

## TEORIA DE ROLAND BARTHES E A ANÁLISE DA IMAGEM NO CONTEXTO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: ESTUDO DAS FOTONOVelas DAS DÉCADAS DE 1960-1980

*THEORY OF ROLAND BARTHES AND IMAGE ANALYSIS IN THE CONTEXT OF INFORMATION SCIENCE: STUDY OF THE PHOTONOVELS OF THE DECADES 1960-1980*

Edvaldo de Souza  
Lídia Brandão Toutain

**Resumo:** Pretende auxiliar no estabelecimento de parâmetros e fundamentos teóricos a partir dos quais se possa construir análises de imagem no campo da Ciência da Informação, observadas suas devidas particularidades e excentricidades. Buscaremos embasamento teórico principalmente na obra do pensador francês Roland Barthes (1915-1980) - cujo pioneirismo na semiótica da imagem influenciou significativamente os estudos posteriores na área. A escolha do autor se deve, em parte, a não pretensão de ambos - Barthes e este trabalho - em reduzir a análise do fenômeno à mera descrição de seus significantes ou objeto de estudo sociológico, tendência recorrente nos trabalhos sobre o tema. A pesquisa em andamento terá como resultado identificar como as imagens abarcaram o conteúdo informacional através de signos não verbais nas fotonovelas, relacionando esta função aos fundamentos teóricos da Ciência da Informação, além de demonstrar como os elementos da imagem – cores, traços e formas – nas revistas operam para exercer influência na percepção da informação pelo leitor.

**Palavras-chave:** Semiótica. Representação. Informação. Imagem. Imagem fotográfica.

**Abstract:** Intended to assist in establishing parameters and theoretical foundations from which to build image analysis in the field of Information Science, observed their proper particularities and eccentricities. Seek primarily theoretical basis in the work of the French philosopher Roland Barthes (1915-1980) - whose pioneering semiotic image significantly influenced subsequent studies in the area. The author's choice is due in part to not claim to both - Barthes and this work - to reduce the analysis of the phenomenon to mere description of his or significant object of sociological study, recurring tendency in the work on the subject. The ongoing research will result in identifying how images encompassed the informational content through non-verbal signs in photonovels relating this function to the theoretical foundations of information science, and demonstrate how the image elements - colors, lines and forms - in magazines operate to influence the perception of information by the reader.

**Keywords:** Semiotics. Representation. Information. Image. Photographic Image.

### 1 INTRODUÇÃO

Herança dos folhetins do início do século XX, as fotonovelas surgiram na Itália, na década de 40, como forma de aproveitar fotogramas não utilizados na edição de produções cinematográficas, que eram reunidos de forma a poder contar um breve resumo do filme que entraria em cartaz. Neste sentido, *Stefano Reda* e *Damiano Damiani* foram os precursores, adaptando filmes de sucesso como *O Conde de Monte Cristo* e *A Dama das Camélias* para o que naquele momento era chamado de cine-romance. O estilo neo-realista dominante na

época, e que ditava as temáticas de outras expressões artísticas, determinou a ambientação e a temática urbana e realista nas fotonovelas. A popularidade deste formato se deu também por revelar-se eficaz no alcance de públicos que não tinha acesso aos espaços de cinema e à televisão, além de se apoiar na popularização do cinema e nos avanços tecnológicos da fotografia.

Não tardou para a fotonovela ser trazida ao Brasil, ainda, na década de 1940, através da revista "Encanto", da Coluna Sociedade Editora. Em 1950, a revista "Grande Hotel", incorporou a fotonovela ao seu mix de histórias, cuja aceitação mais tarde justificaria o lançamento de outras publicações neste formato por parte de sua editora, a extinta Vecchi. Dois anos depois, em 12 de junho de 1952, a Editora Abril, de Victor Civita, entrou na concorrência deste filão, com a revista "Capricho". Inicialmente com periodicidade quinzenal, e mesclada a seções sobre comportamento, beleza e variedades, logo a revista se tornou mensal, com o objetivo de trazer fotonovelas na íntegra e lucrar com um período de exposição maior nas bancas. A publicação atingiu as maiores tiragens de uma revista da América Latina, ultrapassando a marca de quinhentos mil exemplares em várias ocasiões.

