



A LEITURA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS: PRELIMINARES DA ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS

Miriam Paula Manini

Resumo: Com o objetivo de continuar apontando etapas necessárias à preparação de uma criteriosa análise documentária de fotografias, este trabalho aborda alguns tipos de leitura de imagens, alguns leitores de imagens, a importância do verbal na leitura de imagens, as diferenças entre texto e discurso visual, a semiologia barthesiana e os dois níveis de leitura de imagens e a leitura de imagens fotográficas para alguns autores.

Através de estudo bibliográfico, de leituras promovidas no âmbito de nosso grupo de pesquisa e em disciplinas ministradas na pós-graduação pôde-se levantar alguns enfoques para o assunto.

O que interessa aqui é a abordagem histórica e documental da leitura de imagens fotográficas depositadas em acervos institucionais. Ainda que um pouco de Psicanálise, Sociologia, Arte e Filosofia possam fazer parte de tal análise, o foco desta comunicação será a leitura que deve ser feita por profissionais de acervos fotográficos de arquivos, centros de documentação e museus no tratamento documental da imagem, e a abordagem, ainda que breve, da leitura de recepção feita por usuários (pesquisadores de imagens).

Palavras-chave: Fotografia. Leitura de imagens. Análise Documentária de Fotografias.

1 INTRODUÇÃO

‘Ver uma imagem’ abrange atividades diversas e divergentes que fogem de toda descrição geral. A hipótese contrária, defendida pelos teóricos da ‘codificação icônica’, isto é, a idéia da existência de uma ‘gramática de leitura’ universal se dando em mensagens controláveis, é contestada pelo simples fato de que a recepção das imagens depende essencialmente de nosso conhecimento do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e não possuidor de traços de codificação.

(...) a imagem fotográfica é um *artefato*: pressupõe sempre a existência de regras de utilização que são públicas. Algumas dessas regras regem a recepção fotográfica como tal, isto é, prescrevem atitudes necessárias à recepção da imagem *como* imagem fotográfica, enquanto outras são simplesmente de contexto, isto é, limitadas às dinâmicas receptivas motivadas por estratégias comunicacionais específicas. (SCHAEFFER, 1996, p. 98)

Através de um estudo bibliográfico e de leituras promovidas no âmbito de grupos de pesquisa e



disciplinas de pós-graduação pode-se levantar alguns enfoques possíveis para o assunto: a necessidade de saber ler fotografias antes de se empreender a análise documentária.

Um dos enfoques seria o psicanalítico, que partiria para observações sobre a iconologia, o onírico e o imaginário.

Outro enfoque seria algo mais sociológico, que observaria comportamento, incidência de algum fato e costumes de uma época através, por exemplo, de retratos de família.

Uma terceira abordagem da leitura de imagens fotográficas poderia estar voltada para uma análise de cunho artístico, que detectasse a que escola pertence o fotógrafo ou em que tendência se encaixa a fotografia.

Outra possibilidade em que a leitura de imagens fotográficas poderia ser observada – e com muito mais pertinência e riqueza de detalhes – seria com relação às narrativas fotográficas seqüenciais (exemplos: seqüências fotográficas, ensaios temáticos, fotonovela e foto-romance). Em tais textos imagéticos, a categoria do tempo narrativo está muito presente e conduz, por si só, a leitura sequencial das imagens¹.

Outra leitura de fotografias possível de se fazer é a antropológica: muitos costumes, hábitos, preferências de vestuário, relações familiares e grupais são desvendados pelos antropólogos através de registros e análises fotográficas.

Contudo, em meio a tantas possibilidades, o que interessa aqui é a abordagem histórica e documental da leitura de imagens fotográficas depositadas em acervos institucionais. Ainda que um pouco de Psicanálise, Sociologia, Arte e Filosofia possam fazer parte de tal análise, o foco desta comunicação será a leitura que deve ser feita por profissionais de acervos fotográficos de arquivos, centros de documentação e museus no tratamento documental da imagem, e abordar, de passagem, a leitura de recepção feita por usuários (pesquisadores de imagens).

2 ALGUNS LEITORES DE IMAGENS

Um bom documentalista de imagens deve ser um bom pesquisador. A leitura pura e simples que faça de uma fotografia, imbuído apenas de sua visão de mundo e da bagagem de conhecimentos adquiridos ao longo de sua vida – seu repertório pessoal ou seu conhecimento enciclopédico – não são suficientes para abarcar uma gama certamente múltipla de detalhes que possa conter uma imagem, ainda mais se ela fizer parte de um conjunto documental maior.

Neste momento – de leitura de documentos fotográficos –, a pesquisa é fundamental, seja para identificar pessoas que aparecem na imagem através de alguma informação presente no restante do acervo, seja para definir o local da imagem através de documentos manuscritos, seja para datar uma fotografia através do reconhecimento do processo de produção da imagem, entre outras possibilidades.

Pode-se tentar ler uma imagem através do ponto de vista do fotógrafo, definindo enquadramento, atentando para a composição, observando o ângulo escolhido, como veremos. O fotógrafo, ao produzir

¹ Ver, para mais detalhes, Manini (1993).



uma imagem, está construindo significados, uma vez que a fotografia pode ser analisada segundo a tríade peirceana: ela pode ser um ícone, um índice ou um símbolo² (ou pertencer a mais que uma destas categorias ao mesmo tempo).

