

Gioandro Marcus Ferreira
Ivanise Hilbig de Andrade
Claudiane Carvalho
Organizadores

**CONSTRUÇÃO
DE SENTIDOS NO
JORNALISMO**

contribuições de
Maurice Mouillaud
e Eliseo Verón



EDUFBA

**CONSTRUÇÃO
DE SENTIDOS NO
JORNALISMO**

contribuições de
Maurice Mouillaud
e Eliseo Verón

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

2020, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Larissa Vieira de Oliveira Ribeiro

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Ádila Marcelle Freitas e Jade Santos

VETORES DE CAPA

Freepick

SISTEMA UNIVERSITÁRIO DE BIBLIOTECAS - UFBA

C758 Construção de sentidos no jornalismo: contribuições de Maurice
Mouillaud e Eliseo Véron / Giovandro Marcus Ferreira, Ivanise Hilbig de
Andrade, Claudiane Carvalho (organizadores). - Salvador: Edufba, 2020.
337p.

ISBN: 978-65-5630-146-4

1. Jornalismo. 2..Análise do discurso. 3. Comunicação de massa
- avaliação I. Ferreira, Giovandro Marcus. II. Andrade, Ivanise Hilbig de.
III. Carvalho, Claudiane. IV. Título: contribuições de Maurice Mouillaud e
Eliseo Verón.

CDU: 070:81'42

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/0

EDITORA AFILIADA À



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo
s/n - Campus de Ondina
40170-115 - Salvador - Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO • 7

*Giovandro Marcus Ferreira,
Ivanise Hilbig de Andrade e Claudiane Carvalho*

PARTE I

DISCUSSÕES TEÓRICAS: OS CONCEITOS EM MAURICE MOULLAUD E ELISEO VERÓN • 13

**Capítulo 1 • Nem tudo repousa sobre as
máquinas: mediatização e seus impactos na
enunciação • 15**

Ivanise Hilbig de Andrade

**Capítulo 2 • Fotojornalismo e significação:
abordagens teóricas e metodológicas nos
estudos de Eliseo Verón • 41**

Nelson Soares e Adriana Telles

**Capítulo 3 • A configuração do acontecimento:
uma proposta de estudo do discurso da
informação pelo viés de abordagens herdeiras
de Paul Ricoeur • 67**

Claudiane Carvalho

Capítulo 4 • Os títulos, o jornal desdeo epílogo • 93

Elton Antunes

PARTE II

**A CONSTRUÇÃO DE APORTES METODOLÓGICOS:
DISCURSOS E PERCURSOS DA INVESTIGAÇÃO • 121**

Capítulo 5 • Diário de uma expedição enunciativa:
o discurso (jornalístico) de Euclides da Cunha em Canudos • 123

Lidiane Santos de Lima Pinheiro

Capítulo 6 • Disputas discursivas e violações na cobertura de
assassinato de pessoas LGBT pelo jornal *Correio** • 151

Giovandro Ferreira, Clarissa Viana e Cassio Santana

Capítulo 7 • O Observatório da Imprensa em
duas perspectivas enunciativas • 171

Nisia Rizzo de Azevedo

Capítulo 8 • “Tudo pelo interesse público”:
estratégias discursivas sobre o papel social do jornalismo • 197

Adriana Santiago

Capítulo 9 • O jogo da leitura:
a ludicidade no tabletjornalismo • 225

Rodrigo Cunha e Eduardo Nunes Freire

Capítulo 10 • Como os títulos e as fontes podem influenciar na
construção discursiva de webnotícias sobre violência sexual
infanto-juvenil? Um estudo de caso no *G1* e na *Folha.com* • 247

Dayanne Pereira da Silva

Capítulo 11 • Análise de conteúdo & (im)possíveis
interfaces com a enunciação: um breve estudo
aplicado ao *Jornal Nacional* e ao *Jornal da Record* • 285

Adriano de Oliveira Sampaio

Capítulo 12 • Fotografias imaginadas • 309

Rodrigo Rossoni

SOBRE OS AUTORES • 331

Fotografias imaginadas

Rodrigo Rossoni

Apresentação

Já passava das oito da manhã, quando um grupo de crianças que brincava no pátio de uma escola na zona rural do município de Fundão, Espírito Santo, avistou um carro que se aproximava. A chegada já era aguardada, e as crianças estavam ansiosas para dar a notícia. Antes mesmo de o carro parar, amontoaram-se na janela do veículo e entoaram:

– Rodrigo, Rodrigo, Moisés¹ jogou o filme dele no fogo!

A “catastrófica” notícia foi surpresa não pelo teor, mas pela dimensão/repercussão que tal ato tomara. Naquelas alturas, era provável que todos da comunidade também já soubessem. Diante da delicada situação, a resposta precisava ser apaziguadora e estratégica. Apaziguadora para ceifar o desejo de punição que pairava no ar; estratégica,

1 Nome Fictício da criança.

pois o percurso de construção de sentidos de tal fenômeno dependia da abordagem e, principalmente, do processo de interação com quem praticara tal ato. Somente Moisés seria capaz de oferecer as bases dessa construção. Por isso, demorei alguns segundos e soltei:

- *Não tem problema. Eu dou outro filme a ele.*

A resposta pareceu satisfatória, já que, logo depois, começaram a perguntar quando poderiam entregar os seus próprios filmes. Dada a liberação para a entrega dos materiais, 33 crianças em uma grande aglomeração. Todas ao mesmo tempo; menos uma: Moisés. Ele não se aproximou. Continuou distante durante todo o tempo.

