

FOTOGRAFIA: um enunciado complexo e multifacetado

Nívea Rohling da Silva

“Mais que a exploração dos poderes da linguagem, a imagem mesmo falsa é verdadeira.”
Rubem Fonseca

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise da fotografia documental contemporânea como um enunciado complexo e multifacetado, que compõe uma cena enunciativa. Foi analisado um enunciado fotográfico que tematiza a imagética de cunho social, produzida (enunciada) pelo fotodocumentarista brasileiro *Sebastião Salgado*. A referência teórica e metodológica se inscreve na *Análise Dialógica do Discurso* (ADD), postulada pelo *Círculo de Bakhtin* (2003 [1979]; 2008 [1929]). A fotografia, neste trabalho, é compreendida como um enunciado (texto) visual dotado de discursividade e de uma dimensão axiológica. No ato da fotografia, colocam-se em cena interlocutores: o fotógrafo, que enquadra a cena, e o fotografado, objeto do discurso do fotógrafo. Nessa situação de interação discursiva, há um complexo processo de produção de sentidos, materializado por meio de um enquadramento discursivo-axiológico da “voz” do fotografado-excluído.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia documental contemporânea; Enunciado; Enquadramento; Verbo-Visual; Bakhtin; Discurso imagético.

PHOTOGRAPHY: a complex and multifaceted utterance

Abstract: The aim of this paper is to present an analysis of the contemporary documentary photography as a complex and multifaceted utterance, which composes an enunciative scene. It was analyzed the photographic utterance that thematicises the poverty imagery, produced (uttered) by the Brazilian photodocumentarist *Sebastião Salgado*. The theoretical-methodological reference fits in the Dialogical Discourse Analysis (DDA), from the *Bakhtin Circle* (2003 [1979]; 2008 [1929]). The photography, in this work, is understood as a visual utterance (text) which presents discursivity and an axiological dimension. In the act of photography, there are interlocutors on the scene: the photographer, who sets the scene, and the photographed, the object of speech of the photographer. In this situation of discursive interaction, there is a complex process of meaning production, embodied by a discursive-axiological frameworking of the “voice” of the excluded-photographed.

KEY-WORDS: Contemporary documentary photography; Utterance; Framework; Verb-Visual; Bakhtin; Imagetic discourse.

INTRODUÇÃO

A fotografia documental contemporânea tem constantemente focalizado a temática da imagética da pobreza/exclusão social. Trata-se de dar enfoque às mazelas sociais, cujos “atores” principais são excluídos sociais, os trabalhadores em condições sub-humanas, as pessoas que são destituídas de seus espaços; retirantes em busca de melhores condições de vida. Tal enfoque é recorrente no trabalho de muitos profissionais da fotografia.

De acordo com Forin Júnior e Boni (2007), as fotografias que tematizam denúncias sociais promovem o contato entre dois universos segregados por barreiras econômicas. A iniciativa de fotografar os “excluídos sociais”, segundo os autores, teve início no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX a partir dos trabalhos de John Thomson, Jacob Riis e Lewis Hine. No Brasil, um século após os trabalhos de documentação de denúncia social de Hine, destaca-se o trabalho de fotodocumentarismo de *Sebastião Salgado*, autor do enunciado fotográfico selecionado para a presente análise.

No fotodocumentarismo contemporâneo, há uma intensa (e tensa) discussão sobre a produção de sentidos nas fotografias que tematizam a imagética da pobreza. O conflito se concentra na questão ética *versus* estética da produção de tais enunciados fotográficos. Do ponto de vista técnico, as fotografias são bem produzidas, têm como motivador a denúncia social e buscam mobilizar/sensibilizar o leitor das imagens em torno da temática social. Por outro lado, pesquisadores como, por exemplo, Sontag (2003), lançam duras críticas a esses trabalhos fotográficos. Para a autora, é um contra-senso fazer com que “o belo brote de um conteúdo pérfido exposto”. Segundo Sontag (2003, p. 67), “O problema está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência”. E ainda, os excluídos fotografados são meros exemplares caricaturais de sua raça, de sua condição social, de seu ofício - nada mais se esclarece, nada que possa impulsionar o leitor da imagem a uma ampla reflexão (FORIN JÚNIOR e BONI (2007, p. 90).