As fotonovelas produziram e refletiram representações sociais, se constituindo em *documento* que reflete um período histórico. "A estrutura do documento pode estar em diversas linguagens, combinando texto, imagem e som. O documento não está mais preso a uma estrutura linear da informação. Cada receptor interage com o texto com a intencionalidade de uma percepção orientada por sua decisão individual. (ALBUQUERQUE BARRETO, 2007, p.29)"

Sendo um produto de comunicação de massa, com linguagem acessível e produzida com ferramentas e recursos baratos, ela sofreu duplo preconceito, não obtendo reconhecimento nem como forma de arte nem como fonte de estudo científico. Porém, o que deve-se considerar é que o fato de ter atingido um grande público deveria mais incentivar do que inibir uma atenção maior da comunidade científica, visto que esta forma de comunicação impactou sobre uma parcela da sociedade em um determinado período histórico.

A fotonovela possui uma característica que divide apenas com os quadrinhos, a de relacionar o conteúdo imagético e o textual para compor uma narrativa. Mas, diferentemente dos quadrinhos, a linguagem da fotonovela é singular por ter composição formada de imagens fotográficas em sequência.

Outra característica é o fato de atualmente se definir como um produto do passado, e imagens do passado exigem um grau de interpretação mais acurado do que analisar imagens contemporâneas, pois implica em incursão investigativa no contexto histórico de sua

produção, contexto que por vezes se revela agora estranho para os padrões da cultura atual. Entende-se cultura como um conjunto de significados sociais que aproximam os indivíduos em determinado tempo ou espaço.

Podemos trazer para o século XXI a observação de Habert, datada de 1974, acerca da negligência científica que acometeu a linguagem de fotonovelas.

Ninguém se surpreende mais com o interesse dos eruditos pelos quadrinhos (os *comics*). Estamos vivendo, realmente, a fase do reconhecimento cultural do fenômeno – uma ampla literatura enfoca a linguagem do balãozinho e o conteúdo de suas mensagens. A fotonovela, entretanto, também uma forma de narrativa em quadrinhos, permanece a margem dessas discussões. Sua inclusão nas preocupações dos eruditos ou dos aficionados dos quadrinhos até o momento não foi feita. Existe um clima de desprezo e de ironia em torno desse meio de comunicação. Porém, como negar sua repercussão? (HABERT, p.9).

Joanilho (2008) faz coro a Habert na justificativa do formato como fonte de estudo:

a compreensão da fotonovela deve fugir das simplificações que a rejeitam por ser indigna da análise historiográfica. Nela vamos encontrar práticas culturais que podem muito bem nos explicar formas de organização social e modo de agir no cotidiano (JOANILHO, 2008, p. 547).

Barthes observa que a este tipo de linguagem deve ser feita uma análise diferenciada:

Há outras artes que continuam o fotograma (ou pelo menos o desenho) e a história, e a diegese: são o foto-romance<sup>87</sup> e a banda desenhada<sup>88</sup>. Estou persuadido que estas artes, nascidas no submundo da grande cultura, possuem uma qualificação teórica e põem em cena um novo significante (aparentado com o sentido obtuso); será daqui em diante reconhecido para a banda desenhada; mas sinto, pelo meu lado, esse ligeiro trauma da significância perante certos foto-romances: a sua estupidez comove-me (esta podia ser uma certa definição do sentido obtuso); haveria, pois, uma verdade de futuro (ou de um muito antigo passado) nestas formas irrisórias, ordinárias, estúpidas, dialógicas da subcultura de consumo. (BARTHES, 1990, p.57-58)

Neste trabalho, busca-se resgatar o olhar sobre este material, fadado ao desaparecimento, constituindo-o como o corpus de pesquisa, e identificando neste tipo de linguagem significações e representações sociais, se constituindo em importante documento que reflete a memória daquele período.

A abordagem, em vista da natureza do material, visa analisar sua composição e discurso, contando para isto com os procedimentos de análise da imagem conforme formuladas por Barthes. Pretende-se aqui, se valendo das características de representação bem específicas que o formato oferece, auxiliar no estabelecimento de parâmetros e fundamentos teóricos a partir dos quais se possa construir metodologias de análise qualitativa que se

<sup>87</sup> Um dos primeiros nomes da fotonovela.

<sup>88</sup> Como as histórias em quadrinhos são conhecidas em alguns países da Europa.

apliquem às mensagens visuais contemporâneas, observadas suas devidas particularidades e excentricidades.

No percurso metodológico, a primeira leitura será livre, contínua, percorrendo a narrativa sem interrupções, assumindo “o olhar de leitor”, objetivando a recepção do conteúdo, apreendendo e se deixando levar pelo fluxo do enredo, aberto à percepção e aspectos estéticos. A segunda leitura será com o viés do pesquisador, adotando a postura crítica necessária à análise do conteúdo, visando identificar características recorrentes desta forma de linguagem, semelhanças e diferenças entre as várias histórias, aspectos que as particularizassem de outras linguagens textuais e correlações com aspectos teóricos que possam se relacionar com este tipo de manifestação literária, além de investigar reflexos de condições históricas que possam ter sido intervenientes.