Aquele, era o último dia de atividades de um projeto de pesquisa que investigava os modos de construção de identidade de crianças do MST,² tendo a fotografia³ como norteadora da pesquisa. A ideia foi criar um campo enunciativo para que as próprias crianças empreendessem o seu estilo, escolhessem os seus temas, as suas formas visuais, e as suas linguagens.

Como todos dali, Moisés também recebeu uma câmera equipada com filme de 36 poses. No entanto, foi o único que tomou a atitude inusitada de destruir o seu filme. Um ato,⁴ portanto, para nós, de sentido.

2 Movimento dos Sem Terra.

3 Com objetivo didático-pedagógico, desenvolvemos uma série de oficinas de fotografia baseadas no funcionamento do dispositivo fotográfico para que as próprias crianças fotografassem o seu cotidiano. Durante oito meses, trabalhamos o processo de formação da imagem, a câmera escura, a fotografia com pinhole, a revelação do filme fotográfico, a ampliação da imagem e a produção fotográfica com câmeras analógicas. Trinta e quatro crianças participaram das oficinas. Tinham entre 6 e 11 anos de idade.

4 Afirmar que o fenômeno em questão é um "ato de sentido" já seria postular, segundo Greimas (1984, p. 12), que ele próprio é um objeto signifiante, e que como tal, faz parte de um sistema semiótico, do qual é uma das manifestações possíveis. Contudo, afirmar a existência de um sistema semiótico não impede de reconhecer, ao mesmo tempo, que esse sistema seja de nós desconhecido. Se existente, mas desconhecido, tínhamos, assim, um problema de pesquisa.

É este ato – jogar o filme no fogo – o norteador da nossa investida neste artigo, logo, a gênese das nossas problematizações. De imediato, já descartamos a tentativa de identificar motivos que levaram Moisés a destruir o seu filme. Esse não poderia ser o nosso propósito. Pareceu-nos muito simplista. Nosso objetivo se inscreveu em um recorte mais específico e concentrou-se em investigar o sentido de uma relação: a de Moisés com a fotografia. Esta sim, ao nosso ver, um fenômeno em ebulição e desejoso por sentido. Configurou-se, assim, o nosso problema de investigação: qual a relação de sentido que Moisés estabelece com o objeto “fotografia”?

Para dar conta dessa problemática, recorreremos às estratégias teóricas e metodológicas da abordagem sociossemiótica⁵ que, na atualidade, além e aquém da análise investida nos textos e nos discursos, pretende dar conta de compreender como o sentido emerge também “das nossas relações vividas com os objetos que nos circundam ou dos quais fazemos uso, numa palavra, da vida cotidiana nas suas múltiplas dimensões, inclusive a do sensível”. (LANDOWSKI, 2014, p. 10, grifo nosso)

Sob o viés sociossemiótico, a relação de sentido de Moisés como a fotografia se constituiu como nosso objeto de estudo. O que caracteriza essa abordagem, diferentemente da semiótica clássica (greimasiana), mais presa ao “texto”, no sentido usual da palavra, é essencialmente, o fato de considerar a interação como o lugar mesmo da aparição do sentido: no nível das práticas e das interações vividas.

A noção de interação é o que lhe serve, hoje, de articulação. Pensar sociossemioticamente a questão geral do sentido, ou analisar sociossemioticamente objetos de ordens diversas, é,

5 Sobretudo, inspirados nos estudos da produção do sentido de Eric Landowski (1992;1995;1997; 2001; 2003; 2014). A sociossemiótica tem suas bases conceituais na Semiótica de Greimas.

em todos os casos, colocar a noção de interação no coração da problemática da significação. (LANDOWSKI, 2014, p. 11)

Essa noção amplia a área de atuação da sociossemiótica que, segundo Landowski (2014) não pode ser definida pelo caráter “social” dos objetos que ela estuda, nem pode ser considerada uma aplicação da disciplina em um campo particular. De fato, “seu objeto é o sentido enquanto tal, e o papel que ela assume é construir a *teoria geral* desse objeto”. (LANDOWSKI, 2014, p. 11, grifo do autor)

Por isso, na abordagem do fazer sociossemiótico, “presença”, “situação”, “interação” são fundamentais para entender a sua especificidade. Para Landowski (1995, p. 263), o sentido não é uma “coisa” autônoma, já existente e, por assim dizer, à espera de que passe pela proximidade algum especialista capaz de a “descobrir” tal como é, graças aos poderosos instrumentos de decifração que ele estaria levando consigo. “Quer na própria atividade discursiva, quer no nível da sua reconstrução metadiscursiva, o sentido também se realiza ‘em ato’”. (LANDOWSKI, 1995, p. 263)

Esta atitude expressa o esforço constante para nunca perder contato com a dimensão vivida das relações e dos processos analisados, “tal como ela se articula na produção ou pela leitura dos discursos e das práticas em *situação*”. (LANDOWSKI, 1997, p. 12, grifo do autor)

O ato de jogar o filme no fogo, por si só, não daria conta de fornecer os elementos essenciais para nossa análise. Tornava-se necessária a interação com Moisés, já que o seu discurso, em situação, poderia nos fornecer os modos de agenciamentos e as propriedades singulares que fizeram sua ação significar. O discurso interessa à sociossemiótica porque ele não cumpre somente a função de signo numa perspectiva comunicacional, mas porque tem, ao mesmo tempo, valor de ato: ato de geração de sentido, e por isso mesmo, ato de presentificação.

Nossas análises, portanto, se fizeram: 1) pela instância da enunciação⁶ – pelas estratégias empregadas nos discursos⁷ de Moisés (que veremos a seguir) e pelo próprio ato de jogar o filme no fogo; e, 2) pela relação entre texto (contexto interno de produção/oficina, observações empíricas) e situação (inserção⁸ no Assentamento do MST – experiências compartilhadas).