A fotografia enquanto documento é sempre um índice, uma vez que indica um fato; ela é testemunho, vestígio e marca da realidade, pois se trata de uma representação por conexão física com o referente³. Assim, a leitura que o fotógrafo faz da realidade é uma e a leitura a que o documentalista procede é outra, não devendo esta última, necessariamente, suplantar a primeira em uma medida muito larga.

A leitura do documentalista é também, contudo, uma construção de significados, construção esta que deve ser bem menos subjetiva, pessoal, e muito mais cuidadosa que aquela feita pelo fotógrafo, já que é esta leitura que será recuperada, em primeiro lugar, pelo usuário do acervo. É através da leitura do documentalista que serão elaboradas a descrição e a indexação do documento fotográfico.

Na construção de significados realizada durante a leitura de uma imagem fotográfica ocorrem dois processos – a informação e a interpretação – e eles se dão da seguinte maneira:

- a informação ocorre em primeiro lugar, pois a imagem – ao contrário do texto – dá-se a ver inteira, através de uma visualização que pode durar segundos; seria uma leitura de superfície e que chamaremos de primeiro nível;
- a interpretação vem depois, uma vez que o conjunto de informações vai ser reunido para que ela se dê; tais informações são de origem não só visual, mas também textual; aqui a imagem será melhor contextualizada; seria uma leitura em profundidade e que chamaremos de segundo nível.

É necessário enfatizar, sempre, que preconceitos, crenças, costumes e opiniões pessoais devem ser evitados ao extremo na leitura de quaisquer documentos. No caso de fotografias isto parece se agravar à medida que a imagem pode fazer brotar um sem-número de interpretações e de outras imagens na tela mental de quem as lê, fazendo com que a polissemia da imagem real dê vazão a uma polissemia de imagens só existentes no imaginário do leitor.

Na ação dos leitores de imagens, o documentalista lê para o pesquisador. O pesquisador lê diferente, pois enquadra a imagem numa outra perspectiva. Será mesmo este o papel do documentalista: mastigar a informação fotográfica para o usuário? Será por isto que existem poucos trabalhos que usam a fotografia como tema e mais como ilustração e/ou exemplo?

Distribuindo os níveis de leitura entre o leitor documentalista e o leitor usuário, temos a seguinte situação:

- Leitura superficial do documentalista → ele se informa a respeito do que trata a imagem;
- Leitura em profundidade do documentalista → ele vai interpretar o conteúdo da imagem;

2 Fotografia como ícone: espelho do real; fotografia índice: prova do real; fotografia como símbolo: transformação do real (DUBOIS, 1986).

3 A questão da verdade de uma imagem não será abordada neste trabalho, embora se reconheça que esta discussão é importante.



aqui ele é tão pesquisador quanto o usuário;

- Leitura superficial do usuário → ao visualizar a fotografia, ele diz “quero” ou “não quero” esta imagem e só vai proceder à leitura em profundidade se disser “quero”;
- Leitura em profundidade do usuário → sua análise da imagem pode ser igual ou diferente daquela feita pelo documentalista (e que, muitas vezes, norteou sua pesquisa). Certamente será diferente se a utilizar não como ilustração, mas como objeto de estudo de seu trabalho. Se um pesquisador está interessado, por exemplo, em analisar em que condições era fotografado o ex-presidente Lula durante seu mandato através da observação de algumas imagens, certamente sua leitura das fotografias será diferente daquela feita pelo documentalista.

É relevante interrogar onde deve parar a pesquisa feita pelo documentalista para que este não faça o trabalho do usuário, para que o documentalista não “mastigue” todas as informações, não esmiúce em interpretações uma imagem fotográfica e faça com que o usuário a relegue a mera ilustração.

Por outro lado, é papel do documentalista extrair ao máximo os significados de um documento fotográfico, aliando o sentido superficial da leitura de uma fotografia à história do conjunto documental maior de que ela, na maioria das vezes, faz parte.

Ao usuário cabe fazer da imagem o uso que lhe aprouver: ele pode querer duplicar informações, reforçando com uma foto um dado já registrado através da escrita. Se for, por outro lado – muito raro, infelizmente –, fazer da imagem fotográfica seu objeto de pesquisa⁴, extraíndo-lhe muito mais significados que aqueles apresentados pelo documentalista e pelo próprio acervo, tanto melhor.

Em um acervo de grandes proporções, com uma quantidade muito grande de imagens, com poucos funcionários para realizarem o trabalho que envolve a leitura de fotografias de que estamos falando, levando em conta, ainda, as várias deficiências na formação desses profissionais, além de contingências ligadas à falta de estímulo, desinteresse profissional, baixos salários e parcas condições de trabalho, será que há tempo, consciência, viabilidade e outras tantas coisas para se realizar, efetivamente, estes dois níveis de leitura de imagens de que estamos tratando (mormente a leitura em profundidade)?