Em seguida, selecionaremos as histórias mais representativas para a exemplificação do tema em questão, onde cada aspecto relevante para a constituição da linguagem de fotonovela foi considerado e abordado em capítulos específicos do trabalho.

A etapa final é descrever e analisar o conteúdo não verbal contido nas narrativas e ilustrações, a fim de reconhecer significações que identifiquem representações nas fotonovelas, entendendo-se que a constituição do *corpus* e sua análise são relacionadas.

Autora do mais extenso trabalho publicado sobre a fotonovela, Habert, mesmo em pleno apogeu de circulação das publicações, no início da década de 70, já alertava sobre a imensa dificuldade em pesquisar este material. “As dificuldades com bibliografia e informações com fotonovela somaram-se as dificuldades de encontrar as revistas. Como se trata de objeto vulgar, as bibliotecas não têm tais revistas colecionadas.” (HABERT, 1974, p. 13). Esta dificuldade se intensifica no contexto atual, pois, material vulgarizado, as revistas de fotonovelas, fora de circulação há mais de três décadas, não foram vistas como dignas das técnicas de preservação que beneficiaram outros suportes.

## **2 ASPECTOS PRELIMINARES DA ANÁLISE DA IMAGEM NA FOTONOVELA**

Atualmente, com a urgência de um mundo midiático e que impõe o uso de novos meios e ferramentas tecnológicas para apreensão dos sentidos, aliados a contextos geopolíticos e econômicos utilizadores da imagem como instrumento de poder, a definição do quem vem a ser *imagem* se encorpou polissemicamente. Esta abundância de significados, bradando por emergir, trouxe profissionais e pesquisadores para uma nova postura, a da “desconfiança da imagem”.

No contexto da Ciência da Informação, a preocupação com as intenções nas imagens se faz presente a partir da mudança de paradigmas da área, que deslocou a preocupação com o suporte para a preocupação com o usuário. Se antes os bibliotecários se detinham nos aspectos técnicos de seus afazeres, como a coleta, a organização e a preservação dos acervos, atuando como meros guardiões de ideias, agora são cúmplices, exercendo papel ativo no processo de disseminação e transmissão das mensagens para os mais diversos públicos.

A motivação na imagem pode ser deliberada ou involuntária, mas sua existência é inequívoca e esperada. Os diferentes meios sobre os quais se manifesta, sejam elas a pictografia, a fotografia, os *mass media* ou as artes plásticas, apenas para citar algumas, fazem seus caminhos se tornarem difusos e eficientes em escapar à vigilância acadêmica e crítica, pois cada meio se torna objeto de uma área de estudo diferente.

Há necessidade da Ciência da informação conhecer os mecanismos através dos quais se operam estes fluxos de significados e discursos, não com o intuito de interferir, mas objetivando atribuir coerência ao seu *fazer*, à sua missão. Bibliotecas, arquivos e museus são espaços sociais que operam mediante intenções e objetivos determinados.

A imagem desempenha um papel dual, o de reflexo e o de produtora de determinada realidade. Ela atua e é dependente do meio, numa complexa relação de simultaneidade. A partir desta característica, se torna inevitável que a análise da imagem se veja diante de dois vieses: a compreensão *da imagem* e a compreensão *através* da imagem.

A análise semiótica da imagem, no que concerne à representação, compreende a capacidade humana de passar do processo de *ver* ao processo de *interpretar* (TOUTAIN, 2010, p. 77). Quando se trata de *ver* imagens de época - onde as fotonovelas se enquadram, por ser um produto datado, específico de determinado momento -, a interpretação de seu conteúdo leva a conhecer toda uma visão de mundo vigente na época. Conforme observa Isabel Sampaio, o principal motivo de leitura das fotonovelas se deu por:

sua condição de “janela para o mundo”, um mundo diferente daquele vivenciado no cotidiano dos leitores, e que lhes permitia acessar novas informações, trabalhar seu imaginário e construir sua identidade a partir de outros modelos e, com isso, diferenciar-se. (SAMPAIO, 2008, p.68).

Assim, temos acesso *a posteriori* ao modo de ver o mundo da sociedade de outrora, e conseqüentemente aos modos que foram usados para representá-lo. O ser humano constrói uma visão de mundo, refletindo suas vivências e experiências, e, atribuindo sentido ao que vê, faz relações, sente, compara, julga.