Nada do que nos reteve foi dado *a priori*. Tudo o que fez sentido foi construído e, por conseguinte, pressupôs um fazer de ordem cognitiva e sensível. O projeto sociossemiótico evita determinismos superficiais que procurariam reconhecer nas manifestações de Moisés traços já reconhecíveis, pré-determinados, codificáveis. Ao contrário, o sentido aqui foi concebido como resultado de uma construção negociada entre

-
- 6 Utilizamos aqui o conceito de enunciação desenvolvido por Landowski (1992, p. 167): “Enunciação vai além de um ato de produzir um discurso. A enunciação é ‘o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser’, e que, para isso, produz os enunciados, que são o ‘objeto cujo sentido faz o sujeito ser’. A partir do momento em que a enunciação é concebida como um ato, isto é, como um fazer, entre outros, todo ‘ato enunciativo’ se torna, por definição, sujeito a uma gramática geral do fazer que, entre outras coisas, implica a instalação e a colocação em movimento de certos dispositivos actanciais”. Se a enunciação é uma instância pressuposta pelo enunciado, ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso e nas ações que realiza. Nessa produção, a enunciação é pensada para além do verbal. Estão engendrados aí, uma série de questões que passam também pelo não verbal, ou seja, pelo visual e pelos atos de linguagem de Moisés em suas acepções mais amplas, como a própria ação intencional de destruir o filme.
 - 7 Sua significação aqui foi construída a partir da análise dos atos de linguagem em contexto, que permeiam a completude da comunicação. Por isso, procuramos captar as interações efetuadas, com a ajuda do discurso, entre sujeitos individuais ou coletivos que nele se inscrevem e que, de certo modo, nele se reconhecem. Partimos ainda da concepção que considera o discurso como um espaço de interação. Isso pode nos proporcionar o meio de abordar, de um modo que não fosse meramente intuitivo, a análise da construção de sujeitos, neste caso, Moisés, instaurados nesse discurso.
 - 8 Nossas relações não se limitaram às atividades nas oficinas. Elas se estenderam por outros espaços tempos de sentido como a escola, a igreja, o trabalho, as atividades políticas e festivas e, principalmente, no cotidiano das famílias em suas casas. A oficina foi, antes de mais nada, uma ação educativa e, ao mesmo tempo, uma estratégia de interação com o grupo.

os actantes (Moisés e eu) e como uma totalidade dependente da articulação estrutural imanente ao discurso de Moisés e ao ato de jogar o filme no fogo.

Desejando manter um contato direto com o cotidiano, com o social e com o “vívido” de Moisés, caminhamos para a realização do que Landowski (2001) chama de “uma semiótica da experiência vivida”. Ao tomar o devir de sentido como objeto de análise buscamos nada mais do que compreender como este tempo presente que é o nosso vem ou não a ser experimentado por Moisés, como fazendo sentido para ele, independente de como analisamos de fora.

O percurso de um ato

Naquela manhã, logo depois de ser informado publicamente da destruição do filme, por estratégia, evitei dar importância ao fato. Moisés já sabia que eu tinha conhecimento do seu feito. Por isso, ele não se aproximou. Manteve a distância que ele considerou necessária. Enquanto isso, as atividades na oficina continuavam normalmente, apesar de eu, por várias vezes, ficar avaliando o melhor momento para dialogar com Moisés. Não podia ser ali, naquele tempo em que ambas as partes estudavam o comportamento um do outro, muito menos com todas as crianças esperando, de mim, uma atitude (punitiva).

Foi um intenso processo de negociação. Além de recolher os filmes, também discutimos os detalhes da exposição fotográfica que realizaríamos no assentamento. Moisés preferiu não participar desse momento.

No intervalo das oficinas, normalmente, fazíamos atividades esportivas: um revezamento entre futebol, queimada, vôlei ou outras brincadeiras. Naquele dia, a escolha foi jogar futebol no campo, distante aproximadamente 400 metros da escola. Fizemos dois times mistos com as crianças e as professoras da escola. Mais uma vez, Moisés manteve-se

distante. Não quis participar do futebol, mas ficou ao lado do campo, assistindo ao jogo.

Cerca de 20 minutos após o início da partida, uma surpresa. Moisés esboça a sua primeira reação verbal dirigida diretamente a mim:

– *Rodrigo, seu ruim de bola, seu “perna-de-pau”!* – gritou, à beira do gramado.

Era o convite que faltava. Simulando um saída para descansar, sento ao seu lado e brinco com o fato de eu ser “perna-de-pau”. Tento motivá-lo a jogar também. Rapidamente, encerro o assunto e volto para o jogo. Não pergunto nada sobre o filme. Ele continuou me chamando de “perna-de-pau”.

Quando terminou a partida de futebol, ele ainda estava lá, sentado. Pela segunda vez, sentei ao seu lado e continuamos a conversar amenidades. Todas as crianças foram saindo. Nem se deram conta de que ficamos para trás. A conversa se desenrolou a partir do jogo, do cansaço e dos gols. Moisés já indicava que estava pronto. Senti (sim, é um sentimento) que o momento era aquele: entrei no assunto do filme.

– *Moisés, eu já ia me esquecendo... Estou indo embora, já peguei o filme de todo mundo. Só falta o seu...*

De cabeça baixa e batendo, repetidamente, uma pedra no chão, disse-me:

– *Queimei o filme!*

– *Não entendi* – respondi, aparentando surpresa. E continuei:

– *Entrou luz na câmera?*

– *Joguei no fogo!* – respondeu, ainda de cabeça baixa.

– *Jogou no fogo? E como foi isso?* – perguntei.

