoa que vai se aculturar pra isso. De qualquer maneira, a pessoa que vai fazer uma fotografia, que ela vai fazer um registro, é intuitivo, é natural dela, seja lá um retrato, seja uma foto qualquer, ela vai buscar... o objeto dela ali de desejo visual... esse objeto de desejo, de... até... intuitivo daquilo que ela olha, pra aquilo que ela olha, que ela vai fazer assim seu discurso visual, que é o registro, ela vai estar discursando através daquele elemento fotografia. O que ela vê é o discurso dela, não está instalado, mas está no visual, ela registrou. Aquilo pode para um profissional, ou para uma pessoa mais que tenha uma cultura, um procedimento...que tenha um preparo... para aquela pessoa aquilo pode... não ser artístico...., mas para ela, a busca, aquela pessoa intuitivamente foi ... foi a beleza, foi dentro daquilo que é o desejo dela, ela está buscando na harmonia... a arte é um conjunto de beleza, harmonia, cor, luz, formas, criatividade, e inventividade... tudo isso que se mistura.... todos elementos fazem parte de um

¹⁹ Agradeço à Prof^a Dr^a Rosângela Morello por esta sugestão, que muito contribuiu na análise aqui desenvolvida.

universo que o artista, ou a pessoa que busca estudar isso, são os elementos que ela começa a dominar, ela domina isso, ela...re-elabora isso, ...e inventa e reinventa, e utiliza de várias, várias..., **e a pessoa que... simplesmente faz um registro fotográfico, que não tem essa leitura, não tem... mas de qualquer maneira essa pessoa... eu acredito nisso, ela tem ..., ela faz esse percurso.** Eu acho que a imagem, a imagem, é a mesma coisa..., ela não... a imagem está lá para quem vê ou quem não vê, por exemplo. O mundo está aí, o nascer do sol, por exemplo. Essa pessoa vai olhar esse espetáculo, e ela vai achar bonito, e ela vai querer registrar isso, a pessoa leiga. Ela vai tentar captar essa coisa bonita que ela vê. Eu como artista vou tentar captar isso talvez de uma forma mais arrojada, eu vou fazer um pôr-do-sol, não um pôr-do-sol real, mas eu vou tentar transformar esse pôr-do-sol numa coisa que fala aí dentro da minha intenção.

A entrevista anterior foi realizada com a artista plástica. A pessoa entrevistada tem uma relação de proximidade com a arte e também um interesse por fotografia. Ao dar a sua opinião sobre o que considera artístico em fotografia, o sujeito fala do lugar que ocupa. No modo como está estruturado o discurso, o sujeito fala de um lugar com o qual se identifica: o espaço do saber sobre a fotografia, S.s.F. Como se pode observar nos recortes, o gesto de definir a fotografia artística mostra a busca de uma especificação do artístico. No entanto, o percurso da definição de foto-arte não se dá de modo taxativo. A expressão de caráter mais específico “*Eu vejo o seguinte...*” é seguida de palavras e expressões mais generalizadas, como se pode observar em “*o ser humano, nós temos já uma busca estética, a gente já tem isso, o olhar, a percepção, é uma busca da beleza, a busca da harmonia. Eu acho que isso é uma coisa inerente do ser humano, a gente já vem com isso.*”

A expressão “*eu vejo o seguinte*”, dá início a uma definição taxativa e é acompanhada de uma explicação do artístico que vai na direção de marcar uma relação generalizada das pessoas com a arte, “*o ser humano, nós temos já uma busca estética, a gente já tem isso, o olhar, a percepção...*” Além desse movimento da generalização na busca da especificação da fotografia artística, observa-se também uma certa hesitação quando a artista prossegue na definição, ao usar a expressão “*eu acho...*”, uma forma não específica de definir o lugar do saber sobre a fotografia.

Observa-se também nas formulações “*então, a pessoa quando se compromete, se ela se compromete, ela pessoa tem essa estética mais, digamos, mais construída, mais estudada, mais elaborada, eu acho que essa pessoa vai estar... numa busca, num*”

comprometimento com o artístico... e a pessoa que... simplesmente faz um registro fotográfico, que não tem essa leitura, não tem... mas de qualquer maneira essa pessoa... eu acredito nisso, ela tem ..., ela faz esse percurso”, a busca de um lugar de especificação da foto artística como resultado de um processo. No entanto, as expressões que especificam o processo de elaboração de uma foto artística, *“a pessoa quando se compromete, se ela se compromete, ela pessoa tem essa estética mais, digamos, mais construída, mais estudada, mais elaborada”,* estão mais uma vez acompanhadas por expressões que generalizam a relação com a fotografia, como *“a pessoa, ela pessoa, essa pessoa”,* e também por expressões que caracterizam uma hesitação na definição do artístico em fotografia, como *“eu acho, eu acredito”*.

A definição do artístico marca-se, nesta entrevista, numa transição entre elementos que especificam e elementos que relativizam a fotografia artística. Diante dessas formulações, posso compreender que, para o especialista, a fotografia artística se define por sua especificação, mas o percurso de sua especificação transita também pelo espaço de sua generalização. O jogo de sentidos que se estabelece na definição que o sujeito faz de fotografia artística pode ser observado no atravessamento de algumas discursividades que se movimentam da generalidade para a especificidade.

No trecho de uma outra entrevista que realizei, podem ser também observadas na definição da fotografia artística as marcas da busca de sua especificação e o movimento na definição que caminha do caráter geral para o específico.

...o que caracteriza uma obra de arte, né... uma obra de arte não se intitula uma obra de arte. Pode ser um... pode ser um instrumento musical que... sabe? Então é um material, a idéia, né? Então o material como suporte da idéia e a habilidade do artista de tornar, de pegar a idéia e o material e fazer a obra de arte, fazer uma coisa assim que tenha um apelo estético. Porque tem isso também, né? Pra quem que você vai fazer aquela obra? Aquela obra tem um significado pra uma pessoa que consegue..., pra um público, vamos dizer, que assimila, que tem cultura pra gostar daquilo. Então, essa... mas do ponto de vista de arte, a fotografia, ela, por exemplo, pra ela ser considerada arte... em galerias, em museus, vamos dizer, primeiro ela tem que ser feita em papel de fibra, ela precisa ter banho de permanência, ela tem... ela obedece uns critérios, entende? Que justamente destaca ela dessa produção de massa que é a fotografia... O jornalístico é uma expressão da realidade... esse documento pode também virar uma obra de arte, desde que ampliado, direitinho... se ela tem uma estética, que pode ser uma coisa horrorosa, pode ser um momento... de

uma briga, de uma guerra... de repente, ele acha elementos estéticos e a visão fotográfica dele capta aquilo... uma coisa que tá lá, mas que ele viu, como uma pessoa que tem o olhar fotográfico. Esse que é o fotógrafo... Não só o que domina a técnica, mas ele tem subsídios de composição, de maneiras de olhar diferentes... Aí a fotografia como arte eu acho que é aquela que obedece esses preceitos... de uma composição super apurada... uma visão super privilegiada que o cara fez, na sorte ou não... a fotografia tem uma série de ferramentas no laboratório que fazem ela ficar diferente... ela salta por uns artifícios... são ferramentas que é o processo artístico... você tem um negativo que serviu de base, foi uma visão e tudo mais, mas se ele não for tratado direito, ele passa a ser uma fotografia normal... Então o que caracteriza uma foto artística é a idéia, é um apelo estético, e é difícil você definir arte, definir o belo. Como... Qual é essa consciência? Então seja uma pessoa bonita... uma figura distorcida, aquele... pros olhos de qualquer receptor é uma figura estranha. Mas quando você bate os olhos numa fotografia, você sabe que aquilo tem um potencial para se tornar uma fotografia de arte, quando devidamente tratada... porque... às vezes, e nem é uma questão do corte, mas também é uma ferramenta dentro do laboratório, junto à técnica que você pode melhorar ainda mais a concepção da foto... O laboratório... Sebastião Salgado no Roda Viva, ele falava que ele numa outra entrevista numa revista, ele falava que ele processava o trabalho dele porque é uma forma de você controlar aquilo que você quer. Agora, quando você tem muita confiança num laboratorista que te conhece bem e sabe mais ou menos e você confia que ele vai interpretar, que... você pode dar na mão do cara, mas eu acho que existe uma co-autoria... porque... a partir do momento que eu tô mexendo na sua obra, eu tô trabalhando na sua obra, é a mesma coisa que o cara vir aqui e começar a moldar... fazer um esboço no mármore e aí vem o outro... É importantíssimo você ter o seu laboratório porque é nele que você vai desenvolver a sua sensibilidade, aquela sensibilidade da câmera escura que eu acho... na hora que você tira a foto é como se fosse uma semente, tá germinando... você... é ... a... você fecunda o negócio, e depois você vai fazer aquilo crescer, criar... virar no laboratório...

É fundamental observar as formulações em destaque no corpo da própria entrevista. Dessa forma, mais uma vez faço um recorte fotográfico da transcrição da entrevista, desta vez, focando algumas formulações em relações parafrásticas nas quais podem também ser observados deslizamentos de sentido na definição do artístico em fotografia.

...o que caracteriza uma obra de arte, né... uma obra de arte não se intitula uma obra de arte. Pode ser um... pode ser um instrumento musical que... sabe? Então é um material, a idéia, né? Então o material como suporte da idéia e a habilidade do artista de tornar, de pegar a idéia e o material e fazer a obra de arte, fazer uma coisa assim que tenha um apelo estético. Porque tem isso também, né? Pra quem que você vai fazer aquela obra? Aquela obra tem um

significado pra uma pessoa que consegue..., pra um público, vamos dizer, que assimila, que tem cultura pra gostar daquilo. **Então, essa... mas do ponto de vista de arte, a fotografia, ela, por exemplo, pra ela ser considerada arte... em galerias, em museus, vamos dizer, primeiro ela tem que ser feita em papel de fibra, ela precisa ter banho de permanência, ela tem... ela obedece uns critérios, entende? Que justamente destaca ela dessa produção de massa que é a fotografia... O jornalístico é uma expressão da realidade... esse documento pode também virar uma obra de arte, desde que ampliado, direitinho... se ela tem uma estética, que pode ser uma coisa horrorosa, pode ser um momento... de uma briga, de uma guerra... de repente, ele acha elementos estéticos e a visão fotográfica dele capta aquilo... uma coisa que tá lá, mas que ele viu, como uma pessoa que tem o olhar fotográfico. Esse que é o fotógrafo... Não só o que domina a técnica, mas ele tem subsídios de composição, de maneiras de olhar diferentes... Aí a fotografia como arte eu acho que é aquela que obedece esses preceitos... de uma composição super apurada... uma visão super privilegiada que o cara fez, na sorte ou não... a fotografia tem uma série de ferramentas no laboratório que fazem ela ficar diferente... ela salta por uns artifícios... são ferramentas que é o processo artístico... você tem um negativo que serviu de base, foi uma visão e tudo mais, mas se ele não for tratado direito, ele passa a ser uma fotografia normal... Então o que caracteriza uma foto artística é a idéia, é um apelo estético, e é difícil você definir arte, definir o belo. Como... Qual é essa consciência? Então seja uma pessoa bonita...uma figura distorcida, aquele...pros olhos de qualquer receptor é uma figura estranha. Mas quando você bate os olhos numa fotografia, você sabe que aquilo tem um potencial para se tornar uma fotografia de arte, quando devidamente tratada... porque... às vezes, e nem é uma questão do corte, mas também é uma ferramenta dentro do laboratório, junto à técnica que você pode melhorar ainda mais a concepção da foto... O laboratório... Sebastião Salgado no Roda Viva, ele falava que ele numa outra entrevista numa revista, ele falava que ele processava o trabalho dele porque é uma forma de você controlar aquilo que você quer. Agora, quando você tem muita confiança num laboratorista que te conhece bem e sabe mais ou menos e você confia que ele vai interpretar, que... você pode dar na mão do cara, mas eu acho que existe uma co-autoria... porque.... a partir do momento que eu to mexendo na sua obra, eu to trabalhando na sua obra, é a mesma coisa que o cara vir aqui e começar a moldar... fazer um esboço no mármore e aí vem o outro... **É importantíssimo você ter o seu laboratório porque é nele que você vai desenvolver a sua sensibilidade, aquela sensibilidade da câmara escura que eu acho... na hora que você tira a foto é como se fosse uma semente, tá germinando... você... é ... a... você fecunda o negócio, e depois você vai fazer aquilo crescer, criar...virar no laboratório...****

Nessas seqüências, observa-se que a definição de fotografia artística é construída no espaço discursivo da crítica, diferentemente do primeiro recorte analisado. Essa entrevista foi realizada com um especialista em fotografia, uma pessoa que se dedica exclusivamente

ao estudo da fotografia, que fala de um lugar identificado com o espaço do saber sobre o saber fotográfico, S.s.S.F. Os recortes destas formulações permitem a observação de marcas de uma busca da especificação na definição do artístico em fotografia. Para esse especialista, a fotografia artística é resultado de um estudo, de um conhecimento prévio a respeito do material a ser utilizado, de uma habilidade do fotógrafo e dos recursos do laboratório. Nesse sentido, há todo um processo para se chegar a uma fotografia “artística”. Aqui, a técnica e o olhar fotográfico, na visão do especialista, permite a concepção de uma foto artística. No entanto, os recortes das formulações dessa entrevista revelam que a definição do artístico passa também pelo que não é artístico. A definição de fotografia transita mais uma vez de um lugar generalizado para um lugar mais específico.

O especialista começa definindo a obra de arte por uma negação, “*uma obra de arte não se intitula uma obra de arte*”. O fato de a definição ter sido feita por uma negação e não por uma asserção mostra a dificuldade em se definir o artístico. Para ser considerada arte, não é suficiente colocar nela um rótulo de artística. As formulações seguintes mostram que para o especialista há todo um processo para se chegar a uma foto artística: “*Então é um material, a idéia, né? Então o material como suporte da idéia e a habilidade do artista de tornar, de pegar a idéia e o material e fazer a obra de arte, fazer uma coisa assim que tenha um apelo estético...*²⁰ *Então, essa... mas do ponto de vista de arte, a fotografia, ela, por exemplo, pra ela ser considerada arte... em galerias, em museus, vamos dizer, primeiro ela tem que ser feita em papel de fibra, ela precisa ter banho de permanência*”. Mais uma vez, a definição de foto artística busca para ela uma especificação. No entanto, quando se observa a seqüência das formulações, nota-se que a definição que especifica abre para a possibilidade de determinadas fotos serem consideradas artísticas no processo de sua elaboração: “*ela tem... ela obedece uns critérios, entende? Que justamente destaca ela dessa produção de massa que é a fotografia... O jornalístico é uma expressão da realidade... esse documento pode também virar uma obra de arte, desde que ampliado, direitinho... a fotografia como arte eu acho que é aquela que obedece esses preceitos... de uma composição super apurada... uma visão super privilegiada que o cara fez, na sorte ou não... a fotografia tem uma série de ferramentas no laboratório que fazem ela ficar*

²⁰ Para dar maior visibilidade à análise, grifo, nas seqüências, algumas das palavras e expressões significativas do funcionamento em questão.

diferente... ela salta por uns artifícios... são ferramentas que é o processo artístico... você tem um negativo que serviu de base, foi uma visão e tudo mais, mas se ele não for tratado direito, ele passa a ser uma fotografia normal... Então o que caracteriza uma foto artística é a idéia, é um apelo estético... Então seja uma pessoa bonita...uma figura distorcida, aquele...pros olhos de qualquer receptor é uma figura estranha. Mas quando você bate os olhos numa fotografia, você sabe que aquilo tem um potencial para se tornar uma fotografia de arte, quando devidamente tratada...” . A abertura para a possibilidade de fotos a priori não consideradas artísticas serem consideradas como tais mostra o movimento de transição da generalização para a especificação na definição do artístico feita pelo especialista.

As formulações que se seguem reafirmam, além do processo para se chegar a uma foto artística, o desenvolvimento do próprio fotógrafo. “É importantíssimo você ter o seu laboratório porque é nele que você vai desenvolver a sua sensibilidade, aquela sensibilidade da câmera escura que eu acho... na hora que você tira a foto é como se fosse uma semente, ta germinando... você... é ... a... você fecunda o negócio, e depois você vai fazer aquilo crescer, criar...virar no laboratório...” Aqui, é importante ressaltar que também o fotógrafo é concebido como parte do processo de especificação da foto artística.

Posso observar na análise das formulações do especialista que a relação que se estabelece entre o fotógrafo e o seu trabalho de criação é uma relação de constitutividade. A afirmação de que o trabalho do artista está fundamentado em uma *“habilidade”* de *“pegar a idéia e o material”* e *“fazer a obra de arte”*, *“processar no laboratório”* algo *“que tenha um apelo estético”*, são formulações já legitimadas no campo do fotográfico, mais especificamente no espaço da crítica, já naturalizadas como parte desse campo, o que significa dizer teoricamente que são formulações ideologicamente determinadas. Discursivamente, pode-se observar o domínio da técnica como uma especialidade do saber sobre o saber. Aqui, a definição do especialista, que leva em conta a técnica, especifica o lugar da foto artística, mas não demarca o lugar da foto não-artística, ou seja, há um modo de enunciação relativizado na introdução da expressão *“sensibilidade”* na busca da definição do específico da arte em fotografia.

Considerar a constituição de um espaço de trabalho do especialista, que é feito com técnica, é fundamental para a compreensão do modo como se configuram os sentidos do

fotográfico e da fotografia. Pensar também no fato de que, para o especialista, o desenvolvimento da sensibilidade é fundamental na constituição do artístico leva-me a um questionamento sobre o lugar do fotógrafo não-especialista nessa relação: o fotógrafo que não domina a técnica, mas consegue resultados satisfatórios em suas fotografias porque tem um olhar fotográfico desenvolvido.

A título de possibilitar a observação do mesmo deslize de sentido na definição de fotografia artística, apresento a transcrição de outra entrevista e a seguir faço um recorte fotográfico de mais algumas formulações sobre o artístico em fotografia.

Foto de arte é aquela foto que não é de registro...é uma foto assim: nas bienais, quando eles já colocam como artística. Eu fui ver um painel, que eram fotos de guerra, mas na realidade não era mostrando a guerra ou a vida, mas mostrava pessoas, fisionomias de pessoas, de mulheres, de homens, já com essa coisa do sentimento, de estar colocando a dor deles que eles estão vivendo...normalmente a foto arte é nesse sentido, ou a gente trabalha com retratos, mas já colocando a coisa do sentimento, ou então fotomontagem mesmo... de repente trabalhando só com a luz, ou só com formas, ou essa coisa da luz ligada às formas, ou com a montagem também. Outra coisa também que o pessoal está trabalhando muito é essa coisa... tem uma artista plástica que está trabalhando muito com a fotografia e ela recorta essa coisa da chacina... da violência urbana... [E aí é considerado arte? (pergunta feita por mim)] É, porque aí está ligado com o pessoal. Mas agora assim, tem que ter uma idéia por trás.O que faz a idéia é a violência ... é aquela coisa assim: vida real nua e crua, mesmo.