Nesse contexto tenso de discursos “sobre” a imagética da pobreza, neste trabalho, buscou-se analisar o discurso em sua concretude, ou seja, olhar a maneira como a fotografia pode ser considerada um enunciado complexo e multifacético na acepção bakhtiniana, o que implica analisar as estratégias discursivo-axiológicas no enquadramento do fotografado.

Assim, com vistas a ampliar os estudos do discurso visual (fotográfico), este texto tematiza *a análise do enunciado fotográfico*, em especial o enunciado fotográfico

da imagética da pobreza, materializada na fotografia documental contemporânea. Para tanto, adotou-se como referencial teórico e metodológico a *Análise Dialógica do Discurso* (ADD), postulada pelo Círculo de Bakhtin (2003 [1979]; 2008 [1929]). Para desenvolver esta reflexão, inicialmente, serão apresentadas considerações a cerca do objeto de estudo - *a fotografia* - e, a seguir, será apresentada a análise de um enunciado fotográfico produzido/enunciado pelo fotodocumentarista brasileiro *Sebastião Salgado*.

FOTOGRAFIA: uma visão panorâmica

Empreender uma análise sobre a fotografia demanda um recorte no que se refere ao ponto de vista em que se pretende olhar esse objeto. Isso porque o estado da arte sobre a fotografia é demasiada extensa, permeando diversas áreas epistêmicas como arte, filosofia, semiótica etc.. Essa abrangência conceitual se justifica ao passo que se pensa a fotografia como elemento imagético. Desse modo, ao levar em conta o longo percurso histórico em que a imagem se manifesta e ocupa um lugar nas formas de subjetivação do sujeito, pode-se entender a profusão de conceitual acerca desse objeto - a fotografia. Segundo Boone (2007, p. 13), “desde o homem pré-histórico a imagem tem importância fundamental como elemento de registro de si próprio ou de suas ações, percebidas desde as pinturas das cavernas, nas cerâmicas e em outros artefatos históricos”. Mas é com o advento de recursos tecnológicos que se instaura a imagem fotográfica propriamente dita. Para Boone (2007, p. 13), “[...] as tecnologias imobilizam a ação do tempo sobre o homem, perpetuando a vida através da imagem”. A fotografia como forma de perpetuação de vida, como possibilidade de “congelar” um instante é motivo de fetiche e fascínio em relação a esse objeto.

Nesse contexto, uma das questões mais recorrentes quando se discute o estatuto da fotografia é o princípio de realidade inerente à relação entre a imagem e seu referente. Uma das perspectivas mais clássicas, melhor dizendo, perspectiva primeira é a fotografia como forma de *representação*, conforme exposta por Boone (1997, p. 14), “[...] a fotografia é sempre um signo, um ícone da imagem original. [...] a fotografia é o instante apreendido ou a captação de algo, de alguém ou de um momento, mas sabemos que a imagem apenas representa e não é o objeto em si”. Com o advento de recursos tecnológicos a fotografia assume um papel preponderante na condição de objeto em si, não mais como puro artefato de representação como aponta Boone: “[...] a fotografia vai

muito além da simples idéia de guardar ou de registrar o momento passado/presente¹. A fotografia hoje é usada [entendida] como objeto artístico que vale por si. Deixou de ser instrumento para ser objeto” (BOONE, 1997, p.16). Contemporaneamente, o resultado da fotografia pode se constituir como um elemento de múltiplas possibilidades leitoras “não mais a idéia de instante presente imortalizado, mas a imagem que ganha significado, a partir da sua capacidade de repetição e reprodutibilidade” (BOONE, 1997, p.16).

Na visão de Leite (2006 [1998], p. 40), “[...] entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que [...] a imagem não seja restituição, mas reconstrução - sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade, que é preciso aprender a sentir.”.

Ainda no que se refere ao percurso constitutivo da fotografia como elemento representativo para um elemento potencializador de novos sentidos, pode-se recorrer à sistematização proposta por Phillippe Dubois no livro intitulado: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Dubois (1993) aponta três modos distintos como essa relação (fotografia e referente) foi retratada pelos críticos e teóricos deste objeto. A fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.