Talvez, futuramente, novas pesquisas possam responder a tais perguntas e, quem sabe, novos estudos sobre o usuário possam igualmente responder às seguintes questões⁵:

- O documentalista tem o direito de realizar a tarefa que talvez coubesse ao pesquisador?
- O documentalista tem competência para tal?
- Que tipo de usuário questiona o trabalho do documentalista, rejeitando a leitura feita por ele?

⁴ Ver, para maiores detalhes sobre pesquisa de imagens, Manini (1996/1997) e, para um exemplo de utilização da fotografia como objeto de pesquisa, ver De Paula (1998).

⁵ Tais questionamentos, ligados à recuperação e à recepção da informação, estão mesmo carecendo de estudos aprofundados dentro de nossa área.



A leitura do usuário (cientista social, historiador ou antropólogo, entre outros), quando ele se utiliza da fotografia, seja como ilustração ou objeto de análise, está relacionada com algo previamente interpretado pelo autor, pelo fotógrafo, seja a fotografia uma imagem histórica, um documento, ou não.

Muito embora a leitura de uma fotografia tenha um caráter histórico, uma vez que sobre a imagem que se apresenta sempre há algo a dizer, e ainda que se remeta à ideia do “isto foi” de Barthes (1984)⁶, para aplicar à fotografia um papel de documento, de registro da realidade, é bom que não se deixe perder o fato de que o olhar do fotógrafo já é um detalhe importantíssimo na transformação da realidade histórica, ainda que este fotógrafo seja o próprio cientista social, o próprio antropólogo, o próprio historiador. Seu olhar – que acaba sendo o da própria câmera – é pleno de idiossincrasias, saberes e juízos.

Na observação da fotografia documental, sabe-se que “aquilo foi”, mas se sabe também que pode haver inúmeros pontos de vista sobre o assunto.

Em suma, a leitura ideal a ser feita pelo profissional de acervos fotográficos deve abarcar o que segue:

- Deve ser um bom pesquisador e logo tomar conhecimento do conjunto documental maior de que fazem parte as fotografias que irá tratar;
- Deve também possuir conhecimentos sobre a técnica que envolve a produção fotográfica, sobre linguagem fotográfica e sobre processos fotográficos históricos (do daguerreótipo à fotografia digital);
- É desejável que leve em consideração a participação do fotógrafo na construção de significados que terá que extrair das imagens e traduzir em linguagem documentária;
- Necessita estar imbuído de uma predisposição epistemológica que o leve a escolher uma metodologia de leitura (seja a lente de Barthes, Peirce, Dubois ou outro autor aqui não mencionado) que seja preparatória da análise documentária;
- Precisa concentrar-se em extrair significados das imagens que atendam às necessidades informacionais de seus usuários.

3 O VERBAL NA LEITURA DE IMAGENS

A leitura de um texto ou a leitura de uma fotografia, construídos pelos sinais que ambos são, é o estabelecimento de nexos possíveis entre esses sinais através de operações mentais, não a percepção da realidade (referente) que uma vez talvez os tenha motivado. E nesse ‘talvez’ está toda a questão, porque nada nos garante, no texto ou na fotografia, que neste momento vemos e lemos, que os seus referentes tenham alguma vez existido materialmente, isto é, tenham sido reais.

A realidade do referente não é uma condição da existência da escrita ou da fotografia. (CASTRO, 1993, p. 231-232)

⁶ Barthes afirma que, se algo foi fotografado é porque “isto foi”, “isto aconteceu”, ainda que se tenha representado a cena (a fotografia e seu análogo).



A leitura tem o pré-requisito de sua existência na escrita. Pode-se dizer então que a leitura existe desde que algum tipo de registro, de sinal gráfico ou mensagem tenha sido impresso, desenhado ou rabiscado em alguma superfície.

Se ler é decifrar, interpretar e fixar um texto – texto, aqui, num amplo sentido – e se a leitura existe desde que a escrita apareceu, então a primeira leitura que se fez, provavelmente, foi de imagens, de registros pictografados em paredes de cavernas.

Sem dúvida é uma história muito longa esta que envolve a leitura de imagens. Contudo, a leitura de imagens fotográficas é bem mais jovem: existe desde que a fotografia foi inventada, há pouco mais de um século e meio.

Impossível desviar desta comparação necessária e tentadora: a leitura do texto escrito e a leitura do texto fotográfico. Faz-se, aqui, uma breve colocação em paralelo e não uma análise profunda desta relação certamente rica em observações e conclusões⁷.

Nesta colocação de fotografia e escrita lado a lado, a abordagem é sobre uma única imagem e não a sequências. Desta forma, pode-se pensar que o texto escrito trabalha mais com a categoria do tempo narrativo em seu discurso, enquanto a fotografia – embora ela seja tão insistentemente chamada de recorte temporal – apresenta algo de fundamentalmente espacial.

No livro de F. Smith – *Compreendendo a leitura* (SMITH, 1989) – lê-se que o título de um texto monitora o cérebro do leitor. No caso dos títulos de fotografias, e mesmo de suas legendas, há algo a dizer.

Certamente que o título de uma imagem fala sobre o que o autor (o fotógrafo ou o autor do título) teve necessidade de chamar a atenção dos observadores. Neste aspecto, o título de uma fotografia pode monitorar, dirigir o olhar do observador. O deslizamento do olhar do leitor estará fortemente ancorado ao título dado à imagem.