“Foto de arte é aquela foto que não é de registro...é uma foto assim: nas bienais, quando eles já colocam como artística. Eu fui ver um painel, que eram fotos de guerra, mas na realidade não era mostrando a guerra ou a vida, mas mostrava pessoas, fisionomias de pessoas, de mulheres, de homens, já com essa coisa do sentimento, de estar colocando a dor deles que eles estão vivendo...normalmente a foto arte é nesse sentido, ou a gente trabalha com retratos, mas já colocando a coisa do sentimento, ou então fotomontagem mesmo... de repente trabalhando só com a luz, ou só com formas, ou essa coisa da luz ligada às formas, ou com a montagem também. Outra coisa também que o pessoal está trabalhando muito é essa coisa... tem uma artista plástica que está trabalhando muito com a fotografia e ela recorta essa coisa da chacina... da violência urbana... [E aí é considerado arte? (pergunta feita por mim)] É, porque aí está ligado com o pessoal. Mas agora assim, tem que ter uma idéia por trás. O que faz a idéia é a violência ... é aquela coisa assim: vida real nua e crua, mesmo.”

A entrevista anterior foi feita com uma professora de artes, uma pessoa que tem um conhecimento geral sobre arte, mas não específico sobre fotografia artística, S.s.F. Observa-se que a definição da especialista sobre foto-arte é feita por meio de uma negação, seguida de uma asserção: “*Foto de arte é aquela foto que não é de registro...é uma foto assim: nas bienais, quando eles já colocam como artística*”. Aqui, a arte se define por aquilo que não se considera artístico e, na seqüência, sua especificação é reafirmada no espaço do saber sobre o saber fotográfico.

As formulações que se seguem mostram mais uma vez o movimento de transição da generalização para a especificação quando a especialista considera além do processo na definição de arte em fotografia, o lugar comum do sentimento na relação do fotógrafo com a sua produção fotográfica. Observa-se aqui uma definição taxativa de foto-arte, mas que transita pela generalização, “*Eu fui ver um painel, que eram fotos de guerra, mas na realidade não era mostrando a guerra ou a vida, mas mostrava pessoas, fisionomias de pessoas, de mulheres, de homens, já com essa coisa do sentimento, de estar colocando a dor deles que eles estão vivendo...normalmente a foto arte é nesse sentido, ou a gente trabalha com retratos, mas já colocando a coisa do sentimento, ou então fotomontagem mesmo... de repente trabalhando só com a luz, ou só com formas, ou essa coisa da luz ligada às formas, ou com a montagem também.*”

Os verbos *colocam, mostrando, mostrava, colocando, trabalhando, recorta*, acompanham uma qualificação atribuída às fotos que as caracteriza como algo decorrente de um esforço despendido do artista, apontando para a consideração do processo como constitutivo da fotografia artística. A arte aqui tem como regularidade uma caracterização feita com determinadas expressões que a relacionam a resultados de trabalho. No entanto, o trabalho do especialista, para a professora de artes, não se resume somente em considerar a técnica, mas também na capacidade de o fotógrafo dar visibilidade ao sentimento das pessoas fotografadas, ou seja, no desenvolvimento de sua sensibilidade. A consideração da técnica mais uma vez busca delimitar o lugar do artístico, mas ao levar em conta o elemento “sentimento”, que generaliza a relação do fotógrafo com a fotografia, a definição mostra uma oscilação para esse espaço comum às pessoas que fotografam. A técnica está

associada à produção de uma certa “emoção estética”²¹ que sensibiliza o espectador. Aqui, o artístico se constitui pela técnica e também pela emoção. Esse deslize pode também ser observado nas formulações seguintes, que mostram, no uso das conjunções “ou” e “mas já” e das expressões “de repente” e “essa coisa”, uma certa dificuldade que o sujeito encontra para definir a foto artística: *“normalmente a foto arte é nesse sentido, ou a gente trabalha com retratos, mas já colocando a coisa do sentimento, ou então fotomontagem mesmo... de repente trabalhando só com a luz, ou só com formas, ou essa coisa da luz ligada às formas, ou com a montagem também.”* As conjunções “ou” e “mas já” mostram uma alternância na definição do artístico, assim como as expressões “de repente” e “essa coisa” são pouco específicas e mostram uma oscilação entre a generalização e a especificação.

As formulações da entrevista que se segue também apresentam marcas da definição de fotografia artística como resultado de um processo, de um trabalho decorrente de um estudo. A definição do artístico em fotografia marca-se, mais uma vez, como regularidade nas formulações da ordem do fotográfico, apontando para o movimento entre a generalização e a especificação.

Então, eu acho que tem essa coisa. Quando você pega essas fotografias todas, o registro aqui, o quanto que ela é arte. É essa construção árdua, que a arte é uma pesquisa, a arte é um estudo mesmo, a arte é também a expressão...é o que eu falo, a arte é aquela coisa ... é um curso... é uma profissão, é uma pesquisa, é uma dedicação, então às vezes tem gente que fala assim, eu não entendo aquilo... é a mesma coisa a arte... você precisa estudar isso pra você entender, ela é uma coisa meio complicada porque ela é imagem, é muito imagem, então a coisa fica no visual e você tem que ... assim ... falta de um preparo em muitas pessoas, ela tem que ver e gostar, ver e achar bonito, ver e tal, mas a arte é intelectual, é pesquisa, é ver, entender, mas através de um estudo, ela é um objeto de pesquisa, a arte.

Observemos agora o recorte fotográfico da transcrição deste outro trecho da entrevista com a artista plástica, também focando algumas formulações.

²¹ Agradeço à Prof^a Dr^a Rosa Attié Figueira pela introdução desse conceito em minha análise, que traduz com bastante propriedade o efeito produzido no espectador diante de uma fotografia que trabalha a técnica junto ao apelo do sentimento.

Então, eu acho que tem essa coisa. Quando você pega essas fotografias todas, o registro aqui, o quanto que ela é arte. É essa construção árdua, que a arte é uma pesquisa, a arte é um estudo mesmo, a arte é também a expressão...é o que eu falo, a arte é aquela coisa ... é um curso... é uma profissão, é uma pesquisa, é uma dedicação, então às vezes tem gente que fala assim, eu não entendo aquilo... é a mesma coisa a arte... você precisa estudar isso pra você entender, ela é uma coisa meio complicada porque ela é imagem, é muito imagem, então a coisa fica no visual e você tem que ... assim ... falta de um preparo em muitas pessoas, ela tem que ver e gostar, ver e achar bonito, ver e tal, mas a arte é intelectual, é pesquisa, é ver, entender, mas através de um estudo, ela é um objeto de pesquisa, a arte.

Nesta entrevista, a artista plástica define em estruturas predicativas a fotografia artística; definições estas naturalizadas no campo do saber sobre a fotografia. Nesse lugar, mais uma vez pode-se observar o jogo de transição entre o que é e o que não é arte, “*Então, eu acho que tem essa coisa. Quando você pega essas fotografias todas, o registro aqui , o quanto que ela é arte*”. A definição considera também, além do processo que passa pelo conhecimento adquirido e a especialização, outros elementos de caráter mais geral na relação com a fotografia, que mostram lugares de imprecisão. Definir a fotografia artística como “ *pesquisa, estudo, expressão, aquela coisa, curso, profissão, uma dedicação*” é também transitar por um lugar não tão específico: “*É essa construção árdua, que a arte é uma pesquisa, a arte é um estudo mesmo, a arte é também a expressão...é o que eu falo, a arte é aquela coisa ... é um curso.. é uma profissão, é uma pesquisa, é uma dedicação...*”.

No trabalho de análise das formulações até aqui apresentadas alguns pontos foram se explicitando. Na ordem do fotográfico, a definição de fotografia artística se apresenta em um modo de enunciação não taxativo, que generaliza a relação das pessoas com a fotografia. A arte em fotografia é definida na busca de sua especificidade, mas a partir de aspectos de caráter mais geral.

Até aqui, os recortes apresentados dizem respeito ao primeiro questionamento das entrevistas, sobre a forma como os especialistas definem a fotografia artística. As regularidades que se mostraram na descrição dos recortes também podem ser observadas quando os entrevistados falam sobre as fotos que lhes foram apresentadas. Entro agora com os recortes que dizem respeito às fotos.

Estaremos, então, observando nesses recortes, a mesma transição entre a especificação e a generalização, que se mostram como dois lugares não estáveis e pouco delimitados. Além desse aspecto, observaremos também a presença de expressões que mostram uma oscilação entre uma postura interpretativa descritivo-técnica e uma postura interpretativa descritivo-conteudística na busca para justificar o artístico na fotografia. Nesse momento, trago o conjunto das fotos e das formulações que lhes dizem respeito para falar da relação entre a definição do artístico em fotografia e a postura interpretativa descritivo-técnica.

O trecho a seguir consta de uma entrevista em que se tem uma opinião sobre a fotografia. A postura interpretativa descritivo-técnica do sujeito diante da fotografia é o lugar em que se pode observar o jogo na especificação do artístico. Apresento, também, a transcrição das entrevistas em que recorto as formulações em que se pode observar o jogo entre o geral e o específico.

Foto 1



...essa foto aqui, vamos colocar tecnicamente, eu vou arriscar alguma coisa aqui... mas essa foto aqui, por exemplo, ela é uma foto... ela está um pouquinho...uma luz... muita luz. É uma foto bonita. Ela estaria num plano chapado. Você vê que você não tem profundidade aqui. Ela está num primeiro plano. Ela está assim como se fosse uma...um estampado aqui mesmo. As figurinhas se repetem, então a composição dela aqui, seriam esses elementos aqui, essas flores nesse jardim, é uma foto muito bonita... Essa foto aqui...ela já poderia, por exemplo, se você ampliasse ela ...um cuidado com ela... talvez um pouco mais de contraste... Ela não tem muito contraste aqui... você vê que ela está toda clarinha... Aí tem uma profundidade até fora de foco lá no fundo... que é lógico...não dá...mas essa foto aqui... é uma foto que ... olha, num quadro grande...é uma foto que poderia ser considerada uma foto artística, uma foto..., claro, uma foto esteticamente elaborada, uma foto que daria, por exemplo, para um livro, como um postal, uma coisa assim... Não seria assim uma obra...uma foto que a gente consideraria assim uma obra de arte, uma coisa pra ser exposta num... museu, pra pôr assim dentro das discussões mais abrangentes e intelectualizadas como a arte é... hoje, e como é considerada, não poderia estar se colocando... Poderia, por exemplo, dentro de uma temática, ela

poderia estar sendo incluída. Ou eu poderia pegar essa foto e incluir ela num outro contexto.

...essa foto aqui, vamos colocar tecnicamente, eu vou arriscar alguma coisa aqui... mas essa foto aqui, por exemplo, ela é uma foto... **ela está um pouquinho.. uma luz... muita luz. É uma foto bonita. Ela estaria num plano chapado. Você vê que você não tem profundidade aqui. Ela está num primeiro plano.** Ela está assim como se fosse uma...um estampado aqui mesmo. **As figurinhas se repetem, então a composição dela aqui, seriam esses elementos aqui, essas flores nesse jardim, é uma foto muito bonita...** Essa foto aqui...ela já poderia, por exemplo, **se você ampliasse ela ...um cuidado com ela... talvez um pouco mais de contraste...** Ela não tem muito contraste aqui... **você vê que ela está toda clarinha...** **Aí tem uma profundidade até fora de foco lá no fundo...** que é lógico...não dá...**mas essa foto aqui... é uma foto que ... olha, num quadro grande...é uma foto que poderia ser considerada uma foto artística, uma foto..., claro, uma foto esteticamente elaborada,** uma foto que daria, por exemplo, para um livro, como um postal, uma coisa assim... Não seria assim uma obra...uma foto que a gente consideraria assim uma obra de arte, uma coisa pra ser exposta num... museu, pra pôr assim dentro das discussões mais abrangentes e intelectualizadas como a arte é... hoje, e como é considerada, não poderia estar se colocando... Poderia, por exemplo, dentro de uma temática, ela poderia estar sendo incluída. Ou eu poderia pegar essa foto e incluir ela num outro contexto.”

Essa foto foi tirada por mim em um ensaio fotográfico sobre tema livre (2001), com uma câmera japonesa não-profissional – Konica, filme Kodak Ultra 400. A revelação foi feita em laboratório convencional.

Diante da fotografia (foto 1), o sujeito, na posição S.s.F., passa a descrever a fotografia. As formulações, “*essa foto aqui, vamos colocar tecnicamente, eu vou arriscar alguma coisa aqui...*” mostram uma busca de uma especificação da foto ao pensá-la tecnicamente, mas a expressão que se segue, em que se tem o verbo, “*vou arriscar alguma coisa aqui*”, denuncia uma certa hesitação em colocar a foto no espaço do artístico. A descrição é iniciada com expressões que mostram uma tentativa de justificá-la como artística por meio dos elementos técnicos que são específicos em fotografia, como em: “*ela*

está um pouquinho...uma luz... muita luz. É uma foto bonita. Ela estaria num plano chapado. Você vê que você não tem profundidade aqui. Ela está num primeiro plano". Segue-se, a essas expressões, uma transição entre a descrição dos elementos contedúísticos, "*As figurinhas se repetem, então a composição dela aqui, seriam esses elementos aqui, essas flores nesse jardim, é uma foto muito bonita...*", e dos elementos técnicos, "*se você ampliase ela ...um cuidado com ela... talvez um pouco mais de contraste... Ela não tem muito contraste aqui... você vê que ela está toda clarinha... Aí tem uma profundidade até fora de foco lá no fundo...*" .

Aqui, se configura uma importante reflexão sobre a imprecisão nos limites entre os elementos característicos da ordem do fotográfico e da ordem da fotografia em formulações específicas do lugar do especialista.

As entrevistas a seguir foram feitas com os demais entrevistados. Os sujeitos opinaram sobre a mesma fotografia (foto 1). Marca-se regularmente nas formulações uma transição na descrição dos elementos contedúísticos das fotos e dos elementos técnicos.

Eu acho essa foto artística também. Primeiro porque ela contém um... quem tirou essa foto teve a preocupação de pegar as duas cores né ... é uma plantaçao onde predomina o rosa e o verde, onde o rosa na realidade é uma gradação do vermelho, que são cores contrastantes. Além disso, as flores estão em... numa posição extremamente organizadas e ao mesmo tempo em movimento. Então, se você olhar no sentido horizontal, você vai enxergar uma coisa. Se você afastar a foto de você, você vai enxergar o rosa como flocos. Você pode até, a partir dessa foto fazer uma abstração. E se você girar a foto no sentido vertical, ela passa a ser, por exemplo, para mim, um fundo de mar, onde esses rosas passam a ser corais. Então ela me passa assim vários olhares.

Então, essa foto aqui, eu acho, tudo também depende da foto colorida do laboratório. Pra mim está uma foto muito lavada. Não tem..., está sem cor. Não está legal. A composição está boa..., mas a foto está muito lavada, então pode ser a luz que você bateu, então teria que ser batido uma foto ou 5 horas da tarde, 6 horas da tarde... ou cedinho, usado um filtro aqui porque dá pra você realçar o vermelho da... então faltou aqui bastante coisinhas ... a composição é boa, mas na qualidade da foto não.

Ah, me lembra campo, ...Itália... primavera... alegria... pássaros... e aí vai rodando... sintonia...

É de flor, né? É linda também. Eu tirei uma foto uma vez assim. Eu peguei uma árvore, saiu só flor também.

Bonita. Que mostra uma paisagem, é uma foto que alegra os olhos, né? Você gosta de olhar...

Apresento, agora, os recortes fotográficos das entrevistas com os devidos enfoques para a observação do movimento na descrição dos elementos contedutísticos e dos elementos técnicos, na consideração dos entrevistados. Como condição de produção, é fundamental acrescentar aos recortes fotográficos uma referência ao sujeito espectador. Faço uso, nesse momento, da legenda já apresentada. É importante também informar ao leitor que há algumas formulações sobre as fotografias que apesar de serem curtas foram transcritas na íntegra.

Eu acho essa foto artística também. Primeiro porque ela contém um... quem tirou essa foto teve a preocupação de pegar as duas cores né ... é uma plantação onde predomina o rosa e o verde, onde o rosa na realidade é uma graduação do vermelho, que são cores contrastantes. Além disso, as flores estão em... numa posição extremamente organizadas e ao mesmo tempo em movimento. Então, se você olhar no sentido horizontal, você vai enxergar uma coisa. Se você afastar a foto de você, você vai enxergar o rosa como flocos. **Você pode até, a partir dessa foto fazer uma abstração. E se você girar a foto no sentido vertical, ela passa a ser, por exemplo, para mim, um fundo de mar, onde esses rosas passam a ser corais.** Então ela me passa assim vários olhares. S.s.F.

Então, essa foto aqui, eu acho, tudo também depende da foto colorida do laboratório. **Pra mim está uma foto muito lavada. Não tem., está sem**

cor. Não está legal. A composição está boa..., mas a foto está muito lavada, então pode ser a luz que você bateu, então teria que ser batido uma foto ou 5 horas da tarde, 6 horas da tarde... ou cedinho, usado um filtro aqui porque dá pra você realçar o vermelho da... **então faltou aqui bastante coisinhas ... a composição é boa, mas na qualidade da foto não.** S.s.S.F.

Ah, me lembra campo, ..Itália... primavera... alegria... pássaros... e aí vai rodando... sintonia... S.n.e.F.

É de flor, né? É linda também. Eu tirei uma foto assim uma vez. Eu peguei uma árvore, saiu só flor também. S.n.e.F.

Bonita. Que mostra uma paisagem, é uma foto que alegra os olhos, né? Você gosta de olhar... S.n.e.F.

As formulações que iniciam as considerações sobre a fotografia mostram uma afirmação não-taxativa sobre o artístico na foto, “*eu acho essa foto artística*”, seguida de uma descrição técnica que busca justificar a afirmação inicial, “*primeiro porque ela contém um... quem tirou essa foto teve a preocupação de pegar as duas cores né ... é uma plantação onde predomina o rosa e o verde, onde o rosa na realidade é uma graduação do vermelho, que são cores contrastantes*”. Após essa descrição técnica, a justificativa transita para uma descrição dos elementos contedísticos seguida de uma interpretação pessoal de seus sentidos que são remetidos a uma lembrança, “*you pode até, a partir dessa foto fazer uma abstração. E se você girar a foto no sentido vertical, ela passa a ser, por exemplo, para mim, um fundo de mar, onde esses rosas passam a ser corais*”. Aqui, no processo de busca de uma justificativa para o artístico na foto, ocorre uma oscilação entre a postura interpretativa descritivo-técnica e a postura interpretativa descritivo-conteudística.