A ideia de fotografia como *espelho do real (discurso da mimese)* marcou-se na origem do fazer fotográfico, no século XIX, e está ligada à noção de semelhança entre a fotografia e o real. Nas palavras de Dubois (1993, p.27), esta é a primeira fase em que a fotografia era tida como “imitação mais perfeita da realidade”. Esse caráter mimético se deve à natureza técnica da fotografia que possibilita uma imagem automática, objetiva, quase natural. Nesse sentido, a fotografia se desvencilha da mão do artista; instaura-se então a dicotomia entre fotografia e obra de arte (DUBOIS, 1993).

A fotografia como *transformação do real (discurso do código e da desconstrução)*, por sua vez, caracteriza um movimento de distanciamento da pura imitação do real, transpondo a discussão para outro pólo. Nessa perspectiva, segundo Dubois (1993, p. 36), “[...] o século XX insiste na idéia da transformação do real pela foto”. Desse modo, toda a crítica sobre fotografia apontou a direção de negar a acepção de fotografia como transparência (discurso da mimese) e afirmou que a fotografia é

¹ Embora não seja o foco desta reflexão, merece destaque o questionamento, que se tem estabelecido contemporaneamente, sobre a fotografia como registro do real. Tal perspectiva tem sido amplamente confrontada, uma vez que o desenvolvimento tecnológico da reprodução de imagem digital possibilita uma série de recursos de manipulação da imagem.

“iminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)” (DUBOIS, 1993, 37). Nessa visão, os teóricos propunham que “a fotografia não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.” (DUBOIS, 1993, p. 26).

A noção de fotografia como *traço de um real (discurso do índice e da referência)* está imbricada ao conceito de *índice*² postulado por Pierce. Esta é a teorização mais recente nas discussões sobre fotografia, na qual se situa o trabalho de Dubois (1993). Recolocam-se as visões antes apresentadas - a de mimese e de efeito de real - mas de outra maneira. Assim, volta-se à questão da “pregnância do real na fotografia”, porém, em outra perspectiva. Sobre essa acepção Dubois escreve,

[...] teorias que consideram a foto como procedente da ordem do *índice* (representação por contigüidade física do signo com seu referente). E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes [fotografia como espelho do real e fotografia como transformação do real] principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um valor todo *singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real (DUBOIS, 1993, p. 45, grifos do autor).

Segundo o autor, não se pode negar o caráter referencial da fotografia, mas é possível um certo retorno do referente, sem que aja uma “obsessão do ilusionismo mimético”. Nessa concepção de fotografia, “a referencialização da fotografia inscreve o meio campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda” (DUBOIS, 1993, p.53).

Nesta seção buscou-se expor, ainda que de forma panorâmica, as diferentes perspectivas lançadas sobre o objeto em análise - a fotografia. Na sequência, será apresentada a análise empreendida de um enunciado fotográfico tendo como baliza o conceito de enunciado e discurso do Círculo de Bakhtin.

ANÁLISE DO ENUNCIADO FOTOGRÁFICO

² Segundo o Dubois, ao citar Pierce: “Defino um *índice* como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da *relação real* que mantém com o último” (PIERCE *apud* DUBOIS, 1993, p. 62, grifo do autor).

Em uma época e em contexto distinto do nosso, o Círculo de Bakhtin³ elaborou um vasto (e denso) arcabouço teórico, cujo centro organizador está na concepção de linguagem que nasce nas interações entre os sujeitos nas atividades humanas. No conjunto das elaborações teóricas do Círculo, destaca-se o conceito de *enunciado* que, *a priori*, está ancorado no discurso verbalmente materializado. Em Bakhtin, além do conceito de enunciado estar ligado eminentemente ao discurso verbal, a obra bakhtiniana tem como prerrogativa o enfoque nos estudos literários⁴. De acordo com Brait (2004), embora falando dos discursos humanos, Bakhtin sempre exemplifica sua análise a partir do discurso literário.

Diante disso, inicialmente, parece conflitante refletir sobre o estatuto da *fotografia* como enunciado complexo e multifacetado nos termos preconizados pelo Círculo, tendo em vista que a fotografia não se constitui em um discurso verbal e também devido a seu não pertencimento à esfera discursiva da literatura. Contudo, o que aparentemente leva Bakhtin a não conceber a fotografia como um enunciado está relacionado à historicidade do pensamento bakhtiniano, uma vez que, em seu contexto de elaboração teórica⁵, o trabalho fotográfico mantinha um estatuto essencialmente técnico. Há poucas considerações, na elaboração teórica do Círculo, sobre a imagem, no entanto, em um de seus textos, Bakhtin diz que numa abordagem mais ampla das relações dialógicas, “[...] estas [as relações dialógica] são possíveis também entre outros fenômenos [que não sejam verbais/linguísticos] conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*”. E, ainda, “[...] as relações dialógicas são possível entre imagens de outras artes” (BAKHTIN, 2008, p. 211).