– *Joguei no fogo, ora. Fiz uma fogueira e pronto!*

– *E o que fotografou?*

– *Só babaquisses.* – disse-me.

– *E o que era babaquisse?* – perguntei.

– *Pasto, boi, cavalo, Scoobydoo, televisão...*

- *E não fotografou seus pais?*

- *Sim.*

- *E seus pais não são importantes?*

- *Ah! O que adianta ter meus pais na foto, se não tem as coisas que mais gosto. Tinha um monte de trem feio na foto. Minha família, tudo trem feio. Aqui é muito ruim. Só pasto, pasto, boi, vaca. Eu gostaria de fotografar coisas bonitas que tem em Fundão. Carros andando, a praça lá... Isso, sim, eu acho bonito. Agora, aqui, só pasto, pasto - falou gesticulando muito*

- *E o que mais gostaria de fotografar?* - perguntei. Ele olhou para mim, foi abaixando os olhos e disse:

- *Meu irmão! Tem meu irmão que queria fotografar. Mas ele não tá aqui.*

- *E onde ele está?*

- *Ele foi adotado por uma família de Santa Teresa. - [silêncio] - eu sinto muito a falta dele.*

- *Há quanto tempo você não vê ele?* - perguntei.

- *Desde quando ele foi embora. Tem uns seis anos que meu pai deixou ele ir. - e continuou, aumentando a tonalidade da voz:*

- *Mas ele deve estar lá, comendo coisas gostosas, enquanto eu to aqui... No Natal, vamos continuar comendo arroz e feijão. Ele vai comer muito chocolate.*

Depois de alguns segundos, perguntei:

- *E os seus amigos, não fotografou?*

- *Fotografei. Mas ninguém gosta de mim. Eu trago coisas, compro e dou pra eles, e não tão nem aí pra mim... ainda me chamam de viado...*

Neste momento, ele se levantou. Olhou para o céu e lançou, ao longe, a pedra castigada pelas repetidas batidas no chão. Já era hora de encerrar o diálogo. Levantei-me e saímos caminhando em direção à escola. Nesse percurso, o silêncio imperou.

Construindo sentidos – na interação

Nessa abordagem, devemos recorrer a Landowski (1992) para substituímos a concepção restritiva do “contexto referencial” pela noção ampliada do “contexto semiótico”, que nos interessa. O contexto semiótico é o conjunto de traços linguísticos ou não pertinentes para a atribuição de uma significação ao ato de enunciação, que aqui consideramos o caso de Moisés. O “contexto semiótico” seleciona no “real” os elementos significantes que entram, caso a caso, na colocação do próprio enunciado de Moisés, mas também a maneira como ele se inscreve gestualmente no tempo e no espaço do seu interlocutor (eu), do mesmo modo que todas as determinações semânticas e sintáticas que contribuem para forjar a “imagem” que os parceiros enviam um ao outro no ato da comunicação.

Nem todas essas determinações são legíveis no mesmo nível de profundidade, nem todas pertencem tampouco à mesma substância de expressão (*o verbal combina-se com o gestual*), mas todas concorrem para produzir um só e único efeito global de encenação dos actantes do discurso e condicionam, com isso, o grau de credibilidade dos enunciados intercambiáveis. (LANDOWSKI, 1992, p. 171, grifo nosso)

A distância mantida, no primeiro contato “pós-queima” do filme, forjou sua imagem no ato da comunicação. Apesar de eu agir como de costume, ele não se aproximou. Ficava de longe, apenas direcionando um leve olhar, que não fitava os meus. Acompanhava-me de longe aonde eu fosse. Queria ter certeza de que eu não iria perguntar sobre o filme. Na verdade, de que não seria punido. As punições são muito recorrentes para as atitudes identificadas como erradas.

– Ah Moisés, deixa Rodrigo chegar que você vai ver! – diziam algumas crianças. Isso o assombrava.

A imagem forjada por mim – “ele sabia que eu sabia, mas por que não o interrogava?” – com a distância que se manteve, e a certeza da não punição (não tem problema, se ele quiser dou outro filme), fez com que, à sua maneira, se aproximasse lentamente. A expressão disso ficou evidente nas suas determinações corporais e verbais (efeitos globais de encenação dos actantes do discurso), que ocorreram no campo de futebol.

Ficou sentado à beira do gramado. Não entrou no campo que, naquele momento, era o meu espaço. Mesmo próximo, a linha lateral era o nosso divisor.

A maneira que buscou para atravessá-la foi se referindo ao jogo, especificamente, a minha atuação. Até então sequer se aproximava. A partir do então, direcionava-se a mim, enunciando o meu nome.

– *Rodrigo, seu perna de pau!*

Esse era o convite que faltava para conversarmos. Senti que o momento era aquele. Saí do jogo e sentei ao seu lado, mas para estabelecer ainda uma relação de confiança, não toquei no assunto do filme. Voltei para o jogo e, só depois, pude realizar o diálogo anteriormente citado.

O discurso produzido, em interação, complementou a gama de agenciamentos e de propriedades singulares que faltavam para empreender o processo de construção dos sentidos. Na interação, segundo Landowski (2014), o essencial passa pela dimensão enunciativa, já que aí se constrói e se transforma o regime de relações entre enunciadores e enunciatários. Todas as manifestações regem o funcionamento do plano enunciativo.

Neste processo de experiências compartilhadas e de observações empíricas, Moisés já demarcava o seu posicionamento discursivo desde o início das oficinas. Já externava algum tipo de insatisfação nos seus atos de linguagem, sejam eles linguísticos ou não. Suas expressões corporais (comunicação sensível), na maioria das vezes, eram a principal linguagem utilizada. Com um leve sorriso, cerrando os olhos, e a cabeça

inclinada para a direita, fazendo movimentos circulares, conseguia sensivelmente expressar tal negação, sem mesmo tê-los intencionados.