Acontece, porém, um fato curioso nos acervos fotográficos em geral: uma ampla maioria de imagens chega às instituições sem título, sendo este, muitas vezes, atribuído pelo documentalista no momento do tratamento da informação fotográfica.

Aqui ocorre um movimento interessante: o documentalista lê a fotografia, faz-lhe uma descrição e, a partir disto, batiza a imagem. Neste caso, este título atribuído vai monitorar a leitura que o usuário fará da imagem, mas vai monitorar antes mesmo que o pesquisador veja a imagem, pois geralmente, na recuperação da informação, a parte textual é que conduz o interesse do usuário.

O caso da legenda exige um pouco mais de atenção, pois na relação verbal/visual ela pode comentar a fotografia, contando a respeito desta toda uma história cujo cunho de verdade pode ou não ser contestado. Há casos também em que a fotografia ilustra uma legenda, pois o texto se mostra mais denso, mais importante e a imagem serve apenas como uma confirmação do verbal.

A escrita apela para o imaginário: é o leitor que constrói cenários, visualiza personagens, recria relações, reelabora sentidos. A fotografia dá a ver um recorte; ela é um dado, mas um dado

⁷ Ver, para mais detalhes, Manini (1993).



polissêmico: o que a visão proporciona está ali, à frente do receptor; o imaginário do leitor poderá, contudo, adivinhar o extra-campo, aquilo que a imagem não dá a ver, mas que certamente a circundava no momento da tomada.

A leitura do verbal é muito mais lenta que a leitura instantânea da fotografia, muito embora se esteja falando, aqui, da leitura da informação (primeiro nível) e não da interpretação (segundo nível). Enquanto o texto escrito descreve todo um cenário ou acontecimento, o texto fotográfico é incompleto e seletivo ao recortar aquilo que vai dar a ver. O visual, por vezes, pode parecer sintético e objetivo, em contraposição a um verbal analítico e prolixo.

A imagem confirma, certifica e até mesmo retifica, ainda que a cena fotografada seja uma invenção, uma encenação; ela existiu e, como tal, foi registrada. O verbal, apesar de elucidativo, tem uma raiz longínqua (a oralidade mítica) no ficcional, no ilusório, no legendário.

Não se pretende, com esta contenda, afastar o verbal do visual, mas, antes, compreender o papel de cada um nesta imbricada trama que é a análise documentária de imagens. Como reduzir uma imagem a um conjunto de palavras sem lhe ocultar algo de fundamental? Como mudar de código e dizer “a mesma coisa” ou “algo semelhante” ao leitor? Toda escolha carrega em si uma renúncia.

4 TEXTO E DISCURSO VISUAIS

Ao tentar transportar as noções de Texto e Discurso para as análises que estão sendo empreendidas com relação às imagens fotográficas, chega-se à conclusão de que o Texto Fotográfico é a linguagem fotográfica, podendo a expressão desta linguagem ser um retrato, uma paisagem, uma natureza morta, etc.; e que o Discurso Fotográfico é a técnica fotográfica, através da qual se pode criar uma fotografia autoritária, bucólica, política, artística, etc.

Há uma leitura que o próprio fotógrafo faz da fotografia. Não se quer dizer com isto que é o autor da fotografia – ou somente ele – que pode proceder a esta leitura, mas que ela é, por assim dizer, fotográfica. Há todo um conjunto de interpretações que se pode fazer em termos da linguagem fotográfica, do uso de suas técnicas e até de trucagens na montagem, na construção de um discurso.

Um bom exemplo, já largamente utilizado, é a fotografia de um líder tomada de baixo para cima; o resultado nos dá toda uma imponência, uma sensação mesmo de liderança e de poder do personagem visto como alguém maior, engrandecido. O contraponto também é verdadeiro: uma massa de operários fotografada de cima para baixo; a noção de pequenez de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, o coletivo dando a idéia de massa se acomodam na imagem, passam a idéia de união e da obrigação de ter que reivindicar, de ter que pedir ou exigir sempre estando em grupo. Outro exemplo é o *close*; ele pode dar dramaticidade ou suscitar emoções variadas. Um instantâneo dá, quase sempre, a ideia de ação, surpresa ou susto.

Em termos de composição de uma imagem fotográfica, é necessário observar os lados da fotografia; a divisão do espaço segundo os elementos que o compõem; a relação de quantidade de elementos presentes no lado esquerdo e no lado direito, a parte de cima e a parte de baixo; o peso



entre claros e escuros ou cores fortes e cores claras; o uso do retângulo que contém a foto (o mais usual) no sentido horizontal (repouso, distância e frieza) ou no sentido vertical (ação, proximidade, calor); a importância (ou não) daquilo que ocupa o centro da imagem; a textura da mesma; a presença de elementos que compõem/constroem linhas geométricas; grande contraste entre claro e escuro; o excesso ou a falta de iluminação; isso tudo e muito mais é composição, e muito importante na leitura de uma fotografia.