³ Círculo de Bakhtin, de acordo com Rodrigues (2005), é o termo utilizado pelos pesquisadores para o grupo de intelectuais russos que se reunia regularmente no período de 1919 a 1929, do qual fizeram parte Bakhtin, Voloschínov e Medviédiev e outros. Devido às discussões sobre a autoria de alguns textos do Círculo que foram publicados por estes dois últimos autores, mas que são atribuídos a Bakhtin por alguns pesquisadores, muitos optam pela utilização do termo “Círculo de Bakhtin”, ao invés de se referirem a um dos três autores especificamente. Neste estudo, quando nos referirmos a um dos textos “disputados”, citaremos ambos os autores, pois não é nosso objetivo discutir a autoria das obras.

⁴ Apesar de Bakhtin analisar preferencialmente a constituição do discurso nos domínios literários, pode-se também aplicar tais procedimentos de análise e o próprio conceito de discurso às demais instâncias sociais. Isso se confirma, tendo em vista, que o próprio autor, no método sociológico, aponta para a direção de se “olhar” o mundo estético tendo como horizonte o mundo ético, ou seja, há na obra bakhtiniana a orientação de se analisar o discurso poético tendo como baliza o mundo da vida cotidiana. Por exemplo, o autor diz que para que se possa “tentar alcançar um entendimento do enunciado poético, como forma de comunicação estética especial, verbalmente implementada”, é necessário, antes, “analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais fora do campo da arte – enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas*, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística (BAKHTIN; VOLOSCHÍNOV, 1926, p. 4, grifo dos autores).

⁵ Como dito antes, as elaborações teóricas do Círculo se deram no período de 1919 a 1929 na Rússia em meio a um conturbado contexto político-social russo.

Assim, ao considerar que é possível que haja relações dialógicas entre outros fenômenos que não sejam estritamente linguísticos, Bakhtin confere um caráter de enunciado a tais fenômenos (por exemplo, a fotografia) uma vez que a dialogicidade é intrínseca ao enunciado. A partir dessa discussão, uma das questões que norteiam este texto é que a fotografia, na acepção da fotografia documental contemporânea, pode ser concebida como um enunciado nos termos preconizados pelo pensamento bakhtiniano. Sendo, pois, um enunciado, a fotografia algumas prerrogativas como: *ser dirigida a alguém; requerer uma reação-resposta; constituir-se de conclusibilidade; constituir-se na atmosfera dos discursos já-ditos.*

Partindo da concepção de fotografia como um enunciado que se constitui na comunicação discursiva, a análise empreendida orientou-se pelos seguintes aspectos: a) contextualização da obra de Sebastião Salgado; b) apresentação do enunciado fotográfico selecionado para fins de análise; c) a configuração do auditório social da interação: o fotógrafo, os fotografados e o leitor da imagem; d) o enquadramento discursivo-axiológico dos enunciados fotográficos.

Sebastião Salgado é um fotodocumentarista social contemporâneo cujo trabalho tem alcançado um amplo reconhecimento internacional. Brasileiro, nascido em Aimorés (MG), em 1994, formou-se em economia e posteriormente adotou a profissão de fotógrafo, trabalhou para importantes agências de fotografia e, atualmente, tem sua própria agência, a Imagens da Amazônia (fundada em 1994). Seu trabalho fotográfico está reunido em seis livros: *Outras Américas* (1986); *Trabalhadores* (1993); *Terra* (1997); *Êxodos e retratos de crianças do êxodo* (2000) e *O fim da pólio* (2003) (FORIN JÚNIOR e BONI, 2007).