No início, acreditávamos que a reação negativa era direcionada à oficina de fotografia. Contudo, com o alargamento da interação, pela recorrência das ações a partir dos seus discursos compreendemos que os sentidos eram mais complexos e estavam ligados a uma anterioridade: a relação conflituosa com o seu mundo vivido.

Moisés foi muito taxativo na caracterização do seu lugar de sentido. “Aqui é muito ruim, só pasto, boi, televisão”. Nessa escalada de rejeições não poupou nem os sujeitos que compartilham com ele do seu universo de sentido, os pais e os amigos: “um monte de trem feio”.

Penetrando no discurso de Moisés fica evidente que o que ele quer está fora do seu espaço, da sua experiência. Ele se projeta para o outro: “ele deve estar lá, enquanto eu to aqui”. Surge uma oposição fundamental do “aqui” versus o “lá”. O “aqui” é disfórico, enquanto o “lá” é eufórico. A negação do “aqui” aparece, sobretudo, em “aqui é muito ruim... só pasto, pasto, boi, cavalo, feijão, arroz e meus amigos não tão nem aí pra mim...”

A afirmação do “lá” está inscrita nas figuras que são objetos de valor para o sujeito da enunciação como cidade, praças, carros, chocolate e os possíveis elementos que giram em torno da festa de Natal, que são evidenciados comercialmente pela televisão. No cenário imaginativo de Moisés, o “lá” se constitui como um mundo ideal, para o qual se projeta a fim de saciar os seus desejos. “Lá” estão os seus objetos de valor: carros, chocolates, presentes de natal. “Lá” está o seu maior objeto de valor, o seu irmão, a quem o sentimento da ausência perturba-o cotidianamente: “não vejo ele desde que foi embora [...] sinto muito a falta dele”. O aqui é disjunção, é tensão, é abismo. O lá é privação.

A dor de Moisés tem um endereçamento: a dura forma com que se refere aos seus pais, “um monte de trem feio”. Moisés culpa os seus pais pela adoção do irmão. No enunciado “tem uns seis anos que meu pai deixou ele ir”, está expresso o sujeito que pratica a ação de “deixar ir”: meu

pai. O verbo “deixar” na situação da enunciação adquire dois significados: (1) o de “autorização/permissão”. Foram os pais quem autorizaram a doação do filho. Permitiram, segundo o seu enunciador, que o irmão fosse levado, ou seja, um ato (com)sentido; (2) o de “cessar de pertencer”, deixar de estar. Produziu-se, assim, o rompimento afetivo entre os irmãos, o afastamento, a dor. Moisés nunca mais o viu. Para ele, o irmão saiu dali (lugar ruim) para outro lugar (bom). Mas, Moisés continuou ali. Há algo ainda que perturba Moisés. Os pais, além de tê-los separado, permitiram que Moisés continuasse ali sozinho (lugar ruim).

Na intensa disforia que o lugar de sentido apresenta para ele, evidencia-se ainda o conflito e a difícil afinidade com os amigos. Além da exclusão que expõe quando diz “não gostam de mim, não estão nem aí pra mim”, enfatiza uma situação que é instaurada em diversos discursos, principalmente dos meninos, da menção à homossexualidade: “... ainda me chamam de viado”. É interessante notar que, usando as determinações da análise sintática, o verbo na terceira pessoa do plural leva a constituição de um sujeito indeterminado “eles”, que representa um universo social de indicação da quantidade dos que não gostam de Moisés: “muitos”. Mesmo assim, ele esforça-se para estabelecer seus laços. Compra coisas, tenta agradar, presenteia. Tenta de alguma forma ser aceito pelos amigos. Esforço inválido pois esses “muitos” ainda chamam-no de viado. E o que significa “ser” viado no contexto da enunciação? Ser “viado” é estar fora do que se considera referência de comportamento da figura masculina. É mais que ser diferente. É, portanto, uma desqualificação, uma ofensa. Segundo Landowski (1997), são por meio dessas práticas discursivas que se reafirmam uma diferença.

Moisés não estava feliz. A insatisfação com a família, amigos e objetos do seu mundo vivido já tinha uma anterioridade. A atividade com fotografia só deu visibilidade a esse mal estar e, geraria, ainda, um outro agravante.

Moisés e fotografia: uma relação sentida

Não tínhamos noção dessa complexidade vivida por Moisés quando iniciamos a prática educativa. Por ingenuidade ou displicência, a oficina se restringiu aos conteúdos técnicos e às estratégias didáticas com fotografia, ou seja, deteve-se ao funcionamento elementar do dispositivo fotográfico. Essa orientação deu ao clique e à operação automatizada da câmera o total protagonismo da ação - de registrar. Aqui começam os nossos agravantes.