O equipamento também vai interferir na linguagem e no discurso: uma lente grande-angular pode dar uma sensação de deformação à imagem; uma teleobjetiva oferece pouca profundidade de campo. Da mesma maneira, o formato utilizado – 35 mm (o mais comum, usado comercialmente), 6 X 6 cm, 3 X 4 cm (fotos de documentos) – participa desta construção.

Antigamente, com o uso da fotografia analógica, a sensibilidade do filme também entrava em jogo: 100 ASA, 400 ASA, etc.: um filme de 400 ASA (normalmente utilizado para fotografar em ambientes com pouca claridade) quando usado para fotografar ao ar livre, sob o sol de verão, ao meio-dia, proporciona uma imagem mais clara.

Há outro ponto muito importante na leitura de fotografias, notadamente no que se refere à sua datação: o reconhecimento do processamento utilizado. Caso se esteja analisando, por exemplo, uma fotografia como um daguerreótipo (imagens em preto-e-branco, bem antigas, guardadas hermeticamente em estojos ricamente adornados com couro e veludo), pode-se saber, de imediato ou com alguma pesquisa, que se trata do primeiro tipo de fotografia prática – a fotografia hoje mais comumente conhecida – possível de ser obtida de 1837 até a virada para o século XX.

Caso seja necessário datar uma fotografia em cores (as mais comuns), sabe-se que elas podem ter sido produzidas a partir da década de 1940. A fotografia Polaroid foi inventada em 1948 e as albuminas (fotografias antigas, amareladas, quase perdendo o registro, produzidas com clara de ovo) existiram até o final do século XIX.

Estes detalhes técnicos, algumas vezes visuais, táteis e microscópicos podem dizer algo, pelo menos, sobre o período em que foi produzida a imagem, possibilitando um balizamento da data no caso de não haver um registro exato da mesma. Como se vê, muito da técnica concorre para que o discurso do texto fotográfico aconteça. E tudo aqui é importante na efetiva leitura do texto visual para fins documentários.

5 BARTHES E OS DOIS NÍVEIS DE LEITURA DE IMAGENS

Retomando a tradição barthesiana; certamente as noções de denotação e de conotação estão indissociáveis de tal exercício de leitura de imagens. A denotação, enquanto leitura de superfície (primeiro nível), estaria para o que se denomina, aqui, informação, assim como a conotação, enquanto leitura em profundidade (segundo nível), estaria para o que se chama de interpretação.

Segundo Roland Barthes (1990), a mensagem denotada é o próprio *analogon* e a mensagem conotada é aquela possível de ser lida pelo indivíduo, pela sociedade ou por um grupo:



O paradoxo fotográfico consistiria então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’ ou o tratamento, ou a ‘escritura’, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é, sem dúvida, a conjunção de uma mensagem conotada: aí está o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se, aqui, a partir de uma mensagem *sem código*. (BARTHES, 1990, p. 14)

E prossegue:

Graças a seu código de conotação, a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do ‘saber’ do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua, inteligível apenas para aqueles que aprenderam seus signos. Afinal, a ‘linguagem’ fotográfica não deixa de recordar algumas línguas ideográficas em que se mesclam unidades analógicas e sinaléticas, com uma pequena diferença: o ideograma é interpretado como um signo, enquanto a ‘cópia’ fotográfica pode ser considerada a denotação pura e simples da realidade. Reencontrar esse código de conotação seria, pois, isolar, recensear e estruturar todos os elementos ‘históricos’ da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que tiram sua própria descontinuidade de um certo saber do leitor, ou de sua condição cultural. (BARTHES, 1990, p. 21-22)

Barthes (1990) fala, ainda, de três tipos de mensagem possíveis na leitura de uma fotografia: a linguística, a icônica codificada (imagem literal, denotada) e a icônica não codificada (imagem simbólica, conotada).

A mensagem linguística é aquela relacionada a um texto – verbal – que, de alguma forma, cerca a fotografia: título, legenda, comentário, descrição. Ela ajuda na denotação da imagem, no deslindamento do sentido literal de sua mensagem; orienta a leitura da imagem, conduzindo o leitor “por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros” (Barthes, 1990, p. 33). A mensagem linguística trabalha com a fixação: é elucidativa e seletiva, portanto, controladora e repressiva, pois limita a liberdade de significados, a polissemia da imagem.

A mensagem icônica codificada está relacionada à imagem literal, denotada. Ela é uma imagem em seu estado original, virgem de conotações, objetiva ao extremo, e inocente. Na fotografia, a relação entre significado e significantes é de registro e não de transformação e, sendo a fotografia uma mensagem sem código, o mito do natural fotográfico fica aqui reforçado.

[...] a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do



objeto (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência do *ter estado aqui*. Trata-se, pois, de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior; na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*. É, pois, ao nível dessa imagem denotada, ou mensagem sem código, que se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecedora do *isto aconteceu assim*: temos, então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos protegidos. (BARTHES, 1990, p. 36)

A mensagem icônica não codificada tem a ver com a imagem simbólica, com a imagem conotada ou cultural. A imagem é ultrapassada pelos sistemas do sentido graças à variabilidade de léxicos possíveis na leitura.