Com relação às características técnicas que marcam sua obra, segundo Forin Júnior e Boni (2007, p. 85), destaca-se “o uso constante do preto-e-branco, dos contrastes entre claridade e sombra, e dos enquadramentos ousados na contraluz. A valorização do primeiro plano, bem como a nitidez na profundidade de campo, auxilia na transmissão quase sinestésica das texturas.”. No tocante à linha temática de sua produção fotográfica, pode-se dizer que a partir de uma forte carga dramática e apelo emotivo, Salgado tematiza as “vítimas da miséria, da política econômica, da desestabilização provocada pelas tecnologias” (FORIN JÚNIOR e BONI, 2007, p. 85).

Para a presente análise, foi selecionado um enunciado fotográfico inserido na obra *Terra* (1997) que tematiza o *Movimento Sem Terra no Brasil*. Pode-se compreender o livro em sua totalidade como um enunciado, na acepção bakhtiniana,

uma vez que há um projeto de dizer que se semiotiza a partir de dois materiais semióticos: a fotografia e o texto verbal. A fotografia é o elemento principal, sendo responsável pela maior parte do discurso da imagética social. O texto verbal, por sua vez, é composto pela introdução, escrita pelo escritor português *José Saramago*, a letra de música “Levantados do chão” de composição de *Chico Buarque de Holanda* e pelas legendas das fotografias de autoria de *Sebastião Salgado*. Contudo, vale salientar que a análise do enunciado-livro (a integralidade da obra), mesmo mostrando-se um desafio instigante, foge aos limites deste texto. Assim, tendo em vista os limites deste artigo, foi selecionada uma das fotografias do livro *Terra* para a análise que aqui se apresenta.

Desse modo, adota-se como opção metodológica a aceção de que cada “peça” fotográfica que compõe o livro insere-se em um projeto discursivo maior, empreendido pelo livro-enunciado: mobilizar o leitor; impactá-los mediante as agruras que lhe são apresentadas e fazer com que respondam de algum modo a tais problemas sociais. No entanto, não há impedimento para selecionar/pinçar uma das fotografias para esta análise, considerando como um enunciado complexo e multifacetado na aceção bakhtiniana. Dito isto, a fotografia selecionada para a presente análise (Cf. figura 1) está inserida na seção de legenda como *Trabalhadores da terra*.



Figura 1 - Conflito em Serra Pelada entre trabalhadores e a polícia militar (SALGADO, 1997).

Ao conceber a fotografia como um enunciado na aceção bakhtiniana, a primeira questão a se discutir é a configuração do *auditório social* em que se dá a situação de interação discursiva. Isso porque todo enunciado concreto da comunicação discursiva possui seus interlocutores reais. No caso do enunciado fotográfico

selecionado, é possível dizer que há uma complexa relação discursiva entre fotógrafo, fotografado e leitor da imagem.

Bakhtin/Voloschínov (1926, p. 14, grifo dos autores) afirmam que “[...] o autor, herói e ouvinte em parte alguma se fundem numa só massa indiferente - eles ocupam posições autônomas, eles são na verdade ‘lados’, lados não de um processo judicial, mas de um evento [...]”. Assim, da mesma forma, em um primeiro momento, é possível pensar que os participantes da interação no enunciado fotográfico ocupam lugares (lados/papéis) diferenciados: o de quem fotografa (fotógrafo); o de quem é fotografado (o excluído, no caso dos enunciados fotográficos sobre a pobreza); o de quem lê a imagem (leitor)⁶.

No entanto, essa definição de papéis ainda não equaciona a complexidade envolvida na configuração desse auditório social, uma vez que é necessário separar dois momentos distintos (dois enunciados distintos), porém imbricados: a) o enunciado fotográfico no ato/evento em que se dá a fotografia; b) o enunciado fotográfico no ato/evento da leitura, ou seja, no ato do consumo (recepção/leitura) da imagem.

No evento do enunciado fotográfico (ato de fotografar) entram em interação o fotógrafo, que ocupa o papel de autor do enunciado, e o fotografado, que além de interagir com o fotógrafo, passa a ser objeto de discurso do fotógrafo. Neste evento, o leitor da imagem também se faz presente, como elemento constitutivo, ele é um leitor previsto, é a quem o fotógrafo tem projeções; é para quem o fotógrafo cria seu discurso-fotográfico. O leitor é para o autor o horizonte de possibilidades, o *excedente de visão* para quem ele cria a cena.