Na entrevista seguinte realizada com um sujeito na posição S.s.S.F., observa-se mais constantemente uma postura descritiva sob o ponto de vista técnico, no entanto a expressão “*pra mim*” aponta para o lugar relativizado da especificação, “*pra mim está uma foto muito lavada. Não tem..., está sem cor. Não está legal. A composição está boa..., mas a foto está muito lavada, então pode ser a luz que você bateu... então faltou aqui bastante coisinhas ... a composição é boa, mas na qualidade da foto não*”. Observa-se nessa entrevista que o especialista aponta defeitos técnicos na fotografia que impedem uma justificativa para ela ser considerada artística.

Quanto às formulações das entrevistas realizadas com sujeitos na posição S.n.e.F., observa-se uma postura interpretativa nos entrevistados que passa pela descrição dos elementos conteudísticos, transita pelo lugar das lembranças e chega a um espaço de juízos de valor, lugar este que coloca o entrevistado numa relação de apreciação da fotografia por aquilo que ele entende que seja bonito ou não, artístico ou não, “*me lembra campo, ...Itália... primavera... alegria... pássaros... e aí vai rodando... sintonia..*” “*É de flor, né? É linda também. Eu tirei uma foto assim uma vez. Eu peguei uma árvore, saiu só flor também...*” “*Bonita. Que mostra uma paisagem, é uma foto que alegra os olhos, né? Você gosta de olhar...*”

Nesse momento, reafirmo que fundamentalmente as marcas na especificação do artístico e do não-artístico e de sua relação com a apreciação das fotos parecem incidir sobre os detalhes construídos pelo olhar do espectador. Na ordem do fotográfico, consideram-se os elementos que constituem tecnicamente a fotografia artística. À fotografia artística relaciona-se o sentido de afastamento da realidade, de transformação do real com o auxílio da técnica, de busca do belo. Na ordem da fotografia, são observados os detalhes conteudísticos das fotos cujos sentidos decorrem de uma remissão a uma lembrança ou da apreciação da foto.

Essas regularidades se mantêm nas formulações a respeito das fotos seguintes. Nesse momento, passo a apresentar as fotos e as formulações que mostram o jogo nos limites do fotográfico e da fotografia. Faço alguns recortes mais significativos em que se podem observar as marcas do deslize, sem contudo esgotar o trabalho descritivo.

Foto 2



Essa é a foto de uma sombra, né? Então é uma foto extremamente artística, porque formou-se uma silhueta escura. Formou-se o fundo claro. A forma... a textura na forma escura parece ser menos determinada e o claro se destaca e ela ... parece ser uma foto feminina e faz a gente pensar... que onde... que ela ta num jardim ou que de repente pode ser a sombra de uma estátua de jardim, não necessariamente a forma humana viva, mas uma forma humana da vida... portanto... uma foto artística também. Ela é uma foto-quadro.

Então, essa fotografia... é uma fotografia que aí entra um pouco a coisa da arte que fala dessa coisa do instigar, de você pensar e tal, então essa foto aqui você...você vê assim pela beleza natural... aqui está pronta essa foto... isso é bonito, eu posso interferir ela numa caixa grotesca e transformar isso, mas de repente essa imagem aqui... ela... você olha... que lindo... isso aqui precisava melhorar, mas você olha ela é uma imagem fácil de você identificar, ela está bonita esteticamente, é uma foto bonita. ... essa foto aqui é uma foto que eu posso olhar pra ela e falar pô que foto linda! Mas alguém

pode olhar e falar: a foto de uma sombra? Ah, mas essa parede aqui toda carcomida? Por que não colocou essa sombra numa parede de mármore ... branca? Mas, vem cá, que quer dizer essa foto? Por que você fotografou a sombra? Nossa, mas essa textura... que legal essa textura, que louca essa foto e essa sombra, ou seja, já é uma foto, que tudo bem a gente pode dizer, poderíamos retirar essa sombra aqui, transformar essa foto numa foto mais dramática, talvez isso é muito legal, sabe, mexer um pouco nessa foto...prá ela ter uma composição ... mas por si só, pela temática, pelo que você conseguiu, ela já é uma foto instigante, diferente...já quer dizer alguma coisa que alguém já perguntou pra você ... Nossa, mas é uma moça?... E aquilo ...? Aí entra já dentro de uma coisa que é a obra de arte, a elaboração, a criatividade, o que eu estou querendo expressar com essa metáfora visual, isso aqui já virou uma metáfora ...

Você pode chamar isso aqui de uma foto artística. É uma sombra. É considerada como uma foto artística. Agora, é lógico que você, por exemplo, você vai ver, às vezes, depende muito de quem vai interpretar essa foto, às vezes, de ver, ... aqui, você poderia ter cortado essa sombra aqui, ter aumentado um pouquinho mais e ter tirado essa sombra... Agora tem pessoas que não ligam pra isso. Isso depende muito. Porque se você põe uma foto às vezes até em um concurso, em alguma coisa, ela vai ser analisada por várias pessoas, então dentro dessas pessoas vai estar ... mas é considerada como uma foto artística. Por exemplo, ela não tem..., ela está com uma nitidez boa de textura, ... pra mim, é uma foto artística essa daí.

...essa aqui é legal porque mexe um pouquinho com a nossa imaginação assim... eu to imaginando que ela ta assim nua... uma foto sensual... mexe com a imaginação do homem...eu gostei... eu já vi a silhueta dela...o propósito é mostrar a silhueta...tá bem claro aqui. Ela pode até estar vestida, mas ...

Essa aqui eu não entendi nada. Isso é uma sombra, né?... Acho que ela ta penteando o cabelo...

A seguir, observemos os recortes fotográficos das transcrições, mais uma vez relacionando-os aos sujeitos espectadores, por meio da legenda já utilizada.

Essa é a foto de uma sombra, né? Então é uma foto extremamente artística, porque formou-se uma silhueta escura. Formou-se o fundo claro. A forma... a textura na forma escura parece ser menos determinada e o claro se destaca e ela ... **parece ser uma foto feminina e faz a gente pensar... que onde... que ela ta num jardim ou que de repente pode ser a sombra de uma estátua de jardim,** não necessariamente a forma humana viva, mas uma forma humana da vida... portanto... uma foto artística também. Ela é uma foto-quadro. S.s.F.

Então, essa fotografia... **é uma fotografia que aí entra um pouco a coisa da arte que fala dessa coisa do instigar,** de você pensar e tal, então essa foto aqui você...você vê assim pela beleza natural... **aqui está pronta essa foto... isso é bonito,** eu posso interferir ela numa caixa grotesca e transformar isso, mas de repente essa imagem aqui... ela... você olha... que lindo... isso aqui precisava melhorar, mas você olha ela é uma imagem fácil de você identificar, **ela está bonita esteticamente, é uma foto bonita. ...** essa foto aqui é uma foto que eu posso olhar pra ela e falar pô que foto linda! Mas alguém pode olhar e falar: a foto de uma sombra? Ah, mas essa parede aqui toda carcomida? Por que não colocou essa sombra numa parede de mármore ... branca? Mas, vem cá, que quer dizer essa foto? Por que você fotografou a sombra? Nossa, mas essa textura... que legal essa textura, que louca essa foto e essa sombra, ou seja, já é uma foto, que tudo bem a gente pode dizer, **poderíamos retirar essa sombra aqui, transformar essa foto numa foto mais dramática, talvez isso é muito legal, sabe, mexer um pouco nessa foto...prá ela ter uma composição ... mas por si só, pela temática, pelo que você conseguiu, ela já é uma foto instigante, diferente...**já quer dizer alguma coisa que alguém já perguntou pra você ... Nossa, mas é uma moça?... E aquilo ...? Aí entra já dentro de uma coisa que é a obra de arte, a elaboração, a criatividade, o que eu estou querendo expressar com essa metáfora visual, isso aqui já virou uma metáfora ... S.s.F.

Você pode chamar isso aqui de uma foto artística. É uma sombra. É considerada como uma foto artística. Agora, é lógico que você, por exemplo, você vai ver, às vezes, depende muito de quem vai interpretar essa foto, às vezes, de ver, ... aqui, **você poderia ter cortado essa sombra aqui, ter aumentado um pouquinho mais e ter tirado essa sombra...** Agora tem pessoas que não ligam pra isso. Isso depende muito. Porque se você põe uma foto às vezes até em um concurso, em alguma coisa, ela vai ser analisada por várias pessoas, então dentro dessas pessoas vai estar ... mas é considerada

como uma foto artística. Por exemplo, ela não tem..., **ela está com uma nitidez boa de textura, ... pra mim, é uma foto artística essa daí.** S.s.S.F.

...essa aqui é legal porque mexe um pouquinho com a nossa imaginação assim... eu to imaginando que ela ta assim nua... uma foto sensual... mexe com a imaginação do homem...eu gostei... eu já vi a silhueta dela...o propósito é mostrar a silhueta...tá bem claro aqui. Ela pode até estar vestida, mas ... S.n.e.F.

Essa aqui eu não entendi nada. Isso é uma sombra, né?... Acho que ela ta penteando o cabelo... S.n.e.F.

Essa foto foi tirada por mim em ensaio fotográfico sobre abstração (2001), com uma câmera japonesa não-profissional, Konica, filme Kodak Ultra 400. A revelação foi feita em laboratório convencional.

Mais uma vez aqui o leitor poderá observar a identificação de determinadas formulações com as formações discursivas específicas dos espaços do saber sobre a foto e do saber sobre o saber fotográfico, como em *“essa é a foto de uma sombra, né? Então é uma foto extremamente artística, porque formou-se uma silhueta escura. Formou-se o fundo claro”*. No entanto, outros funcionamentos relacionados à apreciação da foto atravessam essas formulações e parecem não se conformarem ao saber institucionalizado, constituindo-se na postura interpretativa descritivo-conteudística do sujeito espectador, *“parece ser uma foto feminina e faz a gente pensar... que onde... que ela ta num jardim ou que de repente pode ser a sombra de uma estátua de jardim”*. A interpretação se mostra como um lugar de incerteza e de relativização nas considerações sobre a foto quando remetem a uma lembrança.

É importante observar também nas formulações das entrevistas anteriores as posturas interpretativa descritivo-técnica e interpretativa descritivo-conteudística atravessando as discursividades nos espaços do saber sobre fotografia e do saber não específico sobre fotografia. Esse movimento parece ser menos recorrente do lugar do saber

sobre o saber fotográfico, em que se observa mais uma postura descritiva sob o ponto de vista técnico. No entanto, observa-se também que na descrição há afirmações que se colocam em meio a outras enunciações oscilantes, como em “*é uma fotografia que áí entra um pouco a coisa da arte que fala dessa coisa do instigar*”. No processo descritivo da foto, a formulação “*é uma fotografia que...*” mostra a busca de uma justificativa para a fotografia ser considerada artística, mas essa formulação é completada com expressões pouco específicas para defini-la como arte, “*... que áí entra um pouco a coisa da arte que fala dessa coisa do instigar*”.

Além dessas observações a respeito do jogo entre as posturas interpretativa descritivo-técnica e interpretativa descritivo-conteudística dos sujeitos é importante também pensar que o artístico em fotografia é difícil de ser definido mesmo no lugar do saber sobre o saber fotográfico. A expressão, “*pra mim*”, que permeia a formulação “*ela está com uma nitidez boa de textura, ... pra mim, é uma foto artística essa daí*”, mostra que a definição de fotografia artística é pouco taxativa.

A postura interpretativa descritivo-conteudística dos sujeitos nos espaços do saber não específico sobre fotografia mostra que a interpretação tem duas vertentes: uma remete às lembranças que a observação da foto suscita e a outra, a um juízo de valor sobre a foto, pautado no entendimento que o espectador possui sobre fotografia. Essa questão pode ser observada nas formulações dos sujeitos na posição S.n.e.F., “*...essa aqui é legal porque mexe um pouquinho com a nossa imaginação assim... eu to imaginando que ela ta assim nua... uma foto sensual... mexe com a imaginação do homem...eu gostei...*”... “*Essa aqui eu não entendi nada. Isso é uma sombra, né?... Acho que ela ta penteando o cabelo...*”

Agora, observaremos a foto 3 e as respectivas formulações a seu respeito, buscando mais uma vez focar nos recortes fotográficos as mesmas regularidades que apontam para os deslizes na relação do artístico e do não-artístico.

Foto 3



...já é uma foto mais elaborada do que essa, é uma foto que você fez uma composição aqui, escolheu um ângulo, ... já é uma foto com comprometimento estético, já é uma foto de arte.

Eu acho essa foto artística, inclusive ela tem ah... um ... neo-renascimento, o neo renascentista... ele tem uma foto só que é uma modelo. Ela está de costas, então aparece ah... o corpo dela, vista por detrás. Eu acho essa foto artística porque quem tirou a foto teve a preocupação é ... com a posição do corpo como elemento plástico, não como corpo só. Então, por exemplo, a posição dos pés..., as pernas cruzadas, esse ângulo, essa concavidade aqui que acompanha a... curva do corpo e que produz um senti[mento], uma ondulação que faz com que a foto pareça flutuar. Ao mesmo tempo esse braço aqui, caído ao longo... ele... equilibra esses pés. Então esses pés porque eles foram colocados numa diagonal, e o rosto da modelo é... lembra uma madona do renascimento e o mais interessante é que embora ela esteja vestida com pouca roupa, ela..., a beleza do corpo na realidade é valorizada na sua plasticidade, não na sua sensualidade.

Essa está legal. Então essa está legal. Esta está jóia. Eu gosto desse tipo de foto assim de trabalhar em PB. Eu... principalmente.. pessoa que tem uma pele... a gente nota que ela tem uma pele bem branquinha.. clara.. com essa textura de preto... eu acho que eu gostaria muito, mas... é considerada uma foto artística, se você for ver, você poderia ter abaixado até um pouquinho mais aqui pra não ter cortado a mão. Às vezes isso aqui precisava ver...no fazer a foto, lá no laboratório. Agora, essas fotos que são feitas em laboratório, 24 horas, depende muito do laboratório, que vai trabalhar com a sua foto. Às vezes você põe uma foto numa 2ª feira, quer dizer, usou bastante aquela química e a foto não fica legal.

Essa já eu não considero uma foto artística não, eu acho mais uma coisa de moda mesmo.... é uma posição bonita ... mas não considero por exemplo como essa aqui. Essa tem mais arte que essa.

Isso aqui, essa foto, esse papel é um papel plastificado, então...você vai falar em arte...né?... é você tem que ter uma base pra isso. Na fotografia, isso é imprescindível. Não diria que tem potencial para ser artística...talvez... não, eu não acho, eu não vejo como uma foto artística. Essa tem pretensão de... por causa de como foi feita, em função de ter montado... isso aqui é imperdoável (data) do ponto de vista de arte, isso aqui é documental, a foto foi feita no dia tal... você tem um registro aqui que indica mesmo que erradamente, ah... uma forma de registro.

Essa aqui é uma pose...essa é uma foto artística, porque ela está como se estivesse posando mesmo, mostrando o corpo...

Uma coisa moderna, né? Eu acho que é. É uma coisa bonita também....ela ta deitada...quem olha assim parece que ela ta de pé... legal.

Bonita. Expressão corporal...

Essa foto foi tirada por mim em ensaio fotográfico sobre o corpo (2001), com uma máquina japonesa não-profissional Konica; filme Kodak Ultra 400. A revelação foi feita em laboratório convencional.

Novamente, a apresentação das formulações é feita por meio de recortes fotográficos da transcrição das entrevistas, relacionando as discursividades às posições dos espectadores por meio das legendas.

...já é uma foto mais elaborada do que essa, é uma foto que você fez uma composição aqui, escolheu um ângulo, ... já é uma foto com comprometimento estético, já é uma foto de arte. S.s.F

Eu acho essa foto artística, inclusive ela tem ah... um ... neo-renascimento, o neo renascentista... ele tem uma foto só que é uma modelo. Ela está de costas, então aparece ah... o corpo dela, vista por detrás. **Eu acho essa foto artística porque quem tirou a foto teve a preocupação é ... com a posição do corpo como elemento plástico, não como corpo só. Então, por exemplo, a posição dos pés..., as pernas cruzadas, esse ângulo, essa concavidade aqui que acompanha a... curva do corpo e que produz um senti[mento],** uma ondulação que faz com que a foto pareça flutuar. Ao mesmo tempo **esse braço aqui, caído ao longo... ele... equilibra esses pés. Então esses pés porque eles foram colocados numa diagonal, e o rosto da modelo é... lembra uma madona do renascimento** e o mais interessante é que embora ela esteja vestida com pouca roupa, ela..., a beleza do corpo na realidade é valorizada na sua plasticidade, não na sua sensualidade. S.s.F.

Essa está legal. Então essa está legal. Esta está jóia. Eu gosto desse tipo de foto assim de trabalhar em PB. Eu... principalmente.. pessoa que tem uma pele.. a gente nota que ela tem uma pele bem branquinha.. clara.. com essa textura de preto... eu acho que eu gostaria muito, mas... **é considerada uma foto artística,** se você for ver, você poderia ter abaixado até um pouquinho mais aqui pra não ter cortado a mão. Às vezes isso aqui precisava ver...no fazer a foto, lá no laboratório. Agora, essas fotos que são feitas em laboratório, 24 horas, depende muito do laboratório, que vai trabalhar com a sua foto. Às vezes você põe uma foto numa 2ª feira, quer dizer, usou bastante aquela química e a foto não fica legal. S.s.S.F

Essa já eu não considero uma foto artística não, eu acho mais uma coisa de moda mesmo.... é uma posição bonita ... mas não considero por exemplo como essa aqui. Essa tem mais arte que essa. S.s.F.

Isso aqui, essa foto, **esse papel é um papel plastificado, então...você vai falar em arte...né?... é você tem que ter uma base pra isso. Na fotografia, isso é imprescindível. Não diria que tem potencial para ser artística...talvez... não, eu não acho, eu não vejo como uma foto artística.** Essa tem pretensão de... por causa de como foi feita, em função de ter montado... **isso aqui é imperdoável [data] do ponto de vista de arte, isso aqui é documental,** a foto foi feita no dia tal... você tem um registro aqui que indica mesmo que erradamente, ah... uma forma de registro. S.s.S.F.

Essa aqui é uma pose...essa é uma foto artística, porque ela está como se estivesse posando mesmo, mostrando o corpo...S.n.e.F.

Uma coisa moderna, né? Eu acho que é. É uma coisa bonita também....ela ta deitada...quem olha assim parece que ela ta de pé... legal. S.n.e.F.