O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma *lexia* (uma imagem) é variável segundo os indivíduos (...). A diversidade das leituras não é, no entanto, anárquica, depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético); esses tipos de saber podem ser classificados em uma tipologia; tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: *a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes*. (...) [léxico é] uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas e de técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem: cada signo corresponde a um conjunto de ‘atitudes’[...]. (BARTHES, 1990, p. 38)

Há, como se vê, várias possibilidades de leitura da imagem fotográfica: a leitura do que ela é, a leitura do que ela representa, a leitura do que ela ilustra, etc. Há também a leitura que o fotógrafo (o criador da imagem) faz do mundo e do objeto fotografado.

Talvez se possam aplicar aqui as teorias de Peirce e/ou Panofsky. Caso se use Peirce, através de Dubois (1986), tem-se: a leitura da fotografia como ícone, a leitura da fotografia como índice e a leitura da fotografia como símbolo. Caso se aplique Panofsky: a leitura da fotografia pré-iconográfica, a leitura da fotografia iconográfica e a leitura da fotografia iconológica⁸.

⁸ “O nível ‘pré-iconográfico’ refere-se ao reconhecimento do espectador de um objeto ou de um ato representado; o ‘iconográfico’ refere-se ao lugar de uma representação dentro de um conjunto de convenções para produzir significação específica reconhecível; o ‘iconológico’ refere-se ao uso inovador do tema pelo artista, dentro de parâmetros culturais capazes de gerar uma



Manini (2002), ao propor uma análise documental de imagens pautada na semiótica peirceana, demonstra a intenção de diminuir ao máximo o caráter subjetivo que uma análise desse tipo pode suscitar.

De fato, a leitura do documentalista prepara a do usuário. Em meio a esta relação entre dois sujeitos está o objeto fotográfico. Contudo, este objeto não é só matéria, papel emulsionado, sensibilizado e processado; este objeto contém informação, ela foi descrita e dela nasceu um título; a informação foi interpretada e contextualizada.

Para se ler uma fotografia é necessário, entre outras coisas, ter conhecimento de linguagem fotográfica, alguma informação sobre história da arte, informações precisas sobre processos fotográficos históricos, saber distinguir um instantâneo de uma fotografia de estúdio, descobrir uma trucagem, entre outras tantas coisas.

Há ainda algum mistério em torno dos processos cognitivos envolvidos na leitura de imagens de qualquer tipo e também as fotográficas. Na apreensão dos significados, o que a imagem fotográfica possui de particularidade certamente é a relação de absoluta contiguidade que mantém com seu referente. Este fato, em si, já diferencia em muito a leitura da imagem fotográfica da leitura de qualquer outro tipo de imagem.

Tudo que é fotografado existe no mundo real e, por causa desta realidade, pode ser apreendido, descrito e explicado. A apreensão de significados pode ocorrer já no primeiro nível da leitura proposto, através do reconhecimento referencial de tudo que está na imagem.

A descrição da imagem – que seria a leitura que se faz para o outro – parece ser uma ponte, um elo entre o reconhecimento automático referencial e o início de uma interpretação da imagem.

A explicação, a atribuição mais absoluta de sentido, a razão maior de ser da imagem fotográfica analisada é já o segundo nível de leitura: a interpretação; trata-se da descrição da fotografia não só em termos de seus referentes, mas da importância e da inter-relação dos mesmos com o mundo, com o mundo que é o acervo documental inclusive. Ler uma fotografia vai desde saber seu processo de produção (albumina, colódio, gelatinas, etc.) até reconhecer, na imagem, personalidades famosas da história.

Miguel (1993) diferencia leitura de fotografia de análise do texto fotográfico. Para ela, ler uma fotografia é descrevê-la, enquanto analisar uma fotografia é procurar os significados próprios da imagem. Talvez isso possa ser comparado às leituras de primeiro e de segundo nível – ou à denotação e à conotação barthesianas.

6 A LEITURA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS PARA ALGUNS AUTORES

[...] Uma imagem é um signo que apresenta esta particularidade: pode e deve ser interpretada, mas não pode ser lida. Pode-se e deve-se falar de qualquer

significação implícita, que requer a imaginação do espectador para sua elucidação.” (ALEGRE, 1998). Ou, mais simplificada, o nível pré-íconográfico refere-se ao que há de genérico, o íconográfico ao específico e o íconológico ao abstrato.



imagem; no entanto, a imagem em si mesma não é capaz de fazê-lo. Aprender a ‘ler uma foto’ não será, antes de tudo, aprender a respeitar seu mutismo? A linguagem falada pela imagem ventríloqua é a de quem a olha. E, no Ocidente, cada época teve sua maneira de ler as imagens da Virgem Maria e do Cristo, assim como teve sua maneira de estilizá-las. Essas ‘leituras’ nos dizem mais sobre a época considerada do que sobre os quadros. São sintomas tanto como análises. (DEBRAY, 1993, p. 59)

Na sua defesa de que a palavra pode ser lida mas a imagem não, Régis Debray (1993), no seu *Vida e morte da imagem*, chama a atenção para o fato de que toda palavra tem sinônimos e acepções variadas – em muitas, mas não em todas as línguas... – enquanto uma imagem é sempre um enigma, podendo ter cinco bilhões de versões potenciais, ou seja, cada ser humano sobre a Terra pode ter uma interpretação diferente da mesma imagem.