Já no evento em que se constitui a leitura desse enunciado, estão em interlocução o leitor e o fotógrafo (autor do enunciado). Nesse momento, o fotografado-excluído é objeto de discurso do fotógrafo que objetiva cumprir seu propósito discursivo, que é mobilizar/sensibilizar o leitor da imagem. Assim, o fotografado-excluído, que antes interagira no momento do ato fotográfico, agora, no momento da leitura (recepção/contemplação/interlocução) da imagem, passa a ser objeto de discurso, ou seja, é discursivizado pelo fotógrafo.

Essa concepção de dois enunciados distintos pode ser relacionada ao que diz Barthes (1984) sobre a perspectiva da observação. Na visão barthesiana a fotografia

⁶ Nas referências oriundas da Comunicação Social é atribuído ao leitor da imagem o termo de *receptor* ou *contemplador*. Na teoria bakhtiniana também é possível encontrar as terminologias: interlocutor, leitor previsto, destinatário.

comporta dois pontos de observação, ainda que distanciadas no tempo e no espaço. O primeiro ponto de observação postulado por Barthes é o do *espectador/contemplador* (*spectator*) da fotografia que se constitui no ato/evento da leitura da imagem fotográfica. O segundo ponto é o do *operador/fotógrafo* (*operator*), ou seja, aquele que opera a câmera, que é responsável por enquadrar, recortar, colocar algo ou alguém em perspectiva.

No âmbito desta análise, para além da relação entre leitor e fotográfico, é preciso considerar que no fotodocumentarismo contemporâneo de cunho social há um imperativo de se fotografar sujeitos em determinada situação de interação discursiva. Isso altera sensivelmente a noção de auditório social do enunciado em questão, tendo em vista que, em uma situação de interação, põe-se em cena um *eu* e um *tu*, princípio de alteridade⁷ e responsividade. Na leitura da imagem, o *tu* a quem o fotógrafo se dirige já não é mais o fotografado, mas sim o leitor. O fotografado-excluído ocupa o papel de interlocutor (*tu*) no evento fotográfico; já na leitura da imagem, ele passa a ser discurso citado, pois se trata de um discurso enquadrado pelo autor do enunciado, que dá o “tom” apreciativo ao referido discurso.

No enunciado fotográfico (Cf. figura 1), no que tange ao ato/evento em que se dá a fotografia, tem-se a configuração de uma cena discursiva. Há neste ato a configuração de um auditório discursivo composto pelo fotógrafo (Sebastião Salgado), autor dos enunciados e os fotografados - trabalhadores de Serra Pelada (garimpeiros e um policial). Na cena, destaca-se um conflito entre um dos garimpeiros (que está em primeiro plano na fotografia) e um policial, simbolizando as forças em conflito no ato/evento da fotografia e no tempo/espaço do contexto de garimpo em Serra Pelada.

No ato da fotografia, o autor-fotógrafo faz o enquadramento da cena. Esse ato de enquadrar tanto pode ser discutido em termos de técnicas: luz, posição, etc. como também o enquadramento discursivo no ato da fotografia. É sobre este último que enfoca esta análise.

Brait (2004, p. 47) observa que “[...] a técnica fotográfica assegura o simulacro visual do acontecimento, [pois] cria-se o efeito de objetividade, de transparência, como

⁷ O conceito de *alteridade* constitui um elemento essencial do pensamento bakhtiniano e pauta-se na relação e contraposição entre um “eu” e um “tu”. A ideia central é que um “eu” só se constitui como ser na base de um “tu”, ou seja, destaca-se a importância do outro (interlocutor, leitor, ouvinte) que se torna o horizonte social avaliativo e que interage na constituição da subjetividade do sujeito. Nessa perspectiva, o Bakhtin diz que: “O homem não possui um território interior soberano, ele se situa todo e sempre em uma fronteira: olhando para o seu interior, ele o olha nos olhos do outro ou através dos olhos do outro” (BAKHTIN, 1997, p. 140).

se não houvesse um enunciador”. Mas, apesar desse “apagamento” do enunciador, a autora salienta que, na verdade, a construção da cena enunciativa revela a existência de um sujeito da enunciação e isso ocorre, segundo a autora, porque

[...] o enquadramento, o dimensionamento da luz e outros recursos da linguagem fotográfica funcionam discursivamente, isto é, não têm um valor em si, enquanto signos de um sistema de comunicação e significação, mas assinalam escolhas de um sujeito, tendo em vista o discurso a ser construído e os efeitos de sentido que devem ser produzidos no enunciatário (BRAIT, 2004, p.47).