Bonita. Expressão corporal... S.n.e.F.

A observação dos recortes fotográficos sobre a foto 3 mostra julgamentos da fotografia sustentados na postura interpretativa descritivo-técnica e/ou na postura interpretativa descritivo-conteudística dos sujeitos na função espectadores diante dos elementos da fotografia. O ângulo e a posição do *corpo*, dos *pés*, das *pernas*, do *braço*, do *rosto*, são descritos por sujeitos na posição S.s.F. como um elemento plástico, “*eu acho essa foto artística porque quem tirou a foto teve a preocupação é ... com a posição do corpo como elemento plástico, não como corpo só. Então, por exemplo, a posição dos*

pés..., as pernas cruzadas, esse ângulo, essa concavidade aqui que acompanha a... curva do corpo e que produz um senti[mento]”; “é uma foto que você fez uma composição aqui, escolheu um ângulo, ... já é uma foto com comprometimento estético, já é uma foto de arte”. A descrição técnica é recorrente do espaço do saber sobre a fotografia, no entanto as formulações específicas desse lugar são concluídas com uma expressão de caráter mais relativo, “que produz um senti[mento]”.

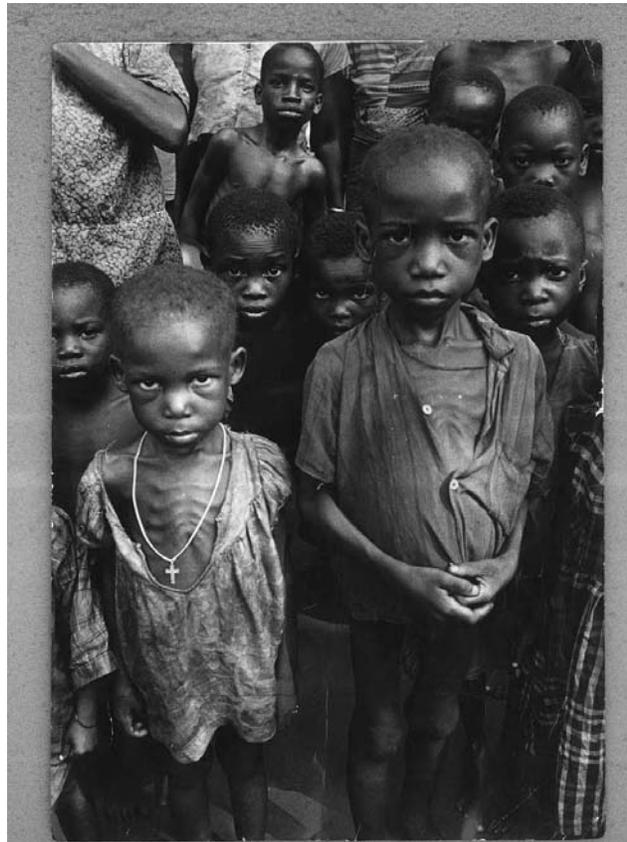
As formulações dos sujeitos na posição S.s.S.F. apresentam afirmações categóricas sobre a desqualificação da foto como artística, por apresentar falhas do ponto de vista da arte, falhas essas decorrentes da não reformulação dos detalhes como a *montagem* e a *data*, indicando tratar-se de um registro, e também afirmações taxativas sobre a qualidade da foto pelo jogo de cores com o claro e o escuro, “*isso aqui é imperdoável [data] do ponto de vista de arte, isso aqui é documental*”... “*Essa está legal. Então essa está legal. Esta está jóia. Eu gosto desse tipo de foto assim de trabalhar em PB. Eu... principalmente.. pessoa que tem uma pele... a gente nota que ela tem uma pele bem branquinha.. clara.. com essa textura de preto...*”. Nesse lugar do saber sobre o saber fotográfico, a postura do sujeito é exclusivamente descritiva sob o ponto de vista técnico, pois considera os elementos contedísticos como parte da composição da fotografia. Quanto às formulações dos espectadores S.n.e.F. sobre a mesma foto, observam-se marcas de uma apreciação da foto sustentada nos parâmetros estéticos que os espectadores possuem. Para esses, a observação da foto causa um sentimento de gostar ou não, pelo fato de a imagem remeter a uma lembrança, ou carregar em seus elementos contedísticos um sentido pré-determinado de artístico, “*Essa aqui é uma pose...essa é uma foto artística...*” “*Uma coisa moderna, né? Eu acho que é. É uma coisa bonita também*”.... “*Bonita. Expressão corporal*”. É interessante observar aqui que a posição S.s.F. apresenta também como parâmetro na apreciação da foto um sentido pré-construído que situa a moda dentro dos padrões artísticos, “*essa já eu não considero uma foto artística não, eu acho mais uma coisa de moda mesmo... é uma posição bonita ...*”

É importante observar também que no geral as formulações sobre a foto 3, em que se marcam as considerações do gostar ou não, apresentam expressões comuns que formam entre si uma família parafrástica: “*eu não considero uma foto artística; eu acho mais uma coisa de moda; não diria que tem potencial para ser artística; eu não acho... eu não vejo*

como uma foto artística; eu acho que é...é uma coisa bonita também". Buscar compreender os sentidos nessas diferentes formulações é fundamental para se pensar a relativização no processo de definição do artístico em fotografia.

Em relação à foto 4, podem-se observar as mesmas regularidades até aqui estudadas. Na ordem do fotográfico, a preocupação com a técnica, objetivando um trabalho de arte, a transformação dos detalhes que lhe são mais significativos para se chegar ao belo e ao artístico. Na ordem da fotografia, a importância dos detalhes mais significativos para essa posição e a sua remissão à realidade. Paralelamente a essas questões já observadas anteriormente, ressaltar também as formulações em que se marca a apreciação da foto.

Foto 4



Ah, legal. Mostra um pouco das coisas, né... do mundo aí fora, né? Ah, eu gosto. Eu gosto, mas é a realidade, né?

É essa aqui, logo quando eu olhei, eu lembrei da Etiópia. Nossa... pobreza...fome...multidão...grande quantidade de crianças...tristeza... um absurdo....inocência... um absurdo como a humanidade permite uma coisa dessas... as feições deles são bem magrinhas ...

Essa foto aqui choca por causa da inocência... porque nos obriga a fazer algumas reflexões de mundo, de ser humano... você vê que é a fome... e o que é real... parece uma foto antiga...

Não gosto... idealista... não acho bonita... porque não é assim, quando a gente olha uma foto, a primeira coisa que eu aprecio é... eu gosto de ver foto assim como se fosse uma paisagem, coisas alegres, coisas bonitas. Apesar de ser uma foto interessante, uma foto idealista, é... não é uma paisagem bonita, né?

Eu acho [artística] pela composição e também por aquela coisa, por estar retratando uma realidade que é dura ... da maneira como foi feita a composição...eu acho assim, a composição dele, uma coisa pra chocar, mesmo.

Legal, perfeito, perfeito. Ficou jóia. Você vê que a luz está perfeita na pessoa. Aqui se eu tivesse que mexer ... essa foto aqui se eu tivesse que fazer...eu trabalhar, se eu tivesse feito essa foto, eu quando fosse ampliar, porque às vezes você faz a foto e nem sempre você ... ela fica perfeita. Então, aqui você que tem ... que fazer uns cortinhos aqui... pra ficar o ideal. Mas não vamos falar que ela está ruim, está perfeita, está ótima. Mas pra deixar ela redondinha, aí faria alguma coisa assim... Agora, tudo depende também...você precisa ver se dá pra fazer ... vamos supor, se você ampliar, tirar esse corte aqui, você vai cortar a cabeça desse menino aqui, eu acho, então por isso que às vezes não dá, mas está perfeito, eu achei fantástico. Eu gosto muito.

É uma foto artística e ao mesmo tempo é uma foto que...denuncia, né?, que registra, é uma foto... é quase que um documento histórico, pode-se dizer. Além dela ser um documento histórico, ela é uma foto artística. Porque um documento histórico, né? Porque ela registra provavelmente uma... essa foto é uma foto importante em todos os aspectos. Primeiro porque ela é uma foto extremamente forte. É... as crianças expressam no olhar é... a condição delas e ao mesmo tempo é um registro histórico porque ela ta denunciando uma situação bem no sentido social. Eu, não sei em que país. Provavelmente na África. E o que me chamou atenção nessa foto é esta criança com as costelas todas à mostra por causa da fome provavelmente. Tem um crucifixo pendurado no pescoço, inclusive maior do que ela, né? Maior do que o corpo dela. Poderia...quer dizer que esse crucifixo foi colocado por alguém ou então...mas ele é o centro da foto, embora essa criança seja maior, embora é..., existam outros rostos, o centro da foto é essa criança com esse crucifixo. Eu não sei se houve intencionalidade do artista, mas ela é muito significativa, né? Porque a gente fica pensando, por que foi colocado aí, por

que ele colocou, era dele, não era? Ele crê que esse crucifixo possa tirá-lo dessa condição de desigualdade? Esse povo que tá aqui é um povo provavelmente que foi colonizado, né? Como é que a religião... então... ela tá dizendo que a colonização desse povo foi uma colonização feita provavelmente por portugueses ou espanhóis, né? Por causa do crucifixo... da igreja... do cristianismo. Então deve ser uma colônia ou portuguesa ou uma concessão espanhola. Então ela diz várias coisas. Diz sobre a situação, um registro social sobre a provável nacionalidade da colonização desse povo, ela diz da influência da religião sobre esse povo, né? ... que muitas vezes faz com que eles em vez de ... se colocarem em uma posição de ação, né, se colocarem numa posição de resignação é... não positiva, porque resignado significa aceitar passivamente. Então eu acho uma foto um registro histórico, um registro social e uma foto artística.

Essa é uma foto social que o Sebastião Salgado ele faz muito bem. Eu diria que essa é uma foto também, uma foto assim, que infelizmente, mostrando uma realidade muito triste, muito cruel, uma foto discriminatória, agora é uma puta de uma foto bonita. Aí é que está, eu tiraria esse braço, limparia isso aqui, colocaria um fundo escuro aqui também. Essa já é uma foto pra você fazer uma exposição. Eu considero isso aqui uma foto artística. É a foto da realidade, mas olha só, é uma foto, ela já tem um conteúdo subjetivo, ...aqui você não tem um comprometimento subjetivo, você tem um comprometimento só com a arte, com o bonito, aqui, já tem um comprometimento artístico, é, olha, de composição, de olhar, de beleza, não tem mais profundidade do que isso. Isso se for fazer uma análise fria, assim artisticamente. É uma foto de arte, é uma composição, é interessante, isso aqui é bonito, etc. acabou. Essa tem já além de tudo isso, ela já tem um cunho filosófico, ela já te coloca numa questão, noutras questões, ela já provoca você, ela já é uma foto... que já implica... numa condição, talvez assim digamos, numa outra época essa foto tivesse proibida, de repente você quer fazer uma foto e isso aqui seria, por exemplo, uma deflagração, digamos que isso aqui é um país subjugado, não sei onde é aqui, olha, eu já estou fazendo aqui uma análise visual ... mas o que diz isso aqui? Isso aqui é uma foto já...talvez uma foto ...digamos um país subjugado, um país de um regime e vem um fotógrafo e um artista e mostra...seria uma foto-denúncia. Então, já tem uma série de coisas, sem deixar de ser uma foto linda, todas essas cabeças aqui... olha isso oh, se você for colocar... esteticamente isso é muito interessante, isso é muito bonito... até se tirasse aqui atrás... você faz isso fica interessante... e já tem uma coisa aqui... você fotografa de cima... olhando de cima pra ... então aqui já tem implícito, você vê, essas pessoas no olhar pra cima, eles numa situação, numa classe social muito inferior, a inferioridade que passa, muita pobreza, miséria, a desnutrição, a ... assim demograficamente a gente poderia dizer que isso aqui é uma superlotação, é então de repente assim um adulto aqui magro, pobre, e toda essas pessoas famintas que... então a gente pode fazer uma análise subjetiva.

Nos recortes fotográficos das transcrições das entrevistas sobre a Foto 4, o lugar da transição entre o artístico e o não-artístico pode ser observado na interpelação pela emoção que os detalhes da imagem suscitam.

Ah, legal. Mostra um pouco das coisas, né... do mundo aí afora, né? **Ah, eu gosto. Eu gosto, mas é a realidade, né?** S.n.e.F.

É essa aqui, **logo quando eu olhei, eu lembrei da Etiópia.** Nossa... pobreza...fome...multidão...grande quantidade de crianças...tristeza... um absurdo....inocência... **um absurdo como a humanidade permite uma coisa dessas... as feições deles são bem magrinhas ...** S.n.e.F.

Essa foto aqui choca por causa da inocência... porque nos obriga a fazer algumas reflexões de mundo, de ser humano... **você vê que é a fome...** e o que é real... parece uma foto antiga...S.n.e.F.

Não gosto... idealista... não acho bonita... porque não é assim, quando a gente olha uma foto, a primeira coisa que eu aprecio é... **eu gosto de ver foto assim como se fosse uma paisagem, coisas alegres, coisas bonitas.** Apesar de ser uma foto interessante, uma foto idealista, é... não é uma paisagem bonita, né? S.n.e.F.

Eu acho [artística] pela composição e também por aquela coisa , por estar retratando uma realidade que é dura ... da maneira como foi feita a composição...eu acho assim, a composição dele, **uma coisa pra chocar, mesmo.** S.s.F.

Legal, perfeito, perfeito. Ficou jóia. Você vê que a luz está perfeita na pessoa. Aqui se eu tivesse que mexer ... essa foto aqui se eu tivesse que fazer...eu trabalhar, se eu tivesse feito essa foto, eu quando fosse ampliar, porque às vezes você faz a foto e nem sempre você ... ela fica perfeita. Então, **aqui você que tem ... que fazer uns cortinhos aqui... pra ficar o ideal. Mas não vamos falar que ela está ruim, está perfeita, está ótima.** Mas pra deixar ela redondinha, aí faria alguma coisa assim... Agora, tudo depende também...você precisa ver se dá pra fazer ... vamos supor, se você ampliar, tirar esse corte aqui, você vai cortar a cabeça desse menino aqui, eu acho, então por isso que às vezes não dá, mas está perfeito, **eu achei fantástico. Eu gosto muito. S.s.S.F.**

É uma foto artística e ao mesmo tempo é uma foto que...denuncia, né?, que registra, é uma foto... **é quase que um documento histórico,** pode-se dizer. Além dela ser um documento histórico, ela é uma foto artística. Porque um documento histórico, né? Porque ela registra provavelmente uma... essa foto **é uma foto importante em todos os aspectos. Primeiro porque ela é uma foto extremamente forte. É... as crianças expressam no olhar é... a condição delas e ao mesmo tempo é um registro histórico porque ela ta denunciando uma situação bem no sentido social.** Eu, não sei em que país. Provavelmente na África. **E o que me chamou atenção nessa foto é esta criança com as costelas todas à mostra por causa da fome provavelmente.** Tem um crucifixo pendurado no pescoço, inclusive maior do que ela, né? Maior do que o corpo dela. Poderia...quer dizer que esse crucifixo foi colocado por alguém ou então...mas ele é o centro da foto, embora essa criança seja maior, embora é..., existam outros rostos, o centro da foto é essa criança com esse crucifixo. Eu não sei se houve intencionalidade do artista, mas ela é muito significativa, né? Porque a gente fica pensando, por que foi colocado aí, por que ele colocou, era dele, não era? Ele crê que esse crucifixo possa tirá-lo dessa condição de desigualdade? Esse povo que tá aqui é um povo provavelmente que foi colonizado, né? Como é que a religião... então... ela tá dizendo que a colonização desse povo foi uma colonização feita provavelmente por portugueses ou espanhóis, né? Por causa do crucifixo... da igreja... do cristianismo. Então deve ser uma colônia ou portuguesa ou uma concessão espanhola. Então ela diz várias coisas. Diz sobre a situação, um registro social sobre a provável nacionalidade da colonização desse povo, ela diz da influência da religião sobre esse povo, né? ... que muitas vezes faz com que eles em vez de ... se colocarem em uma posição de ação, né, se coloquem numa posição de resignação é... não positiva, porque resignado significa aceitar passivamente. **Então eu acho uma foto um registro histórico , um registro social e uma foto artística. S.s.F.**

Essa é uma foto social que o Sebastião Salgado ele faz muito bem. Eu diria que essa é uma foto também , **uma foto assim, que infelizmente, mostrando uma realidade muito triste, muito cruel, uma foto discriminatória, agora é uma puta de uma foto bonita.** Aí é que está, eu tiraria esse braço, limparia isso aqui, colocaria um fundo escuro aqui também. Essa já é uma foto pra você fazer uma exposição. **Eu considero isso aqui uma foto artística. É a foto da realidade, mas olha só, é uma foto, ela já tem um conteúdo subjetivo, ...aqui você não tem um comprometimento subjetivo, você tem um comprometimento só com a arte, com o bonito,** aqui, já tem um comprometimento artístico, é, olha, de composição, de olhar, de beleza, não tem mais profundidade do que isso. Isso se for fazer uma análise fria, assim artisticamente. **É uma foto de arte, é uma composição, é interessante, isso aqui é bonito, etc. acabou.** Essa tem já além de tudo isso, ela já tem um cunho filosófico, ela já te coloca numa questão, noutras questões, ela já provoca você, ela já é uma foto... que já implica... numa condição, talvez assim digamos, numa outra época essa foto tivesse proibida, de repente você quer fazer uma foto e isso aqui seria, por exemplo, uma deflagração, digamos que isso aqui é um país subjugado, não sei onde é aqui, olha, eu já estou fazendo aqui uma análise visual ... mas o que diz isso aqui? Isso aqui é uma foto já...talvez uma foto ...digamos um país subjugado, um país de um regime e vem um fotógrafo e um artista e mostra...seria uma foto-denúncia. Então, já **tem uma série de coisas, sem deixar de ser uma foto linda, todas essas cabeças aqui... olha isso oh, se você for colocar... esteticamente isso é muito interessante, isso é muito bonito...** até se tirasse aqui atrás... você faz isso fica interessante... e já tem uma coisa aqui... você fotografa de cima... olhando de cima pra ... então aqui já tem implícito, você vê, **essas pessoas no olhar pra cima, eles numa situação, numa classe social muito inferior, a inferioridade que passa, muita pobreza, miséria, a desnutrição,** a ... assim demograficamente a gente poderia dizer que isso aqui é uma superlotação, é então de repente assim um adulto aqui magro, pobre, e toda essas pessoas famintas que... então a gente pode fazer uma análise subjetiva. S.s.F.

A fotografia 4 procede do arquivo do jornal “Folha de São Paulo”, com o título *Crianças Pobres*. Foi tirada em 10/03/1970. A autoria, a câmera utilizada e processo de revelação são desconhecidos.