Segundo Barthes (2000, p.325), a fotografia em si é uma mensagem, sendo que a emissão e recepção desta mensagem não reclamam o mesmo método de exploração que a mensagem em si mesma.

A foto é um objeto dotado de uma autonomia estrutural, e o autor defende que, sem pretender separar o objeto de seu uso, é necessário prever em relação à foto “um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é.” (BARTHES, 2000, p.326).

Um dos temas mais importantes na fotografia é justamente a questão da composição da imagem: não existem gramáticas a respeito, e sim inumeráveis ensaios que pretendem criar as regras de uma *correta sintaxe* ou revelar as atividades estéticas e criativas do fotógrafo (VILCHE, 1991, p.56).

Para Barthes, o olhar analítico não consegue ignorar o fato de que na foto de imprensa há a comunicação com outra estrutura: a estrutura linguística, composta pelo texto.

essas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não "homogeneizados", [...] a análise deve incidir primeiro sobre cada estrutura separada; é só quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura que se poderá compreender a maneira como se completam. (BARTHES, 2000, p.326)

As duas estruturas citadas, texto e fotografia, são formas de representação. Os profissionais da informação trabalham acima de tudo com representações. Um aglomerado de páginas em branco, um formulário não preenchido e um objeto aleatório não têm lugar em bibliotecas, arquivos e museus, respectivamente, salvo quando comportam representações do mundo. Do contrário, são meros suportes físicos, não re-apresentam a informação desejada pelo usuário.

Para Barthes, a fotografia é um *analogon* da realidade, um instantâneo incontestado de que o que foi fotografado esteve ali, e quando esteve. Mesmo que o fotografado não se lembre de ter estado em tal lugar, ou em tais condições, a foto de tal evento se impõe, é irrefutável, tem validação autônoma em relação à lembrança do fotografado.

[...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu analogon perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua. (BARTHES, 1990, p.12-13).

A imagem fotográfica é denotativa, não sendo possível nesta linguagem visual apresentar, por exemplo, seres imaginários ou objetos e eventos que não pertençam à realidade.

Mesmo com todo o aparato operando a favor do ficcional, ao produto da fotonovela não se pode negar sua natureza denotativa, sua ligação com o concreto, pois os atores realmente estiveram em tal estúdio, em tal locação externa, quando da realização da foto. Além disso, particularmente no caso da linguagem fotográfica, o referente só foi fotografado porque a luz incidiu sobre ele, com os raios luminosos posteriormente captados pela câmera, o que fez Barthes se referir a fotografia como a imanação do real.

O referente da fotografia teve de estar lá, na frente da câmera, não pode ser “desenhado” ou inserido artificialmente, ou pelo menos não o pôde na época de produção de fotonovelas (época não coincidente com a da oferta de recursos de computação gráfica). Na fotonovela, os referentes são “arranjados”, preparados, simulados.

Este imperativo físico, sem o qual a foto não pode existir, fez Barthes diferenciar o referente da fotografia do referente de outros sistemas de representação, chamando-o de *referente fotográfico*. O referente fotográfico se adere á foto, não é possível extraí-lo sem extrair a própria foto, o que se revela na nossa própria maneira de referirmos a ela: é a foto *de* Getúlio Vargas, não a foto *com* Getúlio Vargas.

Mesmo sendo uma imagem desprovida de código, Barthes admitiu que sobre uma imagem essencialmente denotativa, podem ser aplicadas técnicas de manipulação com o objetivo de transmitir uma mensagem conotativa.

[...] estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente a colusão de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: provavelmente é esse o status fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem sem código. (BARTHES, 2000, p.329).

A imagem pode ter um sentido *denotativo*, quando pretende ser a cópia do referente, reproduzindo com certo grau de fidelidade todas quanto possível ou alguma característica em especial do objeto representado, ou pode ter um sentido *conotativo*, cuja interpretação depende do contexto em que foi produzida. Toda imagem veicula numerosas conotações provenientes do mecanismo de certos códigos (eles mesmos submetidos a uma ideologia). (AUMONT, 1995, p. 204).

De acordo com Barthes, a imagem fotográfica ilude o espectador ao nublar todo um leque de intenções por trás de um cenário predominantemente denotativo.