Segundo Rodrigues (2001, p. 173), “o enquadramento do discurso do outro no enunciado cria a perspectiva, o fundo dialógico que é dado ao discurso introduzido”. Sobre o enquadramento do discurso do outro, Bakhtin diz que,

[...] por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico convém dar às palavras de seu adversário, citadas com fidelidade, a fim de lhes alterar o significado. [...] A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que o enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influencia mútua do diálogo pode ser imenso (BAKHTIN 1998, p. 141).

O enquadramento do discurso do outro, nos termos bakhtinianos, caracteriza-se por conferir a esse discurso citado um novo acento de valor e criar um *ângulo* dialógico-axiológico que o autor pretende inserir nesse discurso. Dessa maneira, pode-se dizer que, no enunciado fotográfico, mais que enquadrar cenas de forma mecânica, técnica e aleatória, o fotógrafo, autor deste enunciado, enquadra o fotografado-excluído, e o faz “umedecido” de julgamentos de valor, de discursos outros sobre este objeto.

O enunciado em análise (Cf. figura 1) tem como referente o embate, ocorrido em Serra Pelada, entre os trabalhadores que são pagos para efetuar a exploração do minério e os policiais. Ao fotografar em determinado ângulo e não em outro, o autor manifesta uma escolha discursiva. No caso do enunciado fotográfico em discussão, o autor-fotógrafo enquadra com suas lentes uma sobreposição corporal bastante significativa em que se colocam em foco central um ato do enfrentamento. Mais que um enfrentamento corporal, dá-se um conflito social em que os trabalhadores “enfrentam” os policiais

armados. Nessa sobreposição de corpos, em que o garimpeiro seminu segura a arma que lhe é apontada pelo policial, o autor-fotógrafo confere ao trabalhador um relevo/destaque que o situa como forte, como alguém que detém o comando sobre o representante da lei (o soldado).

Como dito anteriormente, todo enunciado carrega consigo um querer dizer, um projeto discursivo. Para cumprir seu objetivo discursivo, no enunciado fotográfico analisado, o discurso visual está imbricado ao discurso verbal, uma vez que para cada enunciado-fotográfico há uma legenda, que assume uma função de sinalizador que situa o leitor sobre o contexto extraverbal da imagem. No entanto, em uma análise de enunciado-fotográfico, a legenda é entendida como parte constitutiva deste enunciado, mesmo que estando em páginas diferentes - a fotografia (texto visual) e a legenda (texto verbal) compõem um todo enunciativo-discursivo.

Nessa relação intrínseca entre a dimensão visual/imagética e dimensão linguageira/verbal, as legendas, de certo modo, legitimam a voz do autor-fotógrafo em prol do discurso sobre a mazela social, sobre os conflitos sociais e pobreza material que são supostamente “flagrados” pela câmera. É possível ainda considerar a legenda como um dispositivo de fechamento das possibilidades leitoras. Essa ideia encontra eco na discussão de Samain (1998)⁸ quando faz uma reflexão barthesiana sobre o texto visual e o texto verbal. Segundo a autora, a postura científica subjuga os registros visuais à maior “objetividade” de uma outra representação (a descrição verbal), submetendo-os [os registros visuais], ao mesmo tempo, à lógica e aos imperativos de modelos teóricos.

A seguir é apresentado, na íntegra, o texto verbal/legenda do enunciado fotográfico analisado (Cf. figura 1):

48-49 - A mina de ouro de Serra Pelada era controlada pela Polícia Militar do Pará. Os soldados percebiam um soldo inferior ao salário dos trabalhadores. A desigualdade das remunerações provoca atritos freqüentes entre as duas partes, já que os policiais, por apresentarem o poder do estado, não queriam ser considerados inferiores aos garimpeiros. Às vezes, durante as brigas, os policiais disparavam as armas contra os trabalhadores, que revidavam apedrejando-os. Pará, 1986. (SALGADO, 1997, p. 139).

⁸ Vale salientar que na visão de “descrição verbal”, conforme apontada pela autora a partir da leitura de Barthes (1984), observa-se uma postura de dicotomizar texto visual e texto verbal como se fossem, de fato, “massas” divisíveis. Ao conceber o objeto em estudo como enunciado-fotográfico, tal dicotomia só se faz pertinente por questões metodológicas, uma vez que é a junção dessas dimensões (visual e verbal) que constituem os enunciados do fotodocumentarismo social.