Para o crítico e pesquisador francês André Rouillé (2009), esse modelo específico de concepção e de usos da fotografia é denominado “fotografia-documento”. Mais do que uma forma, um fazer, ela é um conceito, um paradigma. De ingênua ela não tem nada. Entender esse conceito e suas implicações no campo fotográfico são questões essenciais para compreendermos: *1) os agravantes gerados pela oficina de fotografia; e, automaticamente, 2) o nosso problema de pesquisa: a relação de sentido de Moisés com a fotografia.*

A fotografia-documento se constituiu no contexto político, econômico e social da nascente sociedade industrial (século XIX). Foi a sociedade industrial, segundo Rouillé (2009), que assegurou as condições de seu aparecimento, permitiu seus desdobramentos, modelou-a e se serviu dela. Não por acaso, a fotografia-documento está diretamente afinada às suas demandas: de ser uma ferramenta. Esse contexto, associado ao caráter mecânico da fotografia, apontou-a como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza os seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma. (ROUILLÉ, 2009, p. 30)

Todos esses aspectos foram o que a projetaram no coração da modernidade, e que lhe valeram “alcançar o papel de documento, isto é, o

poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava”. (ROUILLÉ, 2009, p. 31) Na prática, a fotografia-documento se fundamenta pela estrutura automatizada da câmera fotográfica cujo funcionamento cumpre a lógica do “espelho da memória”, uma ideia que se estruturou com o próprio desenvolvimento do Daguerreótipo no século XIX: gravar em um suporte fixo aquilo que os olhos veem. Convencionada por convicções dessa sociedade, ela adquiriu uma função utilitária e, seu uso, foi legitimado como a forma mais eficaz, isenta e transparente de documentar o mundo. A fotografia-documento, portanto, construiu-se discursivamente como uma “imagem assimilável a um verdadeiro fenômeno natural”, um decalque, uma marca, um índice.

A teoria do índice é a principal sustentação discursiva da fotografia-documento. A partir dos anos 1980, ela vai se constituir como ontologia fotográfica e argumento chave de diferenciação de outras imagens. A relação de contiguidade física com o referente e a necessária preexistência do objeto, que apenas deixaria impressa o seu rastro, passou a determinar a essência da fotografia e a fortalecer ainda mais o seu valor documental.

E quais as implicações desses fundamentos para o campo fotográfico? Para Rouillé (2009), os pensadores do índice, Dubois (1993); Barthes (1984); Krauss (2002); Schaefer (1996), criaram uma verdadeira vulgata para os discursos acerca da fotografia. Tiveram a grande vantagem de alimentar um pensamento global, abstrato, essencialista, relacionando as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registrariam. A teoria do índice enclausurou a fotografia no território do útil e sustentou, segundo Rouillé (2009), a crença de que a aderência com o real é inerente ao dispositivo fotográfico. Ou seja, condicionou a fotografia ao objeto. Por essa lógica, fotografia não rimaria com criação, com ficção, com invenção ou intervenção. Além de associar a fotografia à relação imediata com as coisas, essa

determinação delegou, semanticamente, a fotografia ao ato de documentar o mundo, de registrar fatos.

Sem tocar nas tensões enfrentadas pela fotografia na contemporaneidade e, ao reduzi-la ao funcionamento elementar do seu dispositivo, a oficina de fotografia nada mais fez do que fortalecer o modelo paradigmático da Fotografia-documento. Talvez, este tenha sido o seu maior equívoco: apresentar “a” fotografia, pensando-a e praticando-a no singular. Segundo tal lógica, a fotografia “não consiste nem em um conjunto de praticas, que são variáveis segundo suas determinações particularidades, nem em um *corpus* de obras singulares”. (ROUILLÉ, 2009, p. 17, grifo do autor) A oficina construiu um paradigma fotográfico “a partir do grau zero, do seu princípio técnico, confundindo-o com um simples automatismo”. (ROUILLÉ, 2009, p. 18)

Quando Moisés recebeu a câmera, o seu saber-fazer fotográfico já seguia, a *priori*, um ordenamento: obedecer o automatismo da câmera para a ação de registrar. A sua primeira pergunta - “o que é para fotografar?” - talvez tenha sido a última tentativa/esperança de uma ruptura, de uma possibilidade de criação, de salvação. A resposta “o que você quisera”, minguou suas expectativas. O dispositivo fotográfico não lhe dava alternativas. Moisés estava impiedosamente fadado a fotografar os objetos⁹ do seu mundo vivido, ou seja, a cumprir o determinismo do “espelho da memória”.

A condição indicial (a necessária preexistência do objeto) foi um golpe certeiro para Moisés. Produziu-lhe um paradoxo: o que ele deseja, ele não pode fotografar. Está fora da sua experiência visual, logo, indicial - (*irmão, cidade, carros*); Por outro lado, o que ele, tecnicamente, pode fotografar, ele, determinadamente, rejeita - (*pais, amigos, natureza, escola*).

9 Quando ouve a resposta, dirige a camera para mim e clica. Seu primeiro fotograma foi sensibilizado com minha imagem

A fotografia-documento tornou-se uma barreira intransponível para Moisés, um verdadeiro encarceramento. O dispositivo fotográfico - em sua relação de aderência com o real - é um aparato impotente para o exercício da sua imaginação de criança (fuga do real) de forjar um outro mundo, com outras pessoas, outras personagens, outros protagonismos, outros objetos como o chocolate, por exemplo. Enquanto a pintura estaria aberta ao imaginário, ao divino, ao passado ou ao futuro, a fotografia, por seu lado, ao presente.

Ao enclausurá-lo ao real, a fotografia-documento impediu-o de criar mundos, de vagar pelo abstrato, de viajar pela ficção, pelo sublime. Não havia fuga, não havia alternativa, não havia brechas. Só lhe restava o automatismo, a "captura" de um "monte de trem feio". A sua percepção sobre fotografia foi construída sob a lógica do documento.

Isso parece explicar a sua recusa em participar, desde o início, de praticamente todas as atividades propostas na oficina. No início, não compreendíamos o motivo. O problema nos parecia de âmbito didático e/ou pedagógico. Entretanto, a análise dos seus discursos e de sua comunicação extralinguística, em interação, apontou-nos para o surpreendente fato de que o seu conflito era com "a" fotografia, ela mesma o seu algoz.