Observa-se, nas entrevistas, determinadas formulações apontando sentidos para a fotografia ligados a um certo tipo de sentimento, de indignação, de interesse, de gosto, de apreciação ou não da fotografia por parte do sujeito. Para os sujeitos nas posições S.n.e.F., a postura interpretativa marca mais fortemente o fato de se tratar de um registro social, de

uma realidade, “*logo quando eu olhei, eu lembrei da Etiópia...*” ; “*...você vê que é a fome ...*”; “*Não gosto... idealista... não acho bonita... eu gosto de ver foto assim como se fosse uma paisagem, coisas alegres, coisas bonitas*”. Na posição-sujeito S.s.S.F, a descrição técnica está mais presente, “*Você vê que a luz está perfeita na pessoa... aqui você que tem ... que fazer uns cortinhos aqui... pra ficar o ideal*”. Já, a observação das formulações dos sujeitos na posição S.s.F., mostra uma transição entre a postura interpretativa descritivo-conteudística e a postura interpretativa descritivo-técnica, “*Eu acho [artística] pela composição e também por aquela coisa , por estar retratando uma realidade que é dura ...*”; “*Eu considero isso aqui uma foto artística. É a foto da realidade, mas olha só, é uma foto, ela já tem um conteúdo subjetivo, ...aqui você não tem um comprometimento subjetivo, você tem um comprometimento só com a arte, com o bonito*”. Aqui, os sujeitos na posição S.s.F. consideram como importantes, na especificação do artístico, tanto os elementos significativos para a posição S.s.S.F. quanto os elementos significativos para a posição S.n.e.F.

Como já vimos anteriormente, o conhecimento da técnica entra em um campo do saber institucionalizado sobre a fotografia. E ainda nesse campo, observa-se nas formulações que a expressão da realidade também é colocada como característica do que é artístico. Isso traz para a minha análise a compreensão de que os sujeitos que têm o conhecimento da técnica em fotografia levam também em consideração os fatos reais e são interpelados por eles emocionalmente. Esta posição-sujeito considera os detalhes sob o ponto de vista técnico e emocional. Detalhes conteudísticos como “o crucifixo, as costelas à mostra, as feições magrinhas”, carregando determinados sentidos colados à significação já posta da fome, da superpopulação, da subjugação, da religião, observados na ordem da fotografia, trazem em si elementos de composição estética e emocional na observação da ordem do fotográfico.

Na observação das fotografias, os sujeitos nas três posições S.n.e.F, S.s.F, S.s.S.F. atribuem a elas um valor, com base em um julgamento. Esse julgamento passa pelas posturas interpretativa descritivo-técnica e/ou interpretativa descritivo-conteudística do sujeito e transita pelos espaços da estética e da emoção, “*Ah, eu gosto. Eu gosto, mas é a realidade, né?*” S.n.e.F. ; “*...um absurdo como a humanidade permite uma coisa dessas... as feições deles são bem magrinhas...*” S.n.e.F.; “*Essa foto aqui choca por causa da*

inocência...” S.n.e.F.; “*Não gosto... idealista... não acho bonita...*” S.n.e.F; “*é uma foto importante em todos os aspectos. Primeiro porque ela é uma foto extremamente forte... então eu acho uma foto um registro histórico , um registro social e uma foto artística*” S.s.F.; *uma foto assim, que infelizmente, mostrando uma realidade muito triste, muito cruel, uma foto discriminatória, agora é uma puta de uma foto bonita... tem uma série de coisas, sem deixar de ser uma foto linda, todas essas cabeças aqui... olha isso oh, se você for colocar... esteticamente isso é muito interessante, isso é muito bonito...*” S.s.F.; “*Legal, perfeito, perfeito. Ficou jóia. Você vê que a luz está perfeita na pessoa*”. S.s.S.F.

Nesse julgamento, observa-se uma transição entre as posturas interpretativas dos sujeitos em suas posições. Mais uma vez, pode-se observar a busca da especificação do artístico, que aqui está sustentada pelos juízos de valor dos sujeitos.

Para que o leitor possa melhor observar o processo de julgamento da foto 4 nas três posições-sujeito, movimentando-se pelos espaços da estética e da emoção, faço agora um esquema deste funcionamento, na relação dos sujeitos com esta fotografia:

| POSTURA | JUÍZO DE VALOR | SUJEITO |
|---|----------------------|----------|
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Emocional | S.n.e.F. |
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Emocional | S.n.e.F. |
| Interpretativa descritivo-técnica | Julgamento Emocional | S.s.F. |
| Interpretativa descritivo-técnica | Julgamento Estético | S.s.S.F. |
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Emocional | S.n.e.F. |
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Estético | S.s.F. |
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Estético | S.s.F. |
| Interpretativa descritivo-conteudística | Julgamento Emocional | S.n.e.F. |

É importante lembrar também que o juízo de valor, seja na posição S.n.e.F, ou S.s.F, ou S.s.S.F., é uma etapa no processo de apreciação da foto, que passa pela interpretação dos elementos mais significativos para cada uma das posições. Compreendo esse processo de apreciação das fotografias como o lugar onde os sujeitos observam os detalhes que lhes são mais significativos nas fotos. Nesse momento, aponto para um questionamento: como fica, para o espectador especialista e para o espectador não-especialista, o detalhe na relação com a emoção e a estética?

Observaremos agora as formulações sobre as fotos 5 e 6 que também foram copiadas de arquivos do jornal, seguidas de recortes significativos para a observação das mesmas regularidades.

Foto 5



Uma foto artística porque pega a criança num gesto mágico de copiar a realidade. Ela está vestindo a sandália da mãe dela, procurando uma identificação com o adulto. Ela tem um fundo que é um muro ou uma parede e também tem uma textura... as mãos e os pés da criança foram destacados. O olhar, o cabelo solto, a sombra em volta da criança e principalmente o sentimento que ela ta passando através do seu olhar e do seu corporal, que é o sentimento da magia de experimentar algo novo, algo quase que teatral para ela.

Legal, legal..., mas faltou um pouco o enquadramento... cortou um pouco da cabeça da menina, aqui que eu falo pra você, que ela é o assunto principal, se você fizesse, vamos supor, se fosse fazer uma foto de close, aí você poderia fazer...poderia até jogar só o rosto nela, aí sim, você poderia até cortar um pouco o cabelo dela, mas eu acho que quando é uma foto assim que ela é o assunto principal, então aqui ficou faltando um pouquinho. Poderia ter

afastado um pouquinho mais, ... mas como a composição dela em PB está legal, está bom.

É... essa eu acho muito bonita, a coisa da parede, a maneira como a pessoa montou a menina na parede ... mas eu considero mais uma foto registro.

... eu vi na bienal as meninas com sandália alta, batonzinho...e eu lembrei...

Na seqüência, apresento os recortes fotográficos das transcrições das entrevistas sobre a Foto 5:

Uma foto artística porque pega a criança num gesto mágico de copiar a realidade. Ela está vestindo a sandália da mãe dela, procurando uma identificação com o adulto. Ela **tem um fundo que é um muro ou uma parede e também tem uma textura... as mãos e os pés da criança foram destacados. O olhar, o cabelo solto, a sombra em volta da criança e principalmente o sentimento que ela ta passando através do seu olhar e do seu corporal**, que é o sentimento da magia de experimentar algo novo, algo quase que teatral para ela. S.s.F.

Legal, legal..., mas faltou um pouco o enquadramento... cortou um pouco da cabeça da menina, aqui que eu falo pra você, que ela é o assunto principal, se você fizesse, vamos supor, **se fosse fazer uma foto de close, aí você poderia fazer...poderia até jogar só o rosto nela, aí sim, você poderia até cortar um pouco o cabelo dela**, mas eu acho que quando é uma foto assim que ela é o assunto principal, então aqui ficou faltando um pouquinho. **Poderia ter afastado um pouquinho mais, ... mas como a composição dela em PB está legal, está bom.** S.s.S.F.

É... essa **eu acho muito bonita, a coisa da parede, a maneira como a pessoa montou a menina na parede ...** mas eu considero mais uma foto registro.S.s.F.

... eu vi na bienal as meninas com sandália alta, batonzinho...e eu lembrei... S.s.F.

Foto 6



Essa aqui também é interessante... mas é uma coisa assim que me leva para isso aqui... são retratos... é uma criança que você vê que é da periferia ou de favela, ou de uma coisa assim, quer dizer, retrata bem uma desgraça... uma infância totalmente danada.

Eu adoro foto de crianças, né? Só que essa foto passa assim uma idéia assim como as duas primeiras, uma idéia de pobreza, de miséria...

Essa aqui parece ser um lugar bem calmo... acho que é também num lugar... interior, né?

Inocência... Nossa! Onde que foi tirada essa foto?... Essa me lembra um pouco pobreza, ... pés descalços...roupa suja, ela vive na terra... mas esse chão é estranho...é um chão todo queimado... tem a ver.. dá a impressão também de guerra...pobreza de rua...

Também acho muito bonita. A maneira como ele colocou ela sujinha ...Muito bonita, muito bonita. Também tem essa coisa da beleza. Embora a gente saiba que é difícil... em arte... essa coisa de estar colocando no centro... mas eu acho muito bonita.

Legal! Essa é foto de foto, né? ... Essa está legal. Agora isso aqui é uma foto trabalhada, não é ? ... aqui ela está toda delimitada, está vendo? Eu acho que ele acertou... essa foto aqui deve ser uma foto muito antiga, foi, já foi trabalhada em cima um pouco da fotografia, ... pra mim, foto não pode... a não ser foto pra publicidade... que aí já é um outro conceito...mas pra você usar uma foto assim com um pouco mais de arte, perde um pouco...não vou desprezar... o photoshop...eu não gosto...

Acho bem artística... porque ela tem uma preocupação com a... o sensível, com aquilo que está por detrás do olhar da menina. A menina ..., existe uma textura dos pés da menina que foi captada, que é a textura da terra. Existe... mais longe num outro plano que faz com que a menina pareça estar mais à frente e é.... ela pode ser comparada a uma obra de arte no sentido da sombra, da luz, da simetria, da posição que a criança está ocupando na foto, na preocupação com os planos, com isso eu acho uma foto artística.

Essa é uma foto linda, eu gosto muito dessa foto, essa foto já me comove, tem uma série de coisas aqui e muito bonita...essa textura da areia...daí ela vai sumindo, vai desfocando, pega de baixo pra cima, aqui a roupinha dela, a calcinha, ela toda de lama, a gente pode ver que é uma criança... eu acho que pode ser uma criança antiga numa praia, ou pode ser uma criança pobre no meio...mas é uma foto que registra um momento... eu acho uma foto artística.

A seguir, apresento os recortes fotográficos da Foto 6, com os devidos enfoques:

Essa aqui também é interessante... mas é uma coisa assim que me leva para isso aqui... **são retratos... é uma criança que você vê que é da periferia ou de favela, ou de uma coisa assim, quer dizer, retrata bem uma desgraça... uma infância totalmente danada.** S.s.S.F.

Eu adoro foto de crianças, né? Só que essa foto passa assim uma idéia assim como as duas primeiras, **uma idéia de pobreza, de miséria...** S.n.e.F.

Essa aqui **parece ser um lugar bem calmo... acho que é também num lugar... interior, né?** S.n.e.F.

Inocência... Nossa! Onde que foi tirada essa foto?... Essa **me lembra um pouco pobreza, ... pés descalços...roupa suja, ela vive na terra...** mas esse chão é estranho...é um chão todo queimado... tem a ver... **dá a impressão também de guerra...pobreza de rua...** S.n.e.F.

Também acho muito bonita. A maneira como ele colocou ela sujinha ...Muito bonita, muito bonita. Também tem essa coisa da beleza. Embora a gente saiba que **é difícil... em arte... essa coisa de estar colocando no centro... mas eu acho muito bonita.** S.s.F.

Legal! Essa é foto de foto, né? ... Essa está legal. Agora isso aqui é uma foto trabalhada, não é ? ... aqui ela está toda delimitada, está vendo? Eu acho que ele acertou... essa foto aqui deve ser uma foto muito antiga, foi, já foi trabalhada em cima um pouco da fotografia, ... pra mim, foto não pode... a não ser foto pra publicidade... que aí já é um outro conceito...mas pra você usar uma foto assim com um pouco mais de arte, perde um pouco...não vou desprezar... o photoshop...eu não gosto... S.s.S.F.

Acho bem artística... porque ela tem uma preocupação com a... o sensível, com aquilo que está por detrás do olhar da menina. A menina ..., existe uma textura dos pés da menina que foi captada, que é a textura da terra. Existe... mais longe num outro plano que faz com que a menina pareça estar mais à frente e é.... ela pode ser comparada a uma obra de arte no sentido da sombra, da luz, da simetria, da posição que a criança está ocupando na foto, na preocupação com os planos, com isso eu acho uma foto artística. S.s.F.

Essa é uma foto linda, eu gosto muito dessa foto, essa foto já me comove, tem uma série de coisas aqui e muito bonita...essa textura da areia...daí ela vai sumindo, vai desfocando, pega de baixo pra cima, aqui a roupinha dela, a calcinha, ela toda de lama, a gente pode ver que é uma criança... eu acho que pode ser uma criança antiga numa praia, ou pode ser uma criança pobre no meio...mas é uma foto que registra um momento... eu acho uma foto artística. S.s.F.

As fotografias 5 e 6 foram retiradas do arquivo do jornal, “Folha de São Paulo”. O arquivo tem como título *Crianças Pobres*. A fotografia 5 foi feita por Juvenal Pereira em 19/12/1988. A fotografia 6 foi feita em 23/10/1959 e não tem referência de autoria. A câmera utilizada e processo de revelação não são identificados em ambas.

Os recortes fotográficos da transcrição das entrevistas sobre as Fotos 5 e 6 serão analisados no conjunto. Ressalvo aqui que nem todos os entrevistados opinaram sobre essas duas fotos.

Podem ser observados, também nas formulações a respeito destas fotografias, o movimento na definição da arte em fotografia, o modo de enunciação relativizado e os juízos de valor na relação com a emoção estética. Neste exercício de análise, contudo, chamo a atenção para as formulações a respeito dos detalhes, na observação dos sujeitos nas três posições: S.n.e.F., S.s.F. e S.s.S.F.

Os detalhes ligados à composição da imagem como resultado de um trabalho com técnica, como a textura, o fundo, o enquadramento, a composição, estão presentes em formulações específicas do lugar que legitima esses elementos como condição para se obter

o artístico na foto, *“Legal, legal..., mas faltou um pouco o enquadramento... cortou um pouco da cabeça da menina”*; *“Legal! ... Essa está legal. Agora, isso aqui é uma foto trabalhada, não é? ... pra mim, não pode... perde um pouco”*.

Os detalhes ligados à realidade, em formulações não conformadas ao lugar da especificação, são responsáveis pelo fato de o sujeito, nesta posição, gostar ou não da fotografia e, também, por ele considerar ou não a foto como artística, *“Uma foto artística porque pega a criança num gesto mágico de copiar a realidade”*; *“Eu adoro foto de crianças”*; *“Também acho muito bonita. A maneira como ele colocou ela sujinha na parede”*; *“Acho bem artística... porque ela tem uma preocupação com a... o sensível, com aquilo que está por detrás do olhar da menina...”*

É importante observar também, nas formulações dos sujeitos nas três posições S.n.e.F., S.s.F., S.s.S.F., o jogo entre a especificação e a generalização. As considerações sobre o bonito, o legal e o interessante nestas fotografias estão em uma relação parafrástica com as justificativas para o artístico e o não-artístico. Essas formulações chamam a atenção pelo movimento no processo de especificação: entre a relevância que o sujeito atribui à sensibilidade do artista em captar o momento, e a importância que se dá à consideração de elementos técnicos para se chegar ao artístico na fotografia.

Para os sujeitos na posição S.s.S.F., a foto está *“legal”*, *“bonita”*, considerando-se a sua composição em *“preto e branco”* e a sua *“textura”*. É fundamental observar, na seguinte formulação sobre a foto 6, a postura interpretativa descritivo-conteudística do sujeito na posição S.s.S.F., diante da fotografia, *“Essa aqui também é interessante ... retrata bem uma desgraça...uma infância totalmente danada”*.

Essas observações levam a uma reflexão sobre o lugar do artístico na relação com a emoção para o especialista. O artista, porque no lugar da autoria, está a priori pautado pela técnica, mas em alguns momentos as formulações do especialista revelam uma relação de emoção diante das fotos, sejam as imagens decorrentes ou não de um trabalho feito com técnica, cópia fiel ou não de uma realidade. Abro também para uma reflexão sobre o modo de constituição dos sentidos dos detalhes para as três posições.

As formulações a respeito das fotos 7, 8 e 9 apresentam marcas importantes para a observação dos sentidos que vão se constituindo diante dos detalhes mais significativos na

ordem do fotográfico (a composição) e dos detalhes mais significativos na ordem da fotografia. (o conteúdo).

Foto 7



Também artística ...ah? Porque existe sombra e luz, claro e escuro, inclusive o claro na camisa dele tem um grande contraste com essa região aqui... é um carro de boi, né? E a expressão dos olhos dele, é criança que... parece ser uma criança de origem asiática, talvez uma criança... é... mistura de duas raças. E o olhar é um olhar muito indagador, um olhar que demonstra a indagação, que essa criança está perguntando sobre o mundo, né? Quem sou eu? O que eu faço aqui...O que existe além disso? pra mim, é isso que passa. E quem fotografou conseguiu captar exatamente isso. Então é uma foto que ela não é uma foto comum, é uma foto que tem vários, vários elementos artísticos. Então pra mim é uma foto artística.

Olha, essa foto eu acho aqui que o assunto principal foi cortado, isso aqui não interessa muita coisa, quer dizer, poderia ter jogado a... foto poderia ser... ter colocado o assunto que seria o assunto principal é o menino, então essa foto está interessante mas como uma foto de família que eu falei pra você. Está legal, mas pra uma foto assim pra você apresentar, alguma coisa,

é uma foto fraca... eu acho...está cortada, um assunto aqui que não tem nada a ver...

Essa foto faz também parte de uma ... é uma foto engraçada, ... que está apresentando... é uma foto muito bonita, muito bonita essa foto.. uma foto muito bem feita... a composição...veio com uma intenção. É eu achei interessante essa parte aqui dessa coisa, mesmo os cavalos estando de costas, mas olha, você pega uns cortes dele meio fora de foco,...ficou muito bonito. E o menino ficou um pouquinho aqui do lado da cena como se estivesse entrando ou saindo. Isso assim plasticamente cria uma certa ... movimento...mas é uma foto muito bonita sem dúvida... que já também cai.. tem uma expressão...é uma foto preto e branco, é uma foto voltada pra uma foto de arte, uma foto como essas só que já não deflagra, já é um outro motivo, já é uma outra intenção, não é uma foto deflagradora.