A cena fotografada manifesta um conflito entre posições sociais: de um lado, os garimpeiros e de outro, os policiais. Essas posições dos sujeitos materializam as tensões próprias deste contexto de garimpo (contexto extraverbal do enunciado), de busca pela sobrevivência e de exploração humana. A legenda, conforme transcrita anteriormente, “recupera” o contexto extraverbal com objetivo de situar o leitor da imagem com relação às motivações do conflito. É no imbricamento da dimensão verbal e da dimensão visual é que confere a este enunciado fotográfico o caráter documental, além de apontar para a temática das mazelas sociais, acentuando um “olhar” de denuncia frente às questões de cunho social.

Em síntese, é possível afirmar que o enunciado fotográfico cria um efeito de sentido: o autor-fotógrafo se coloca como alguém que flagrou naquele instante, aquela arena de tensões e a denuncia. Mas é possível pensar também que, na posição de autor, ele põe em perspectiva/em destaque, a partir de técnicas de luz, sombra, enquadramento, o garimpeiro que, na cena, mostra uma atitude de resistência e de força.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo discutiu o estatuto da fotografia documental contemporânea de cunho social como um enunciado complexo e multifacético, conforme teorização de enunciado proposta pelo Círculo de Bakhtin. Com esse intuito, foi possível observar que conceber a fotografia como um enunciado na corrente da comunicação discursiva, implica, dentre outras coisas, a não aceitação de um simples ato de denunciar a cena flagrada, mas sim de compreender o autor-fotógrafo como alguém que enquadra a cena, acentuando-a a partir de seu próprio horizonte axiológico. Isso porque, quando o fotógrafo mobiliza a ação de enquadrar a “voz” do fotografado-excluído, configura-se uma cena enunciativa em que se põe em jogo interlocutores reais em uma determinada situação de interação discursiva. Nessa interação discursiva, tem-se o fotógrafo, considerado o autor desse enunciado, e o fotografado-excluído, que além de interlocutor, torna-se um objeto de discurso do fotógrafo. Nesse sentido, o fotografado que, na cena entra em interação, passa a ser objetificado pelo autor-fotógrafo, tendo em vista seu projeto de dizer - sensibilizar o leitor desse enunciado em prol desses movimentos sociais. Assim, o leitor é o grande outro; o excedente de visão do fotógrafo.

Este texto manteve-se no âmbito de uma análise cujo enfoque foi o ato/evento de fotografar, situando para isso questões como o papel dos interlocutores no ato e o enquadramento do discurso, mobilizada pelo autor-fotógrafo. Dessa forma, abre-se aqui a possibilidade de se pensar outro enfoque como, por exemplo, a leitura dessa imagem do ponto de vista do leitor, em outras palavras, empreender um estudo do enunciado fotográfico na ato/evento da leitura.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (1929) *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. (1929) *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. Para uma filosofia do ato. Tradução inédita [para fins didáticos] de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza da edição americana *Toward a Philosophy of the Act* (Autin: University of Texas Press, 1993).
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução do russo por Feroni Bernani et al. 4. ed. São Paulo: Hulcitech/Ed. UNESP, 1998.
- _____, VOLOSCHÍNOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre a poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: Texto Escolhidos. São Paulo. Abril S.A. Cultural, 1983.
- BRAIT, Beth. *A construção do sentido: exemplo fotográfico persuasivo*. Líbero, São Paulo, v. 06, n. 11, p. 44-49, 2004.
- _____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2005.
- _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.
- BOONE, Silvana. Fotografia, memória e tecnologia. *Conexão: Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v.6, n.12, p. 13-19, jul. 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas (SP): Papyrus Editora, 1993.
- FORIN JÚNIOR, Renato; BONI, Paulo César. Aspectos valorativos no fotodocumentarismo social de Sebastião Salgado. *Conexão: Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v.6, n.12, p. 71-95, jul. 2007.
- LEITE, Miriam L. Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5. ed. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2006.
- SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitech, 1998.
- RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso na teoria dialógica da linguagem: a abordagem do Círculo de Bakhtin. In: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005, p. 152-183.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.