Quando a prática educativa foi planejada, imaginávamos criar possibilidades de expressão, mecanismos de experimentação, de relações identitárias com o espaço, enfim. Com Moisés, isso não foi possível, já que o modelo de fotografia imposto a ele não permitia tais divagações. Moisés merecia mais, e a prática educativa poderia mais se tivesse tensionado essa hegemonia, questionado as práticas de designação e oferecido outras possibilidades significativas (semânticas) à "fotografia", ou seja, poderia ter desconstruído o signo fotográfico ou simplesmente ter apresentado uma fotografia no plural. Ao não fazê-lo, acabou reforçando o *modus operandi* da fotografia-documento de ser mera expres-

são de impressão luminosa, de índice, de mecanismos automatizados de registro.

Com a câmera na mão, Moisés viveu o impasse que Flusser (1992) classificou de dilema em um conflito simbólico: “reconhecer-se funcionário do aparelho e submeter-se a suas rotinas ou rebelar-se e defender a sua liberdade”. Moisés fez a sua escolha. Em meio a tantas forças, tensões e controles, buscou “um pouco de possível para não sufocar”. (DELEUZE, 1992) Fez a sua escolha por uma terceira via. Subverteu o processo: substituiu o “ou” pelo “e”: reconheceu-se funcionário do aparelho e rebelou-se para defender a sua liberdade.

Operar o aparelho se fez necessário naquele momento e demarcou uma ação de sentido: um ato simbólico. Somente depois deste é que veio a rebeldia: destruir o filme, um outro ato de sentido.

Entendamos o processo fotográfico. A fotografia é resultado de dois fenômenos: um físico - o processo de formação da imagem, a captura; e, o outro, químico - processo de fixação da imagem em uma superfície fotossensível, primeiro no filme e depois no papel fotográfico. Moisés interrompeu parte do processo químico, mas não abdicou do fenômeno físico, ou seja, não abriu mão de operar a câmera. Ora, ele poderia ter escolhido não expor o filme à luz. Poderia, mais uma vez, como fazia em outros momentos, recusar-se a fazer a atividade. Bastava não clicar, ou, simplesmente, ter jogado o filme no fogo sem nenhum clique. Mas não o fez. Ele preencheu o filme. Cumpriu todo o primeiro fenômeno (físico) até atingir precisamente a primeira parte do fenômeno químico: a luz que incidiu na emulsão fotossensível deixou um leve rastro, que é a imagem em potência, ainda invisível ao olho, a chamada imagem latente. “A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente” (FONTCUBERTA, 2012, p. 38). Está ali ávida por ganhar vida.

Essa é a virada de Moisés, a sua subversão. Ele se reconhece funcionário do aparelho, contudo, para um objetivo maior. Vejamos.

Primeiro ato: Moisés completou o fenômeno físico e, ao fazê-lo, contrariou uma ordem quase natural de que, normalmente, são os momentos de alegria que aparecem nos álbuns de fotografias pessoais. “Fotografamos para reforçar a felicidade dos momentos, para afirmar aquilo que nos agrada”, diria Fontcuberta (2010). Ou como reforçaria o psicólogo S. Milagram (apud KOSSOY, 2001, p. 100), “as famílias constroem uma pseudonarrativa que dá realce a tudo o que foi positivo e agradável na vida, como uma sistemática supressão do que foi sofrimento”.

Moisés, entretanto, não suprimiu nada do que o faz sofrer. Pelo contrário, ele reforçou tudo aquilo que não lhe agrada. Como ele mesmo enunciou, registrou objetos que despertam sentimentos de ódio, “*babaquisses, um monte de trem feio*”. A escolha desses objetos para o registro não foi aleatória.

Machado (2015) argumenta que ação de qualquer fotógrafo não é involuntária. Ao contrário, apontar a câmera é uma operação ideologicamente orientada. Corroborando com este pensamento, Kossoy (2001) sustenta ainda que o registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo, já que este é um sujeito social que vive as expectativas e as angústias do seu tempo presente. O recorte, portanto, é resultado de uma escolha substancialmente subjetiva.

Quando Moisés decide-se por operar o equipamento, sua ação não foi inocente. Ele direcionou a câmera, escolheu. Fotografou de forma sistemática como se construísse um inventário do seu mundo vivido de sentido. Fotografou a escola, a casa, os pais, os amigos, a natureza ao seu redor, os objetos da casa e a mim mesmo. Todos nós ali, imagens latentes no seu filme. Para Fontcuberta (2012), na ordem do simbólico, a imagem latente constitui para a fotografia a porta para uma dimensão mágica. Trata-se do primeiro estágio do contato físico que a realidade e sua representação estabelecem. Mesmo reconhecendo que nesse estágio não existe representação como tal, concorda com Barthes (1984),

que ela já “é um resíduo, ou melhor ainda, um contágio de pura emanção do real”.

O impacto direto das emissões luminosas de um objeto em uma superfície fotossensível determina o vínculo sobrenatural entre a realidade e a fotografia, e fundamenta, dessa maneira, “o pilar da sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem ou inclusive se transmutar nela”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 39)

Moisés está, agora, no comando. Está com toda a sua realidade transmutada em seu filme. Tudo ali aprisionado. Ele pode fazer o que quiser com ela: (1) dar vida e duplicá-la, ao revelar os filmes e ampliar as imagens, ou, (2) livrar-se dela.

Segundo ato: Moisés recorre ao fogo! Somente depois de todo o processo de captura da sua realidade é que produz uma fogueira no quintal de casa e joga o filme no fogo. A queima do filme é um ato estritamente simbólico. Tomemos o ato de jogar o filme no fogo como um enunciado, que é passível de ser analisado, já que não é um fato isolado e descontextualizado, mas compartilhado e vivido em interação com seu enunciador. Moisés não queria queimar o plástico da bobina, nem a película do filme, como se brincasse de fogueira. Ele queimou simbolicamente o conjunto de elementos do seu mundo vivido: todas as suas rejeições, que estavam ali, latentes, como embriões à espera de condições favoráveis que lhes permitissem voltar à vida.