Eu acho [artística] que também tem essa coisa em termos de composição, esse efeito, a carroça, esse pedaço de roda, a maneira como ele fez a composição, eu acho que teve um trabalho de arte aqui. Pela composição, sim.

É uma coisa meio assim. Onde tem o retrato é engraçado, quando você tem gente na fotografia é difícil ela...a não ser que você tenha o anonimato, por exemplo, uma foto que ta todo mundo de costa, então você não dá uma identidade para a foto. A partir do momento que você tem uma identidade, ela já tem uma proposta, eu acho. Então, um retrato meu, um retrato da minha mulher não é artístico. Eu posso até fazer um retrato artístico, mas isso só tem o valor para a pessoa fotografada...

Esse aqui lembra campo... cavalo...de concentração...não de concentração, não... que o boné dele parece que ta... zona rural... esse boné dele é da época de Hitler, né? Não sei aqui me inspirou isso. Época de Hitler... Esse aqui ele ta... a expressão do rosto dele é ... campo... é alguma coisa que ele ta contrariado.

Eu achei bonita. Eu gosto dessa. É uma foto antiga...é uma carroça de roda dura... eu gosto dessa.

Gosto [da foto]... Parece assim da roça, interior...

Ricardo Teles, fotojornalista, é o autor da fotografia 7, que faz parte da coleção *Sagas*. Foi feita em 1996, provavelmente com uma câmera Leica. O processo de revelação não está referido no catálogo.

Os recortes fotográficos a seguir, referentes à Foto 7, apresentam as mesmas regularidades que apontam para o deslize de sentidos, no lugar de transição entre o artístico e o não-artístico, que será observado no conjunto dos outros recortes fotográficos das entrevistas sobre as Fotos 8 e 9. A análise das seqüências contempla também o modo de constituição dos sentidos dos detalhes na relação com as posturas interpretativa descritivo-conteudística e interpretativa descritivo-técnica. Para que o leitor possa melhor acompanhar o trabalho de análise das formulações sobre as fotografias 7, 8 e 9, faço um esquema de cada seqüência, após a apresentação dos recortes fotográficos.

Também artística ...ah? Porque existe sombra e luz, claro e escuro, inclusive o claro na camisa dele tem um grande contraste com essa região aqui... é um carro de boi, né? E a expressão dos olhos dele, é criança que... parece ser uma criança de origem asiática, talvez uma criança... é... mistura de duas raças. E o olhar é um olhar muito indagador, um olhar que demonstra a indagação, que essa criança está perguntando sobre o mundo, né? Quem sou eu? O que eu faço aqui...O que existe além disso? pra mim, é isso que passa. E quem fotografou conseguiu captar exatamente isso. Então é uma foto que ela não é uma foto comum, é uma foto que tem vários, vários elementos artísticos. Então pra mim é uma foto artística. S.s.F.

Olha, **essa foto eu acho aqui que o assunto principal foi cortado**, isso aqui não interessa muita coisa, quer dizer, poderia ter jogado a... foto poderia ser... ter colocado o assunto que seria o assunto principal é o menino, então essa foto está interessante mas como uma foto de família que eu falei pra você. **Está legal, mas pra uma foto assim pra você apresentar, alguma**

coisa, é uma foto fraca... eu acho...está cortada, um assunto aqui que não tem nada a ver... S.s.S.F.

Essa foto faz também parte de uma ... é uma foto engraçada, ... que está apresentando... é uma foto muito bonita, muito bonita essa foto.. uma foto muito bem feita... a composição...veio com uma intenção. **É eu achei interessante essa parte aqui dessa coisa, mesmo os cavalos estando de costas, mas olha, você pega uns cortes dele meio fora de foco,...ficou muito bonito. E o menino ficou um pouquinho aqui do lado da cena como se estivesse entrando ou saindo. Isso assim plasticamente cria uma certa ... movimento...mas é uma foto muito bonita sem dúvida...** que já também cai.. tem uma expressão...é uma foto preto e branco, é uma foto voltada pra uma foto de arte, uma foto como essas só que já não deflagra, já é um outro motivo, já é uma outra intenção, não é uma foto deflagradora. S.s.F.

Eu acho [artística] que também tem essa coisa em termos de composição, esse efeito, a carroça, esse pedaço de roda, a maneira como ele fez a composição, eu acho que teve um trabalho de arte aqui. Pela composição, sim. S.s.F.

É uma coisa meio assim. Onde tem o retrato é engraçado, quando você tem gente na fotografia é difícil ela...a não ser que você tenha o anonimato, por exemplo, uma foto que ta todo mundo de costa, então você não dá uma identidade para a foto. **A partir do momento que você tem uma identidade, ela já tem uma proposta, eu acho. Então, um retrato meu, um retrato da minha mulher não é artístico. Eu posso até fazer um retrato artístico, mas isso só tem o valor para a pessoa fotografada...** S.s.S.F.

Esse aqui lembra campo... cavalo...de concentração...não de concentração, não... que **o boné dele parece que ta... zona rural... esse boné dele é da época de Hitler, né?** Não sei aqui me inspirou isso. É época de Hitler... Esse aqui ele ta... **a expressão do rosto dele é ... campo... é alguma coisa que ele ta contrariado.** S.n.e.F.

Eu achei bonita. Eu gosto dessa. É uma foto antiga...é uma carroça de roda dura... eu gosto dessa. S.n.e.F.

Gosto [da foto]... Parece assim da roça, interior... S.n.e.F.

| DETALHES | POSTURA | POSIÇÃO-SUJEITO | JUÍZO DE VALOR |
|---------------------|---|-----------------|---------------------|
| Conteúdo/Composição | Interpretativa descritivo-técnica e conteudística | S.s.F | Belo/Artístico |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Legal/Não-Artístico |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.F. | Belo/Artístico |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.F. | Artístico |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Não-Artístico |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Remete à lembrança |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Belo |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Belo |

Como se pode observar no esquema sobre a Foto 7, a observação dos detalhes do conteúdo das fotografias está em uma relação direta com a postura interpretativa descritivo-conteudística do sujeito na posição S.n.e.F. Nesta posição, o belo na fotografia não pressupõe o artístico, “*Eu achei bonita. Eu gosto dessa. É uma foto antiga...é uma carroça de roda dura... eu gosto dessa*”; “*Gosto [da foto]... Parece assim da roça, interior...*”. Em relação à posição S.s.S.F., os detalhes da composição estão relacionados à postura interpretativa descritivo-técnica. Nesse lugar, a ausência de elementos artísticos não impede

que o sujeito considere a foto “legal”, “*Está legal, mas pra uma foto assim pra você apresentar, alguma coisa, é uma foto fraca...*”. Já, na posição S.s.F., observa-se que juízos de valor semelhantes atravessam as posturas interpretativa descritivo-conteudística e interpretativa descritivo-técnica, “*Também artística ...ah? Porque existe sombra e luz, claro e escuro... e a expressão dos olhos dele, é criança que... parece ser uma criança de origem asiática, talvez uma criança... é... mistura de duas raças. E o olhar é um olhar muito indagador... Então é uma foto que ela não é uma foto comum, é uma foto que tem vários, vários elementos artísticos*”; “*você pega uns cortes dele meio fora de foco,...ficou muito bonito. E o menino ficou um pouquinho aqui do lado da cena como se estivesse entrando ou saindo. Isso assim plasticamente cria uma certa ... movimento...mas é uma foto muito bonita sem dúvida...*”; “*Eu acho [artística] que também tem essa coisa em termos de composição, esse efeito, a carroça, esse pedaço de roda, a maneira como ele fez a composição*”.

Observemos, agora, a fotografia seguinte:

Foto 8



Apresento aqui as entrevistas sobre a Foto 8. As formulações importantes para a observação dos deslizes nos sentidos são mostradas a seguir, nos recortes fotográficos e no esquema ilustrativo.

Essa é a mesma coisa ... Essa é uma foto que se ela não estiver parte de um conjunto, é uma foto normal, de uma menina, eu acho que isso aqui é da Índia, então não tem algo aqui... pra mim dá uma referência, eu vejo uma estudante, uma estudante pode ser do Brasil também, apesar que a característica dela, mas ela parece uma indiazinha...Aí você vê o traje.. você vê que ela está na escola... talvez pelo desalinho ... ela...bonito esse fundo também... ou talvez por um preconceito já, quando a gente vê, por exemplo, está olhando pro acabado, ou trabalhando, ou convivendo com aquelas camadas um pouco mais... você olha pro ...tipo de foto...o tipo da roupa... talvez assim meio desalinhada, a gente não está acostumado a ver, uma foto

de estudante como meninhas no Rio de Janeiro, com presilhas no cabelo, caras sorrindo, enfeites, emblemas, e aí a gente vê uma simplicidade e a gente imagina a condição social, ...mas de repente ela pode estar numa escola do... no Dante Alighieri, e a menina ser uma estudante de lá... no meio da aula dela...e o caderno também...que não é um caderno comum que a garotada está usando... Você vê, aí a gente já começa a ver vários ícones, símbolos... um pequeno lápis pela metade... então é agora... eu acho assim que ficou bonita, expressiva, tem a coisa do bom momento dela, bonito, uma foto bonita, bem tirada, assim, ..Agora essa foto a gente poderia identificar mais se ela fizesse parte de um contexto ... outras fotos... tivesse uma seqüência...

É uma foto muito linda. É uma foto extremamente artística. É... onde ela chega a ser bonita. A gente olha e tem vontade de continuar olhando porque ela captou a satisfação da vitória. Provavelmente de alguém que naquele momento tinha conquistado algo importante pra ela, talvez a escrita, talvez o uniforme escolar, ou ta sentada num banco escolar. Ela... ela tá transcendendo. Então é uma foto que você olha e não cansa de olhar. Os olhos atraem, as... as maçãs do rosto, principalmente os olhos, né? Os olhos, no fundo, de felicidade. Então é uma foto... bonita de se ver.

Também, olha, você vê que nítida, olha o rosto nítido, pupila, você vê aqui até a sobrancelha, você vê os pelinhos aqui da sobrancelha sobressaindo, agora você vê que ele jogou mais o foco também, porque tudo é uma questão de foco também, você vê que ele jogou mais o foco nela aqui, no rosto, você vê que aqui já está um pouco desfocado...e fundo, também. Então, ele abriu mais e o foco saiu mais...porque o que interessa mais é o rosto da pessoa...

É bonita, demonstra assim uma... sabe o que que passa? Uma esperança no olhar dessa criança. E dá a impressão que esse olhar, que essa esperança tá ligada à escola, tá ligada ao aprendizado.

Legal também....Ah, legal. É [eu olho mais] em... no rosto...

A foto 8 foi feita por Sebastião Salgado, em 1997. Faz parte da Coleção *Retratos de Crianças do Êxodo*. A câmera utilizada foi uma Leica. O processo de revelação não está referido no catálogo.

A seguir, apresento os recortes fotográficos da transcrição das entrevistas sobre a foto 8:

Essa é a mesma coisa ... Essa é uma foto que se ela não estiver parte de um conjunto, **é uma foto normal, de uma menina, eu acho que isso aqui é da Índia**, então não tem algo aqui... pra mim dá uma referência, **eu vejo uma estudante, uma estudante pode ser do Brasil também, apesar que a característica dela, mas ela parece uma indiazinha...Aí você vê o traje.. você vê que ela está na escola... talvez pelo desalinho ... ela...bonito esse fundo também...** ou talvez por um preconceito já, quando a gente vê, por exemplo, está olhando pro acabado, ou trabalhando, ou convivendo com aquelas camadas um pouco mais... você olha pro ...tipo de foto...o tipo da roupa... talvez assim meio desalinhada, a gente não está acostumado a ver, uma foto de estudante como meninhas no Rio de Janeiro, com presilhas no cabelo, caras sorrindo, enfeites, emblemas, e aí a gente vê uma simplicidade e a gente imagina a condição social, ...mas de repente ela pode estar numa escola do... no Dante Alighieri, e a menina ser uma estudante de lá... no meio da aula dela...**e o caderno também...que não é um caderno comum que a garotada está usando... Você vê, aí a gente já começa a ver vários ícones, símbolos... um pequeno lápis pela metade... então é agora... eu acho assim que ficou bonita, expressiva, tem a coisa do bom momento dela, bonito, uma foto bonita, bem tirada**, assim, ...Agora essa foto a gente poderia identificar mais se ela fizesse parte de um contexto ... outras fotos... tivesse uma seqüência... S.s.F.

É uma foto muito linda. É uma foto extremamente artística. É... onde ela chega a ser bonita. A gente olha e tem vontade de continuar olhando porque ela captou a satisfação da vitória. Provavelmente de alguém que naquele momento tinha conquistado algo importante pra ela, talvez a escrita, talvez o uniforme escolar, ou ta sentada num banco escolar. Ela... ela tá transcendendo. **Então é uma foto que você olha e não cansa de olhar. Os olhos atraem, as... as maçãs do rosto, principalmente os olhos, né? Os olhos, no fundo, de felicidade. Então é uma foto... bonita de se ver.** S.s.F.

Também, olha, **você vê que nítida, olha o rosto nítido, pupila, você vê aqui até a sobrancelha, você vê os pelinhos aqui da sobrancelha sobressaindo**, agora você vê que ele jogou mais o foco também, porque tudo é uma questão de foco também, você vê que **ele jogou mais o foco nela aqui, no rosto, você vê que aqui já está um pouco desfocado...e fundo, também**. Então, ele abriu mais e o foco saiu mais...porque o que interessa mais é o rosto da pessoa... S.s.S.F.

É bonita, demonstra assim uma... sabe o que que passa? Uma esperança no olhar dessa criança. E dá a impressão que esse olhar, que essa esperança tá ligada à escola, tá ligada ao aprendizado. S.n.e.F.

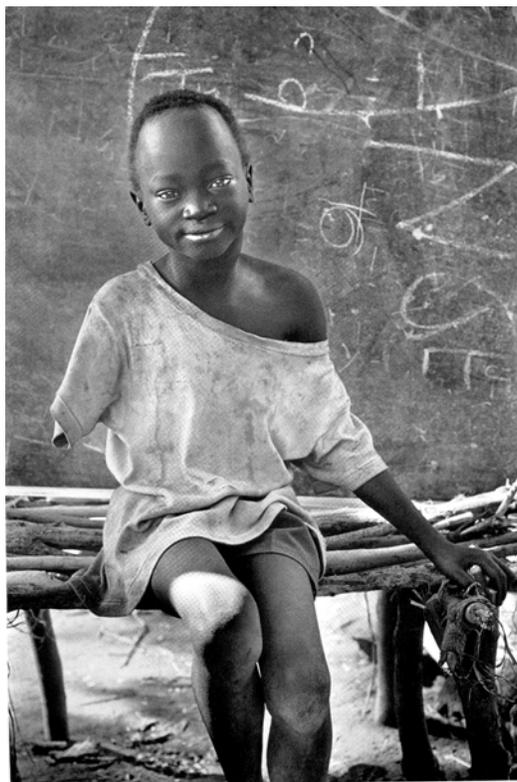
Legal também....Ah, legal. É [eu olho mais] em... no rosto... S.n.e.F.

O esquema abaixo mostra os juízos de valor atribuídos à fotografia 8 pelos sujeitos nas três posições:

| DETALHES | POSTURA | POSIÇÃO-SUJEITO | JUÍZO DE VALOR |
|------------|--|-----------------|---------------------------|
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.s.F | Bonita /Expressiva |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.s.F. | Extremamente artística |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Nítida |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | Bonita |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | Legal |

Observam-se, no esquema acima, juízos de valor em relação parafrástica nas três posições-sujeito: “*eu acho assim que ficou bonita, expressiva, tem a coisa do bom momento dela, bonito, uma foto bonita, bem tirada”>; “*Então é uma foto que você olha e não cansa de olhar. Os olhos atraem, as... as maçãs do rosto, principalmente os olhos, né? Os olhos, no fundo, de felicidade. Então é uma foto... bonita de se ver” S.s.F.; “*você vê que nítida, olha o rosto nítido, pupila, você vê aqui até a sobrancelha, você vê os pelinhos aqui da sobrancelha sobressaindo” S.s.S.F.; “É bonita, demonstra assim uma... sabe o que que passa? Uma esperança no olhar dessa criança” S.n.e.F. Mais uma vez, as formulações mostram o juízo de valor direcionado para os detalhes. Deixo em suspenso ainda a relação dos juízos de valor com os detalhes para analisar este funcionamento no conjunto das formulações sobre a fotografia 9.***

Foto 9



A seqüência de entrevistas abaixo se refere à Foto 9.

Ah..Ah...Ah... sofrida, né? É o mesmo que essa aqui... Essa menina aqui está com aquela imagem do sentimento... aqui eu vejo que seria mais a composição... aqui a gente é pego no olhar, né?... Não sei se é ele ou ela que tirou... aquela coisa assim que...o foco... você vai direto pro olhar da menina. É muito forte.

É uma foto extremamente instigadora porque o cenário é natural, mas quem fotografou conseguiu fazer desse cenário forma e fundo. Eles se fundem. Parece que um não existiria sem o outro. E você olhando pra o rosto da criança ... é interessante porque você não vê essa camiseta tombada e a ausência do braço. Na realidade... não é o foco, o foco é o rosto porque eu olho e consigo ver sem a camiseta, eu consigo ver o dorso, né? Como seria esse dorso nu e ... a ausência do braço também, ela ta..., ela ... foi minimizada porque esse braço aqui e esse ombro caído, na realidade, trouxe

o foco do olhar pra cá. Então você vem pros olhos e desce ... e depois você... o seu olhar vai em volta... Então ele não vai aqui, por isso ela é artística.

Legal! Isso aqui não é da África do Sul? Ou é das ... mutiladas, crianças mutiladas...legal! ...Tem textura? Sim, você vê que é uma foto ... que trabalhando com uma foto de 200 ASA, 400 ASA, então ela dá um... pra retrato, legal. Aqui, você vê que ela está bem mais nítida, de textura, de .. você vê, uma foto de 100 ASA, 50 ASA, quer dizer, retrato, as pessoas gostam de trabalhar com baixo ISA (granulação do filme), quer dizer, uma foto de 50, 100... pra dar mais nitidez... é o tipo do filme... então você tem 25, 50, 100, 400, 800, 3200 ... Então pra cada ambiente, pra cada tipo de foto que você vai fazer, você usa um determinado... geralmente eles gostam pra retrato trabalhar com foto com baixa granulação pra foto ficar mais nítida.