Debray (1993) faz pensar sobre a questão da interpretação. Para ele, não há percepção de uma imagem sem a efetiva interpretação da mesma. Uma imagem, no momento em que é visualizada num primeiro olhar, é puramente ficcional, uma vez que dela ainda não se extraiu sua realidade, a “verdade” a respeito das coisas que mostra.

A leitura propriamente dita de uma imagem só é feita neste segundo nível, o da interpretação, momento em que se constroem os mais efetivos significados da imagem, a razão de sua existência enquanto linguagem, enquanto sentido, enquanto significado apreendido, decifrado, contextualizado e fixado: lida.

A leitura de uma imagem fotográfica pode se configurar em uma linguagem já que decifra o texto visual, produzindo-lhe um sentido através do conhecimento prévio, enciclopédico, ideológico, histórico e técnico do leitor:

A leitura verbal apoia-se no domínio da sua competência; ensina-se a ler pela compreensão do encadeamento lógico, coordenado, subordinado ou misto das estruturas frásicas do texto verbal. Aprende-se a ler e desenvolve-se esse aprendizado.

A leitura não-verbal é uma maneira peculiar de ler; visão/leitura, espécie de olhar tátil, muitissensível, sinestésico. Não se ensina como ler o não-verbal. É mais um desempenho do que competência porque, sendo dinâmico, o não-verbal exige uma leitura, se não desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada. Porém, o não-verbal aprende com o verbal a qualidade da sua competência e o rigor da sua organização.

Dadas a provisoriedade e a falibilidade da leitura não-verbal, é óbvio que ela não detém e não produz um saber; tal como na leitura verbal, porém, sem



dúvida, ela aciona um processo de conhecimento a partir da experiência e do exercício cotidiano da sua prática: a capacidade associativa e a produção de inferências, conhecimento como interpretação. (FERRARA, 1986, p. 26)

Já para Lima (1988), a leitura da fotografia tem como base a História, a Semiologia e a Psicologia. A interpretação do fato registrado só é possível com o conhecimento dos acontecimentos que lhe deram origem. Ao mesmo tempo, é preciso que se conheça minimamente a teoria dos signos. A Psicologia, segundo ele, estaria ligada à inter-relação entre fotógrafo, fotografado e leitor.

Entretanto, o que Lima traz de mais interessante é o paralelo que faz entre a escrita com palavras e a foto(luz)-grafia:

Poderíamos dizer que o que é uma palavra na escrita alfabética é, na escrita icônica, um componente. Esses componentes se dividem basicamente em três grupos:

1. os componentes vivos; os humanos e os animais,
2. os componentes móveis; certos fenômenos e elementos naturais,
3. os componentes fixos; os objetos de toda forma.

Entre esses elementos há uma relação hierárquica que constitui regra fundamental na escrita fotográfica. Quando uma foto contém um componente vivo, este domina sempre os outros; o que pode variar é a sua intensidade e a sua supremacia emocional. Os componentes móveis dominam sobre os componentes fixos, qualquer (*sic*) que sejam seus tamanhos respectivos. O conhecimento disso assegura à fotografia uma leitura fácil, rápida e eficaz. (LIMA, 1988, p. 19)

Na leitura de documentos fotográficos, contudo, a importância dos componentes pode ser suplantada pelo fato registrado. Assim, ainda que um componente vivo esteja sendo retratado em primeiro plano, talvez a sua ação, a sua atitude e o que ele representa no fato retratado ultrapassem a importância do indivíduo em si. Ou, por outro lado, pode-se estar aqui fazendo referência a dois níveis de leitura: uma leitura icônica (daquilo que a fotografia é, uma leitura denotativa) e uma leitura indicial (daquilo que se depreende da imagem, uma leitura conotativa)⁹.

Lima quase toca neste aspecto que tanto interessa aos objetivos maiores deste estudo:

A leitura de uma fotografia é (...) bidimensional e prospectiva. Ela se dá de acordo com os componentes existentes dentro da imagem. (...)

A imagem é a combinação de duas estruturas: a estrutura geométrica e a estrutura

⁹ Sob este aspecto, seria interessante visitar Schaeffer (1996), pois ele trata do ícone indicial e do índice icônico.



perceptual. A estrutura geométrica é uma estrutura estática, simétrica, onde há proporções: um lado deve corresponder ao outro, em cima e embaixo.

A estrutura perceptual é uma estrutura dinâmica, uma descrição anatômica e particularizada, orgânica – e assimétrica, não geométrica. O que vale aí são os valores visuais sentidos pelo homem através da visão, da forma. (...)

É a combinação dessas duas estruturas, contrapostas, que se sustentam mutuamente e a expressão visual para nós é imbuída de vida e de expressividade porque expressa exatamente a nossa estrutura. (...)

Quando lemos um texto, uma ação ótica e uma ação mental se desenvolvem simultaneamente. O leitor decifra as letras uma após a outra, assimilando o sentido de cada palavra, estabelece as relações entre as palavras e toma finalmente conhecimento do conteúdo da frase. A leitura de uma foto se decompõe em três fases: a percepção, a identificação, a interpretação.