O fogo vai cumprir o seu papel: eliminar todos “esses trem feio” e transformá-los em cinzas. Dessa forma, elimina quaisquer possibilidades de duplicação da sua realidade. Para Moisés, revelar as imagens é, ao mesmo tempo, revelar a sua dor. É expor no campo visual tudo aquilo que já o afeta no mundo visível. Como sustenta Barthes (1984), a fotografia presentifica o objeto, e diante dela, não a vemos, o referente adere contra tudo e contra todos.

Diríamos que a fotografia sempre traz consigo o seu referente ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como um condenado acorrentado a um cadáver, em certos suplícios. (BARTHES, 1984, p. 15)

Moisés não suportaria a fotografia revelada. Se não pode entrar em conjunção com os objetos de valor, ameniza sua dor, jogando no fogo as figuras do seu vivido.

Ao contrário de Barthes, que tomado pela dor da morte da mãe, procurava, em seus arquivos, uma fotografia que pudesse representá-la (mãe), como uma espécie de presentificação, Moisés evita a fotografia “mesma”, enquanto objeto concreto, ou seja, evita o documento, que equivale legitimamente às coisas que representa: a imagem assimilável ao verdadeiro fenômeno natural. Moisés aborta o nascimento da fotografia no próprio ventre.

Nada mais resta: apenas cinzas. Moisés defendeu a sua liberdade. A sua ação de sentido libertou-o dos assombramentos visuais, do “embalsamento” (BAZIN, 1945) temporal e figurativo dos referentes fotográficos.

Moisés está livre. Livre também está de quem introduziu “a” fotografia nesse seu conflituoso mundo vivido: o primeiro clique de Moisés, isto é, a primeira pessoa para quem apontou a câmera foi para este que vos escreve.

Moisés foi a única criança que não apresentou as suas fotografias. Mas isso é o que menos interessa. Como ensina Flusser *apud* Fontcu-bera (2010, p.75), “importa mais o gesto beligerante do repúdio, do que qualquer resultado por mais plasticamente potente que pareça”.

Considerações finais

A construção desse percurso de sentido foi uma das tantas possíveis. Em grande parte ela foi estruturada com base nos mais de dez meses de interação com Moisés.

Dessa experiência de sentido, alguns ensinamentos produziram efeitos. Por mais que o percurso teórico da fotografia e suas tensões nos fosse compreendido, Moisés evidenciou na prática o quão complexo pode se configurar o modelo de concepção da fotografia e das limitações que isso pode produzir.

A fotografia para Moisés é a própria realidade. Confunde-se com ela ou a representa. A relação de sentido com a fotografia é conflituosa já que a sua realidade assim o é. Contudo, a eliminação concreta do filme e das imagens latentes potencializaram uma liberdade e/ou fuga desse seu complexo mundo vivido. Um recomeço, a partir dessa sua micro ação de sentido, e a partir daí, a reinvenção da sua própria existência.

A oficina que poderia ser um espaço de invenções e de criação de mundos tornou-se ela mesma o grande algoz para Moisés. O ato de jogar o filme no fogo demarcou um simbolismo marcante: uma subversão ao controle a que estava submetido. Mas, por outro lado, a oficina também cumpriu um importante papel nesta complexa vida sentida. As operações de sentido possibilitaram uma intervenção, uma maneira de atuar pela via do simbólico que talvez nenhuma outra atividade poderia marcar tanto a sua vida. Na singularidade apresentada a fotografia tensionou ao extremo a sua realidade, e foi esse fato que possibilitou a sua (re)ação.

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

- BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 11. ed., São Paulo: Papyrus, 1993.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2002.
- FONTCUBERTA, J. *A câmera de pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- FONTCUBERTA, J. *O beijo de judas: fotografia e verdade*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2010.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n. 4, jul. 1984.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo: EDUCS, 1992.
- LANDOWSKI, E. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 10-20, jun. 2014.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LANDOWSKI, E. O olhar comprometido. *Galáxia*, São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.
- LANDOWSKI, E. O semioticista e seu duplo. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. (Org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995. p. 242 - 261
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. Barcelona: G. Gilli, 2015.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- SILVA, L. H. O. Por uma semiótica do vivido: entrevista com o semioticista Eric Landowski. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 12, n.1, 2014, p. 345-361.

Este livro foi produzido em formato eletrônico (PDF) e utiliza as tipografias *Barlow* e *Barlow Condensed* com miolo e capa criados na Edefba em 2020.

ISBN 978-65-5630-146-4



9 786556 301464

O Centro de Estudo e Pesquisa em Análise de Discurso e Mídia (CEPAD) está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e reúne pesquisadores de vários estados brasileiros. Seus integrantes atuam em diversas frentes de estudos, tendo como norte a reflexão em torno dos processos de produção e circulação de sentidos operados pelos meios de comunicação, utilizando-se de aparatos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, Semiótica, Semiologia, além de Teorias da Comunicação e Teorias Sociais. Criado e coordenado desde o ano de 2001 pelo Prof. Dr. Giovandro Marcus Ferreira, o Cepad está cadastrado como grupo de pesquisa no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e já colaborou com a formação de dezenas de mestres e doutores. Este livro apresenta algumas produções do Cepad inspiradas nos estudos dos semioticistas Eliseo Verón e Maurice Mouillaud, que dedicaram esforços para compreender os processos de construção de sentido na comunicação mediada por dispositivos técnicos.