É a mesma coisa da primeira. É claro. A foto a gente gosta de olhar porque dá pra você imaginar uma história por trás, dessa fotografia. Toda uma história de vida, história de um país, mas é assim uma fotografia que causa dor, não é uma fotografia que a gente tem prazer em olhar.

Não, não é feia, né? É aquela da..., como é que fala? Da África. É a realidade. Ele pegou de lá... [eu olho] pra roupa. Não tem braço aqui? ...Não tem...[risos]...[o rosto] é diferente, né? É legal essa foto.

...essa aqui chamou a atenção porque é a demonstração da guerra também da pobreza, mas não infelicidade.

A fotografia 9 também foi feita por Sebastião Salgado, com uma câmera Leica, em 1995. Faz parte da coleção, *Retratos de Crianças do Êxodo*. O catálogo não informa o processo de revelação.

A seguir, apresento as transcrições das entrevistas sobre a Foto 9, em recortes fotográficos, seguidos do esquema ilustrativo correspondente:

Ah..Ah...Ah... sofrida, né? É o mesmo que essa aqui... Essa menina aqui está com aquela imagem do sentimento... aqui eu vejo que seria mais a composição... aqui a gente é pego no olhar, né?... Não sei se é ele ou ela que tirou... aquela coisa assim que...o foco... você vai direto pro olhar da menina. É muito forte. S.s.F.

É uma foto extremamente instigadora porque o cenário é natural, mas quem fotografou conseguiu fazer desse cenário forma e fundo. Eles se fundem. Parece que um não existiria sem o outro. E você olhando pra o rosto da criança ... é interessante porque você não vê essa camiseta tombada e a ausência do braço. Na realidade... não é o foco, o foco é o rosto porque eu olho e consigo ver sem a camiseta, eu consigo ver o dorso, né? Como seria esse dorso nu e ... a ausência do braço também, ela ta..., ela ... foi minimizada porque esse braço aqui e esse ombro caído, na realidade, trouxe o foco do olhar pra cá. Então você vem pros olhos e desce ... e depois você... o seu olhar vai em volta... Então ele não vai aqui, por isso ela é artística. S.s.F.

Legal! Isso aqui não é da África do Sul? Ou é das ... mutiladas, crianças mutiladas...legal! ...Tem textura? Sim, você vê que é uma foto ... que trabalhando com uma foto de 200 ASA, 400 ASA, então ela dá um... pra retrato, legal. Aqui, você vê que ela está bem mais nítida, de textura, de .. você vê, uma foto de 100 ASA, 50 ASA, quer dizer, retrato, as pessoas gostam de trabalhar com baixo ISA (granulação do filme), quer dizer, uma foto de 50, 100... pra dar mais nitidez... é o tipo do filme... então você tem 25, 50, 100, 400, 800, 3200 ... Então pra cada ambiente, pra cada tipo de foto que você vai fazer, você usa um determinado... geralmente eles gostam pra retrato trabalhar com foto com baixa granulação pra foto ficar mais nítida. S.s.S.F.

É a mesma coisa da primeira. É claro. A foto a gente gosta de olhar porque dá pra você imaginar uma história por trás, dessa fotografia. Toda uma história de vida, história de um país, mas é assim uma fotografia que causa dor, não é uma fotografia que a gente tem prazer em olhar. S.n.e.F.

Não, não é feia, né? É aquela da... como é que fala? Da África. É a realidade. Ele pegou de lá... [eu olho] pra roupa. Não tem braço aqui? ...Não tem...[risos]...[o rosto] é diferente, né? É legal essa foto. S.n.e.F.

...essa aqui chamou a atenção porque é a demonstração da guerra, também da pobreza, mas não infelicidade. S.n.e.F.

| DETALHES | POSTURA | POSIÇÃO/SUJEITO | JUÍZO DE VALOR |
|-------------------------|---|-----------------|-----------------------|
| Conteúdo/ Composição | Interpretativa descritivo-técnica e conteudística | S.s.F. | Muito Forte |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.F. | Artística/Instigadora |
| Composição | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F | Legal/ Nítida |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | Causa dor |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | Não é feia/É legal |
| Conteúdo | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | Chama a atenção |

Como se pode observar, as formulações referentes aos juízos de valor sobre a fotografia 9 mostram, nas três posições-sujeito, sua relação com os detalhes, “*aqui a gente é pego no olhar, né?... o foco... você vai direto pro olhar da menina. É muito forte”; “é uma foto extremamente instigadora porque o cenário é natural...e você, olhando para o rosto da criança... é interessante... a ausência do braço também, ela ta..., ela ... foi minimizada porque esse braço aqui e esse ombro caído, na realidade, trouxe o foco do*

olhar pra cá” S.s.F.; “*você vê que ela está bem mais nítida, de textura*” S.s.S.F.; “*Não tem braço aqui? ...Não tem...[risos]...[o rosto] é diferente, né?”; “*...essa aqui chamou a atenção porque é a demonstração da guerra, da pobreza...*” S.n.e.F.*

A relação parafrástica que se estabelece entre as expressões, “*muito forte*”, “*extremamente instigadora*”, “*legal*”, “*causa dor*”, “*não é feia, é legal*”, “*chama a atenção*”, mostra o detalhe como ponto de observação comum às três posições: S.n.e.F., S.s.F., S.s.S.F. As formulações acima mostram o direcionamento do olhar para os detalhes. A direção do olhar remete aos sentidos que são produzidos como efeitos diante dos detalhes da composição e do conteúdo.

O direcionamento do olhar para os detalhes da fotografia pode ser também observado atravessando as formulações das três posições-sujeito sobre as fotografias 7 e 8, “*E a expressão dos olhos dele, é criança que... parece ser uma criança de origem asiática, talvez uma criança... é... mistura de duas raças. E o olhar é um olhar muito indagador*”; “*É eu achei interessante essa parte aqui dessa coisa, mesmo os cavalos estando de costas... você pega uns cortes dele meio fora de foco... ficou muito bonito*” S.s.F.; “*a expressão do rosto dele é... campo... é alguma coisa que ele tá contrariado*”; “*eu achei bonita...é uma carroça de roda dura... eu gosto dessa*”; “*Ah, legal. É [eu olho mais] em... o rosto*” S.n.e.F.; “*você vê que nítida, olha o rosto nítido, pupila, você vê aqui até a sobrancelha...*” S.s.S.F.

Passemos, agora, à observação das formulações sobre as fotos 10, 11 e 12, que são fotos pessoais, documentos de minha infância.

Foto 10



A seguir, as entrevistas sobre a Foto 10 são apresentadas no conjunto.

Isso aqui é uma sanfona...É do nordeste? Do norte?

Aqui você está feliz... [risos]

Não é artística também. É artística do ponto de vista do fotógrafo do bairro que tinha que fazer o retrato... mas eu acho que é mais documental, de uma época, do que artística...

Você vê que interessante, antigamente o registrar a imagem, o fotógrafo tinha um estúdio. Hoje em dia, acabou isso aí. Hoje, o que você faz é um book da pessoa. Antigamente, não... tinha toda essa preocupação do estúdio. O fotógrafo tinha o estúdio dele. Passar aquela imagem que você estava com seu melhor vestido, você estava arrumada.

É uma foto artística, mas eu acho que não houve intencionalidade, mas quem tirou pegou o brilho do olhar da criança, pegou o sorriso, mas ela é uma foto onde a autoria, o autor, ele provavelmente não trabalhava como fotógrafo dentro dessa intencionalidade, mas ele tinha sensibilidade, porque ele pegou o sorriso da criança e a expressão dos olhos. Ela demonstra estar extremamente feliz e porque ela tá olhando provavelmente para as pessoas que a amam e ela tá retribuindo esse amor através do seu sorriso e do seu olhar e ele captou isso.

A fotografia 10 foi tirada, aproximadamente em 1960. Foi revelada em papel fotográfico de fibra, provavelmente no laboratório próprio do fotógrafo.

Apresento, agora, os recortes fotográficos da transcrição das entrevistas sobre a Foto 10, cujas formulações serão analisadas no conjunto com as formulações sobre as Fotos 11 e 12. Como se pode observar pelo número das entrevistas, alguns entrevistados não se pronunciaram sobre essas fotografias.

Isso aqui é uma sanfona...É do nordeste? Do norte? S.n.e.F.

Aqui você está feliz... [risos] S.n.e.F.

Não é artística também. É artística do ponto de vista do fotógrafo do bairro que tinha que fazer o retrato... mas eu acho que é mais documental, de uma época, do que artística... S.s.S.F.

Você vê **que interessante, antigamente o registrar a imagem, o fotógrafo tinha um estúdio.** Hoje em dia, acabou isso aí. Hoje, o que você faz é um book da pessoa. Antigamente, não... tinha toda essa preocupação do estúdio. O fotógrafo tinha o estúdio dele. Passar aquela imagem que você estava com seu melhor vestido, você estava arrumada. S.s.S.F.

É uma foto artística, mas eu acho que não houve intencionalidade, mas quem tirou pegou o brilho do olhar da criança, pegou o sorriso, mas ela é uma foto onde a autoria, o autor, ele provavelmente não trabalhava como fotógrafo dentro dessa intencionalidade, **mas ele tinha sensibilidade, porque ele pegou o sorriso da criança e a expressão dos olhos. Ela demonstra estar extremamente feliz** e porque ela tá olhando provavelmente para as pessoas que a amam e ela tá retribuindo esse amor através do seu sorriso e do seu olhar e ele captou isso. S.s.F.

O esquema ilustrativo abaixo se refere às formulações sobre a fotografia 10:

| DETALHE | POSTURA | POSIÇÃO-SUJEITO | JUÍZO DE VALOR |
|----------------------------------|--|-----------------|----------------|
| Conteúdo (Sanfona) | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | - |
| Conteúdo (Sorriso implícito) | Interpretativa descritivo- conteudística | S.n.e.F. | - |
| Conteúdo (Retrato da Pessoa) | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Não-artística |
| Conteúdo (Imagem) | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | - |
| Conteúdo (Olhar/ Sorriso) | Interpretativa descritivo- conteudística | S.s.F. | Artística |

É fundamental observar, nesta ilustração, os detalhes significativos nas três posições-sujeito: a “sanfona”, o “sorriso”, a “pessoa” e o “olhar”. Busco focar essa mesma questão na análise das formulações sobre as fotografias 11 e 12, de forma que possam ser observados os deslizos de sentido na relação que se estabelece entre as

condições de produção das fotografias e as condições de produção das formulações sobre as fotografias.

A seguir, apresento a fotografia 11, seguida das formulações correspondentes.

Foto 11



As entrevistas que se seguem referem-se à fotografia 11:

É, são fotos de registro. Estão documentando alguma coisa.

Eu acho essa fotografia é... muito interessante num aspecto, mas eu acho que o fotógrafo, na realidade, ele...ele não tinha essa intenção, mas as pessoas estão rígidas, né? É... elas posaram para essa foto e ... os gestos ficaram congelados, e ela é tensa. Quem tirou a foto, a modelo tá tensa, tá preocupada em... ser fotografada. Quem ta dando o diploma também, adotou uma postura de dar, mas sem realmente dar, né? Ela ta parada, quer dizer, o dar dela não é o dar espontâneo, é o dar parado só. Quem ta ao lado talvez seja a pessoa mais espontânea da foto, né? Porque ele tá ... é ...olhando o

diploma. E aí me leva a pensar, olhando pra ele, que talvez ele esteja se indagando né? Em relação ao futuro de quem ta recebendo, né? Como será esse futuro? Será que haverá outros diplomas? Agora, ela ... tanto não existe intencionalidade porque o fundo, né?... Não houve preocupação em... trabalhar esse fundo. Ele pegou as pessoas aqui no fundo em posições variadas. Ele não teve essa preocupação. Porque se ele tivesse tido, talvez ele tivesse buscado um outro cenário onde o fundo... é... ou talvez ele tivesse transformado esse fundo, tivesse trazido as figuras mais para primeiro plano e... sei lá, trabalhado, então é uma foto de fotógrafo de formatura.

Essa foto aqui vai durar mais que duzentos anos. Esse papel aqui não se faz mais. Fazer faz, lógico que a gente tem até papel de fibra, mas se vê uma foto dessa aqui, é uma foto que é um pneu, a textura dela está aqui, a cor dela está aqui... perfeita... . É uma foto perfeita, embora a princípio pareça ter uma melhor qualidade essa... o papel fibra... o papel é mais caro... o tempo de revelação é maior, o cuidado é maior, é um outro processo de trabalho. Artisticamente falando?... Perfeito. Eu acho uma foto legal, só que antigamente, o fotógrafo antigamente, eles não tinham muito cuidado, era aquela foto tipo foto jornalismo, por exemplo, essa foto aqui ele poderia ter desfocado um pouco mais, por exemplo, aqui (formatura) não precisava aparecer a cabeça dessas pessoas, podia ter fechado um pouquinho mais, mas é aquela coisa... na hora pra você fazer uma foto e ver tudo isso... e o interesse é fotografar o evento...

Não é foto artística, é documental.

Parece a sua filha. Legal também.

A fotografia 11 foi feita em 1965, dentro de um antigo cinema, que serviu de local para a colação de grau da quarta série primária. Provavelmente foi revelada no laboratório próprio do fotógrafo. O papel fotográfico utilizado é de fibra.

A seguir, a transcrição das entrevistas é apresentada sob a forma de recortes fotográficos:

É, são fotos de registro. Estão documentando alguma coisa. S.s.F.

Eu acho essa fotografia é... muito interessante num aspecto, mas eu acho que o fotógrafo, na realidade, ele...ele não tinha essa intenção, **mas as pessoas estão rígidas, né? É... elas posaram para essa foto** e ... os gestos ficaram congelados, e ela é tensa. Quem tirou a foto, a modelo tá tensa, tá preocupada em... ser fotografada. Quem ta dando o diploma também, adotou uma postura de dar, mas sem realmente dar, né? Ela ta parada, quer dizer, o dar dela não é o dar espontâneo, é o dar parado só. Quem ta ao lado talvez seja a pessoa mais espontânea da foto, né? Porque ele tá ... é ...olhando o diploma. E aí me leva a pensar, olhando pra ele, que talvez ele esteja se indagando né? Em relação ao futuro de quem ta recebendo, né? Como será esse futuro? Será que haverá outros diplomas? Agora, ela ... tanto não existe intencionalidade porque o fundo, né?... **Não houve preocupação em... trabalhar esse fundo. Ele pegou as pessoas aqui no fundo em posições variadas. Ele não teve essa preocupação. Porque se ele tivesse tido, talvez ele tivesse buscado um outro cenário onde o fundo... é... ou talvez ele tivesse transformado esse fundo, tivesse trazido as figuras mais para primeiro plano e... sei lá, trabalhado, então é uma foto de fotógrafo de formatura. S.s.F.**

Essa foto aqui vai durar mais que duzentos anos. Esse papel aqui não se faz mais. Fazer faz, lógico que a gente tem até papel de fibra, mas se vê uma foto dessa aqui, **é uma foto que é um pneu, a textura dela está aqui, a cor dela está aqui... perfeita... . É uma foto perfeita**, embora a princípio pareça ter uma melhor qualidade essa... **o papel fibra... o papel é mais caro... o tempo de revelação é maior, o cuidado é maior, é um outro processo de trabalho. Artisticamente falando?... Perfeito. Eu acho uma foto legal**, só que antigamente, o fotógrafo antigamente, eles não tinham muito cuidado, era aquela foto tipo foto jornalismo, por exemplo, essa foto aqui ele poderia ter desfocado um pouco mais, por exemplo, aqui (formatura) não precisava aparecer a cabeça dessas pessoas, podia ter fechado um pouquinho mais, mas é aquela coisa... na hora pra você fazer uma foto e ver tudo isso... e o interesse é fotografar o evento... S.s.S.F.

Não é foto artística, é documental. S.s.S.F.

Parece a sua filha. Legal também. S.n.e.F.

Novamente, trago para a análise o esquema ilustrativo, de forma a facilitar o trabalho do leitor neste percurso.

| DETALHE | POSTURA | POSIÇÃO-SUJEITO | JUÍZO DE VALOR |
|---|---|-----------------|-----------------------------------|
| Conteúdo (Alguma coisa) | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.F. | Foto de registro |
| Conteúdo e Composição (As Pessoas, Os planos) | Interpretativa descritivo-técnica e conteudística | S.s.F. | Muito Interessante/ Não artística |
| Composição (Papel/ Textura/ Pessoas) | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Artisticamente perfeita/ Legal |
| Conteúdo (Algo implícito) | Interpretativa descritivo-técnica | S.s.S.F. | Não-artístico |
| Conteúdo (A Pessoa) | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Legal |

No esquema acima, os detalhes significativos são: “alguma coisa”, as “pessoas”, o “papel”, a “textura”, “algo (implícito)”. Estes detalhes, na relação com as condições de produção das formulações sobre as fotografias, mostram uma relativização nos juízos de valor que lhes são atribuídos. Mais uma vez aqui, a especificação do artístico mostra-se como um lugar não delimitado, *“É, são fotos de registro. Estão documentando alguma coisa”*; *“eu acho essa fotografia é ...muito interessante num aspecto...mas as pessoas estão rígidas, né? É... elas posaram para essa foto”* S.s.F.; *“o papel fibra... o papel é mais caro... o tempo de revelação é maior, o cuidado é maior, é um outro processo de trabalho. Artisticamente falando?... Perfeito”*; *“Não é foto artística, é documental”*. S.s.S.F.

A observação dos detalhes significativos para os sujeitos nas posições S.s.F. e S.s.S.F., “alguma coisa”, as “pessoas”, os “planos”, o “papel de fibra” e “algo (implícito) documentado”, na relação com os juízos de valor atribuídos à fotografia, “foto de registro”, “muito interessante”, “artisticamente perfeita” e “não-artística”, mostra que na busca da especificação do artístico, os detalhes são imaginariamente construídos apontando para as

condições de produção da fotografia. Aqui, a antigüidade da foto, o tipo de papel utilizado na revelação e as pessoas que são fotografadas atribuem o valor da especificidade do artístico à fotografia.

Vejamos agora a fotografia 12.

Foto 12



Como se pode observar pelo número de entrevistas, nem todos os sujeitos se pronunciaram sobre essa foto especificamente. Há implicitamente uma generalização das características das três fotos de minha infância, que são compreendidas como fotos-registro.