A percepção é puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes sem as identificar. (...)

A leitura de identificação é uma ação às vezes ótica, às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes e registra mentalmente o seu conteúdo.

(...) a interpretação é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da fotografia. (LIMA, 1988, p. 20-22)

7 CONCLUSÕES

[...] o que a escrita torna presente para o leitor, as imagens tornam presente para o analfabeto, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes vêem a história que têm de seguir, e aqueles que não sabem as letras descobrem que podem, de certo modo, ler. Portanto, especialmente para a gente comum, as imagens são equivalentes à leitura. (MANGUEL, 1997, p. 117)

De todas as considerações aqui tecidas, somadas às idéias de Barthes, de alguma forma pertinentes a este trabalho, somadas ainda à interpretação que Philippe Dubois faz da teoria dos signos de Peirce aplicada à fotografia, o mais importante é ter em conta os dois níveis de leitura levantados: o primeiro nível (informação) e o segundo nível (interpretação).

Certamente esta é uma categorização entre outras possíveis – como as que, inclusive, são apresentadas ao longo desta comunicação. Contudo, é igualmente importante especificar que, ao falar em informação, não se está fazendo referência exatamente à ideia de redução de incertezas, mas à apresentação de dados: o leitor de imagens fotográficas olha a imagem pela primeira vez e percebe dela alguns pontos iniciais.

Da mesma forma, quando se fala em interpretação não se está fazendo referência a nada



subjetivo, muito ao contrário. Esta não é uma interpretação como se fosse possível dizer “a minha interpretação desta imagem” ou “a interpretação que tal museu deu àquela imagem” ou, ainda, “a interpretação deste documentalista é assim...”. Talvez um termo melhor fosse contextualização: o documentalista – leitor de quem se está falando – olha a imagem fotográfica pela segunda, pela terceira, pela enésima vez e penetra em sua profundidade, por assim dizer, histórica. Pesquisa, busca, pergunta, analisa, compara, comenta: tudo isto baseado na recuperação que espera ver feita daquela *informação contextualizada*, fora de toda opinião pessoal, de toda subjetividade, para que possa, enfim, democratizar ao usuário os dados levantados, assim como a própria imagem faz com quem não sabe ler, uma vez que não existem analfabetos visuais para o primeiro nível de leitura aqui proposto.

Abstract: In order to continue pointing steps needed to prepare a careful analysis of documentary photographs, this paper addresses some types of reading images, images of some readers, the importance of oral reading of images, the differences between text and visual discourse, Barthesian semiology and two levels of reading images and reading images for some authors.

Through literature study, reading promoted within our research group and in subjects taught in graduate school was able to raise some approaches to the subject. What matters here is the historical approach of reading and documentary images deposited in institutional collections. Although a bit of Psychoanalysis, Sociology, Art and Philosophy can be part of this analysis, the focus of this communication will be the reading that should be done by photographic collections professionals in archives, documentation centers and museums in the documentary image, and approach, albeit brief, reading reception made by users (photo research).

Keywords: Photography. Reading images. Analysis of Documentary Photography.

REFERÊNCIAS

- ABRIL, Gonzalo. Cortar y pegar; La fragmentación visual em los origines Del texto informativo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. (Signo e Imagen, 79).
- ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, MOREIRA LEITE, Míriam L. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papyrus, 1998, p. 75-112.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CASTRO, E. M. de Melo e. O fim visual do século XX & outros textos críticos. São Paulo: EDUSP, 1993.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DE PAULA, Jeziel. 1932: imagens construindo a história. Campinas: Editora da UNICAMP/



- Piracicaba: Editora UNIMEP, 1998. (Coleção Tempo e Memória, 7).
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a).
- DUBOIS, Philippe. El acto fotografico: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986. (Paidós Comunicación, 20).
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Leitura sem palavras. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 100).
- GERVEREAU, Laurent. Ver, compreender, analisar imagens. Lisboa: Edições 70 (Arte e Comunicação, 89).
- JOLY, Martine. A imagem e sua interpretação. Lisboa: Edições 70, 2002. (Arte e Comunicação, 80).
- LIMA, Ivan. A fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. (Coleção Antes, Aqui e Além).
- MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANINI, Miriam Paula. O verbal e o visual no caso do Foto-Romance. Campinas, 1993. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, UNICAMP.
- MANINI, Miriam. Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo multimeios do Arquivo Edgard Leuenroth. Cadernos AEL, Campinas, n. 5/6, p. 221-244, 1996/1997.
- MANINI, Miriam P. Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. São Paulo, 2002. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.
- MANINI, Miriam P. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao “novo” paradigma, in MANINI, Miriam P.; MARQUES, Otacílio G.; MUNIZ, Nancy C. (org.s). Imagem, memória e informação. Brasília: Ícone Editora, 2010, p. 11-31.
- MIGUEL, Maria Lúcia C. A fotografia como documento. Uma instigação à leitura. Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 121-132, 1993.
- PANOFKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates, 99).
- ROUILLÉ, André. A fotografia; entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996. (Campo Imagético).
- SMITH, F. Compreendendo a leitura. 3ª ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.