Ela ... tem a mesma característica da foto da formatura. As pessoas posaram pra essa foto e... é... houve uma preocupação por parte de quem tava sendo fotografado em estar na posição adequada pra foto, né? Tanto que aqui do lado tem uma freira que ela é claramente a figura que... ela e esse adulto que ta aqui atrás, eu não sei se é um professor ou um pai, mas eu acho que é um professor. Então eles são os responsáveis, né? E essas duas figuras aqui, na realidade, passam a ser o foco da foto porque elas estão ... tomando conta dos fotografados. Então... alguns estão tensos, ansiosos para que a foto aconteça, outros estão cansados, né? ... do dia, outros estão desatentos. Então ela é... ela é interessante por esse aspecto. Ela também é um registro histórico porque na medida em que eu vejo uma freira vestida ainda com o hábito eu sei que é uma escola ...católica, e que as roupas das crianças, também os sapatos, o modelo dos sapatos, não tem nenhuma criança com

tênis, então essa é uma foto antiga provavelmente dos anos 50, 60, 62, 63, é... então ela é um documento histórico. Eu vejo a importância dela, por quê? Porque ela tem vários elementos que podem, que são um registro histórico. Então por esse lado eu acho uma foto importante, que significa...

É, o que... quando a gente olha o que passa na cabeça é um colégio interno, né? Muita disciplina... olha a expressão das meninas, do rosto das meninas... tem uma aqui olhando pra freira... pra madre, sei lá...com o olhar assim... então mostra que provavelmente é uma escola, foi tirada numa escola...onde tem muita disciplina...

Esse é um momento importante... é não existem mais essas freiras aqui... essa foto é da década de sessenta por aí...

Essa fotografia foi tirada em 1966, na escadaria de uma igreja. Provavelmente, a revelação foi feita no laboratório próprio do fotógrafo. O papel fotográfico é de fibra.

A transcrição das entrevistas é apresentada abaixo sob a forma de recortes fotográficos, nos quais pode também ser observado o lugar fluido da especificação do artístico na fotografia.

Ela ... tem a mesma característica da foto da formatura. As pessoas posaram pra essa foto e... é... houve uma preocupação por parte de quem tava sendo fotografado em estar na posição adequada pra foto, né? Tanto que aqui do lado tem uma freira que ela é claramente a figura que... ela e esse adulto que ta aqui atrás, eu não sei se é um professor ou um pai, mas eu acho que é um professor. Então eles são os responsáveis, né? E essas duas figuras aqui, na realidade, passam a ser o foco da foto porque elas estão ... tomando conta dos fotografados. Então... alguns estão tensos, ansiosos para que a foto aconteça, outros estão cansados, né? ... do dia, outros estão desatentos. Então ela é... ela é interessante por esse aspecto. Ela também é um registro histórico porque na medida em que eu vejo uma freira vestida ainda com o hábito eu sei que é uma escola ...católica, e que as roupas das crianças, também os sapatos, o modelo dos sapatos, não tem nenhuma criança com tênis, então essa é uma foto antiga provavelmente dos anos 50, 60, 62, 63, é... então ela é um documento histórico. Eu vejo a importância dela, por quê? Porque ela tem vários

elementos que podem, que são um registro histórico. Então **por esse lado eu acho uma foto importante, que significa...** S.s.F.

É, o que... **quando a gente olha o que passa na cabeça é um colégio interno, né? Muita disciplina... olha a expressão das meninas, do rosto das meninas... tem uma aqui olhando pra freira... pra madre, sei lá...com o olhar assim...** então mostra que provavelmente é uma escola, foi tirada numa escola...onde tem muita disciplina... S.n.e.F.

Esse é um momento importante... é não existem mais essas freiras aqui... essa foto é da década de sessenta por aí... S.n.e.F.

Observemos o esquema ilustrativo abaixo, que se refere às formulações sobre a fotografia 12:

| DETALHES | POSTURA | POSIÇÃO | JUÍZO DE VALOR |
|-------------------------|---|----------|--------------------------|
| Conteúdo (A vestimenta) | Interpretativa descritivo-conteudística | S.s.F. | Interessante/ Importante |
| Conteúdo (As Meninas) | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Passa muita disciplina |
| Conteúdo (As Freiras) | Interpretativa descritivo-conteudística | S.n.e.F. | Importante |

Os detalhes significativos nas formulações sobre a fotografia 12 são: a “vestimenta”, as “meninas” e as “freiras”. Mais uma vez, observa-se os juízos de valor sobre a fotografia,

“interessante, importante”, “passa muita disciplina”, “importante”, relacionados aos detalhes significativos para os sujeitos, aqui nas posições S.s.F. e S.n.e.F.

É fundamental observar, no esquema das formulações sobre a foto 12, a busca do sujeito na posição S.n.e.F. pela especificação do artístico. Nesta posição, o sujeito considera a fotografia “importante” por se tratar de um registro de uma figura que não se vê mais hoje em dia (as freiras vestindo o hábito). A busca da especificação do artístico se mantém como regularidade também para a posição-sujeito S.n.e.F. Aqui, chamo a atenção novamente para a relativização do artístico na fotografia.

Nesse momento, aponto também para as condições de produção das formulações sobre o conjunto das fotografias. É importante lembrar que esse conjunto é composto de fotografias legitimadas como artísticas, de fotografias não consideradas artísticas porque estão no espaço do registro dos acontecimentos, e de fotografias que se pretendiam como artísticas, no processo de sua produção.

Estas fotografias foram apresentadas sob a forma de um conjunto, em um outro espaço discursivo. A constituição dos juízos de valor nesse lugar remete às condições de produção dos dizeres sobre as fotografias.

O trabalho de análise aqui desenvolvido, com o objetivo de compreender a fotografia como textualização para o espectador especialista e para o espectador não-especialista, foi mostrando o investimento, construído historicamente, no sentido de busca dos lugares de delimitação do artístico e do não-artístico, e sobretudo foi revelando o movimento dos sentidos que atravessam os limites fluidos do fotográfico e da fotografia.

VI – CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA FLUIDEZ ÀS BORDAS DO FOTOGRÁFICO E DA FOTOGRAFIA

Os discursos sobre a arte e a não-arte têm seus sentidos produzidos como efeitos de sua inscrição nas formações discursivas em cujas organizações sociais estão inseridos. As produções culturais trazem indícios de sua identificação com a ideologia das organizações sociais que as acolhem. A fotografia, como produção cultural e forma de linguagem, apresenta traços de sua inscrição em formações discursivas específicas, identificadas a formações ideológicas distintas.

Foi no estudo sobre a história da fotografia que observei alguns vestígios da sua relação com a arte. Pude, dessa forma, compreender que o imaginário tem, por vezes, construído sentidos para a fotografia que a relacionam ao trabalho feito com técnica, compreendendo-a no lugar das obras-de-arte. Outras vezes, o imaginário tem relacionado a fotografia às sensações de lazer no registro dos acontecimentos, situando-a no lugar da beleza.

É fundamental compreender o imaginário como um lugar de constituição dos sentidos sustentado por uma base comum às duas discursividades, a busca da beleza, a qual eu posso chamar de senso-comum na relação com a fotografia.

Essas observações foram fundamentais para a compreensão de que há uma ordem do fotográfico cujos princípios afetam o fotógrafo especialista. Seu objetivo é o belo na foto como resultado de um trabalho feito com técnica. O fotógrafo não-especialista não é interpelado por essa ordem. Para ele, a fotografia é importante na medida em que ela pode ser um belo registro de um acontecimento. Denominei então esse lugar como a “ordem da fotografia”.

No entanto, no percurso da análise, observei que essa divisão é fluida e daí a necessidade de compreender os funcionamentos discursivos dessas duas ordens sem uma relação direta com o fotógrafo, já que essa divisão considerava as possíveis posições dos sujeitos na relação com a fotografia, de maneira estanque. Com base no trabalho de Morello (2001), construí uma divisão que contempla os funcionamentos discursivos assim

distribuídos: o discurso de um saber não específico sobre a fotografia, o discurso de um saber sobre fotografia, e o discurso de um saber sobre o saber fotográfico, os quais situei como discursos das diferentes posições sobre a fotografia: S.n.e.F., S.s.F., S.s.S.F, respectivamente.

O conjunto das formulações analisadas possibilitou a observação do modo como se constituem os juízos de valor sobre as fotografias nestas posições. Essas discursividades trazem julgamentos estéticos e/ou emocionais em conformidade com as suas posições. O julgamento estético está mais presente na posição S.s.S.F. O julgamento emocional é mais decorrente da posição S.n.e.F. Já, na posição S.s.F., podem ser observados os julgamentos estéticos e também os emocionais. É fundamental também observar que os juízos de valor são um modo de formulação comum às três posições, nas posturas interpretativo-emocional e/ou descritivo-técnica dos sujeitos na observação das fotografias. A posição sujeito S.s.S.F. compreende a técnica como fundamental para a especificidade da foto artística. A posição S.n.e.F tem a beleza na foto como seu objetivo. Já, a posição S.s.F. marca tanto a técnica quanto a beleza como importantes em uma fotografia.

A análise do modo de constituição dos juízos de valor mostrou que o processo de especificação do artístico se formula em uma gradação. Na ordem do fotográfico, na qual situo a posição S.s.S.F, há um investimento em busca da especificação do artístico, que é justificada pela técnica. Nesse lugar, a arte e a beleza estão relacionadas à técnica. Na ordem da fotografia, em que se encontram os sujeitos na posição S.n.e.F, não se observa a presença da técnica. Nessa posição, observa-se uma busca de beleza na foto, que compreendo como um lugar não específico do artístico, que se pode considerar como um lugar generalizado das três posições. Ainda na ordem do fotográfico, situo a posição S.s.F., que busca uma especificação do artístico, justificada pela técnica, pela arte e pela beleza da foto.

Essas observações mostram uma transição entre as posições S.s.F. e S.s.S.F., uma vez que a busca da arte e da beleza permeiam esses dois lugares. Quanto à relação entre as posições S.n.e.F., S.s.F. e S.s.S.F, observa-se a busca da beleza como um elemento comum que atravessa as três discursividades.

Para os sujeitos na posição S.s.S.F, o gostar ou o não gostar da foto, o trabalho, o detalhe, estão normalmente permeados pela técnica. Mas, como vimos nas formulações das

entrevistas, este lugar é também interpelado pela emoção. Para os sujeitos na posição S.n.e.F., a questão da técnica pode ser desconsiderada. Esses sujeitos têm muitas vezes uma outra relação com a fotografia, mais voltada para os registros dos acontecimentos. No entanto, as formulações desse lugar buscam também, na avaliação da fotografia, uma imagem bem arranjada, de certa forma equilibrada e bela. Já, a posição S.s.F. é o lugar em que se pode observar o movimento entre os espaços da técnica e da beleza.

Os sentidos que situam a fotografia no entremeio da arte e da beleza se constituem em relação à memória e à interlocução. Alguns dizeres de sujeitos sobre a fotografia, nas posições S.s.F e S.s.S.F., direcionam os sentidos para a sua especificação artística. No entanto, a análise do conjunto das formulações mostrou o atravessamento por uma discursividade identificada com uma formação discursiva distinta desse lugar. Esse movimento dos sentidos está bastante marcado nas formulações sobre a fotografia, as quais busquei compreender em seu funcionamento ideológico na relação com a história.

Essas formulações permitiram a observação do jogo discursivo na distinção da “leitura” da fotografia. O trabalho de análise, de confronto com a materialidade, foi mostrando a dificuldade em se especificar o artístico. O espaço de distinção entre o artístico e o não-artístico começou, então, a se mostrar fluido.

Nas formulações sobre a fotografia, observam-se os detalhes se definindo em relação direta com os olhares sobre as fotografias. Os detalhes são construídos em conformidade com as posições-sujeito que observam as fotografias.

Considerando o conjunto das fotografias selecionadas, observei a constituição dos juízos de valor na especificação do artístico e sua relação com os detalhes significativos para os sujeitos nas posições S.s.F. e S.s.S.F., que estão relacionadas à técnica. Os detalhes também se mostraram significativos para os sujeitos na posição S.n.e.F., mas direcionados para os elementos contedústicos das fotografias. O detalhe se mostra presente nas formulações das três posições-sujeito analisadas, contudo significando diferentemente em cada uma delas. Cada olhar constrói os detalhes que lhes são mais significativos.

Assim como foi importante considerar a marca da presença inicial de Clémentis ao lado de Gottwald – seu chapéu – e dos vestígios da origem das idéias de Menochio deixados nas suas respostas aos interrogatórios inquisitoriais, no processo de análise de meu trabalho foi fundamental considerar as marcas materiais no funcionamento do discurso

sobre as fotografias, para compreender a fluidez nos limites dos sentidos das fotografias legitimadas como artísticas e das fotografias consideradas como não-artísticas.

A análise me levou a compreender a construção histórica das posições S.n.e.F., S.s.F. e S.s.S.F. Ao serem distinguidas no processo de especificação do artístico, as posições das ordens do fotográfico e da fotografia foram se aproximando no espaço de constituição dos juízos de valor diante dos detalhes significativos para cada uma delas. A construção dos detalhes das fotografias pelas posições S.n.e.F, S.s.F. e S.s.S.F. pode ser compreendida como o vestígio do atravessamento da ordem do fotográfico pela discursividade da ordem da fotografia, uma marca do ponto de deriva em que a discursividade da técnica é atravessada pela beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUTTI, L. E. R. (Org.) Ensaios (sobre o) Fotográfico. Unidade Editorial, 1998.
- ADES, D. Photomontage. Thames & Hudson. London, 1976.
- ALTHUSSER, L. Aparelhos Ideológicos de Estado. Graal. Rio de Janeiro, 1992.
- _____ Materialismo Histórico e Materialismo Dialético. Global. São Paulo, 1979.
- ARNHEIM, R. Arte e Percepção Visual. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.
- AUMONT, J. A Imagem. Papyrus. Campinas, 2001.
- BARTHES, R. A. A Câmara Clara. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984.
- BELLOUR, R. Entre Imagens – Foto, Cinema, Vídeo. Papyrus, 1997.
- BRASSAÏ, G. Paris de Nuit. (Prefácio de Paul Morand). Flammarion. Paris, 1933.
- CARBONCINI, A. Coleção Pirelli/Masp. Futura. São Paulo, 2002.
- COURTINE, J. J. “O Chapéu de Clémentis”, em Os Múltiplos Territórios da Análise do Discurso. Sagra Luzzatto. Porto Alegre, 1999.
- DUBOIS, P. “A Arte é (tornou-se) fotográfica. Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX”, em O Ato Fotográfico. Papyrus. Campinas, 1994.
- EDELMAN, B. Le droit saisie par la photographie. Maspero. Paris, 1973.
- _____ La Practica Ideologica Del Derecho. Editorial Tecnos. Madrid, 1980.
- EWING, W.A. Edward Steichen. (Centre National de la Photographie, Col. Photo Poche. Paris, 1993.
- FERREIRA, E. L. Dança em cadeira de Rodas: Os sentidos da dança como linguagem não Verbal. Dissertação de Mestrado. FEF. Unicamp, 1998.
- FRIZOT, M. “Une autre photographie”, em Nouvelle Histoire de la Photographie. Bordas. Paris, 1994.
- _____ “La surface sensible: support, empreinte, mémoire”, em Nouvelle Histoire de la Photographie. Bordas. Paris, 1994.
- _____ “Les Metamorfoses de l’image”, em Nouvelle Histoire de la Photographie. Bordas. Paris, 1994.

- GADET, F. & HAK, T.(orgs). Por uma Análise Automática do Discurso.Unicamp, 1997.
- GINZBURG, C. O Queijo e os vermes. Companhia das Letras. São Paulo, 1976.
- GUIMARÃES, E. (org.). Produção e Circulação do Conhecimento, Política, Ciência, Divulgação. Pontes. Campinas, 2003.
- HAUS, A. & FRIZOT, M. “Figures de Style: Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie” em Nouvelle Histoire de la Photographie. Bordas. Paris, 1994.
- HENRY, P. “Os Fundamentos teóricos da ‘Análise Automática do Discurso’ de Michel Pêcheux (1969)”. Unicamp, 1997.
- INDURSKY, F. & FERREIRA, M.C.L. (orgs). Os Múltiplos Territórios da Análise do Discurso. Sagra Luzzatto, 1999.
- KRAUSS, R. “Stieglitz: Équivalents”, em Le Photographique: pour une Théorie des Ecart. Macula. Paris, 1990.
- KOSSOY, B. Fotografia e História. Ateliê. Cotia, 2001.
- LAGAZZI-RODRIGUES, S. O Desafio de dizer não. Pontes. Campinas, 1988.
- _____ A Discussão do Sujeito no Movimento do Discurso. Tese de Doutorado. IEL. Unicamp, 1998.
- MACHADO, A. A Ilusão Especular. Brasiliense. São Paulo, 1984.
- MORELLO, R. A Língua Portuguesa pelo Brasil – Diferença e Autoria. Tese de Doutorado. IEL. Unicamp, 2001.
- NAKOV, A. Raoul Hausmann. Valência, 1994.
- NEVES, J. Coleção Pirelli/MASP de Fotografias. Futura. São Paulo, 2002.
- ORLANDI, E. P. “O Inteligível, o Interpretável e o Compreensível”, em Discurso e Leitura. Cortez. Campinas, 1988.
- _____ “Efeitos do verbal sobre o não-verbal”, em Rua nº 1. Nudecri. Unicamp, 1995.
- _____ Interpretação. Vozes. Rio de Janeiro, 1996.
- _____ A linguagem e seu Funcionamento. Pontes. Campinas, 1996.
- _____ As Formas do Silêncio. Editora da Unicamp. Campinas, 1997
- _____ (org) Gestos de Leitura da História no Discurso.Editora da Unicamp. Campinas, 1997.

- _____ Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos. Pontes. Campinas, 1999.
- _____ Discurso e texto. Pontes. Campinas, 2001.
- OSTROWER, F. Universos da Arte. Campus. Rio de Janeiro, 1983.
- PÊCHEUX, M. & GADET, F. La Langue Introuvable. François Maspero. Paris, 1981.
- _____ Semântica e Discurso. Editora da Unicamp. Campinas, 1995.
- _____ “Ler o Arquivo Hoje”, em Gestos de Leitura. Editora da Unicamp, 1997.
- _____ O Discurso – Estrutura ou Acontecimento. Pontes. Campinas, 1997.
- _____ “Papel da Memória”, em Papel da Memória. Pontes. Campinas, 1999.
- ROBERTS, P. “Alfred Stieglitz, La Galerie ‘291’ et Camera Work”, em Camera Work: the Complete Illustrations. Taschen. Köln, 1997.
- SAMAIN, E. (org.) O Fotográfico. Hucitec. São Paulo, 1998.
- SALGADO, S. Retratos de Crianças do Êxodo. Companhia das Letras. São Paulo, 2000.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. Imagem – Cognição, Semiótica e Mídia. Iluminuras. São Paulo, 1999.
- SILVA, T. D. “Mídia e Imagem Urbana: Tecnologia no Discurso Jornalístico”, em Cidade Atravessada. Pontes. Campinas, 2001.
- SOUZA, T.C. “A Análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação” em Rua nº.7. Nudecri. Unicamp, 2001.