Barthes relaciona seis técnicas utilizadas para conotar a imagem fotográfica:

Trucagem – quanto o autor produz uma imagem a partir da união de duas outras que, se tomadas em separado, têm um sentido diverso daquele a que se chegou com a fusão;

Pose – expressão dos estereótipos de significantes que constituem a imagem;

Objetos – induzem a associação de uma ideia a partir de sua mera visualização, pois carregam significados em si próprios (não confundir com objetos físicos);

Fotogenia – técnicas com as quais se produzem determinados efeitos na imagem, de maneira a reforçar o discurso. Sobre a fotogenia, Aumont diz que “[...] é uma concepção expressa por muitos fotógrafos: a fotogenia é, na fotografia bem-sucedida, o que nos toca, o que *me* toca (um “eu” indefinidamente singularizado, variável com cada um de nós).” (AUMONT, 1995, p.309, grifo do autor).

Esteticismo – refinamentos de caráter estético que são acrescentados *a posteriori* na obra;

Sintaxe – o conjunto de elementos que se encadeiam na fotografia para formar um discurso.

Nas fotonovelas, o que se observou no percurso de leituras realizadas por este autor é que, a depender da finalidade a que se pretende chegar, certos procedimentos de conotação são mais destacados do que outros.

Assim, dividiu-se o corpus em três partes:

*Capas*: a intenção dos editores aqui é apresentar a revista, chamando a atenção para o seu conteúdo, de forma a seduzir para a aquisição da publicação. Para isto, os elementos mais utilizados são os que saltam mais instantaneamente aos olhos, como a cor, recurso do *esteticismo*;

*Histórias*: visa contar uma narrativa que agrade o leitor e o convença para a compra de outros números da publicação. Aqui, é abundante a função de *relais*<sup>89</sup> entre imagem e texto, e o uso do elemento *pose* é ostensivo. A grosso modo, e porque é uma linguagem construída a partir de imagens congeladas e estáticas, pode-se perceber que a fotonovela é uma sequência de poses intencionais;

*Anúncios publicitários*: pretende vender um produto ou serviço, estimulando um consumo ou comportamento que favoreça financeiramente os anunciantes da revista. Para isto, lança-se mão da maioria dos artificios de conotação traçados por Barthes, no qual a *trucagem*, os *objetos*, a *fotogenia* e a *sintaxe* exercem função de forma mais predominante.

---

<sup>89</sup> Não há tradução para a língua portuguesa que corresponda com exatidão semântica à palavra *relais*, cuja noção remete a etapa de parada

O signo é a união de *significante*, que corresponde ao plano de expressão, e *significado*, que corresponde ao plano de conteúdo. A *significação* é o ato ou processo que faz esta relação, unindo o significante a um significado. Barthes diz que tudo o que se poderia dizer do significante é que este seria um mediador material do significado, e traz o seguinte questionamento: “*de que natureza é esta mediação?*”. Para o autor, “perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão.” (BARTHES, 1980, p. 14-15).

A mediação é um conceito estudado no âmbito da Ciência da Informação (CI). Apesar de presente em diferentes áreas do conhecimento, como nos campos jurídico, filosófico e psicológico, entre outros, o ponto convergente entre as várias acepções do termo é no sentido de *relacionar, aproximar* elementos.

De fato, análises de imagens dizem respeito a análises de uma forma específica de mediação, que carrega em seu bojo as particularidades próprias deste tipo de elemento. Uma destas peculiaridades é que, na imagem fotográfica, segundo Barthes, não há lugar para procurar as unidades significantes<sup>90</sup>, pois esta é desprovida de códigos e imediatamente comunicante.

Existirão outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, quadros, cinema, teatro. Mas, de fato, cada uma dessas mensagens desenvolve de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o estilo da reprodução; trata-se pois de um segundo sentido, de que o significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a mensagem. (BARTHES, 2000, p.327).

A instantaneidade na recepção da mensagem fotográfica pelo usuário se dá pelo encadeamento lógico dos seus elementos significantes, por exemplo, as cadeiras ao redor da mesa, a mesa e os objetos dispostos sobre ela, a disposição da mesa no ambiente etc.

Para Barthes (1984), há a foto do fotógrafo e a foto do espectador. O fotógrafo produz a foto a partir de uma determinada informação. Seu ato é prático, objetivo, intencional. O fotografado também possui intenções: quer oferecer o melhor possível de sua imagem, ou

---

<sup>90</sup> O autor sugere que, para isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados na imagem fotográfica, seria necessário “proceder (talvez por meio de testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia para observar se essas variações de formas arrastam variações de sentido.”.

causar certa impressão. Mas o espectador é surpreendido pela foto; esta o atinge a partir de seu olhar subjetivo, espontâneo e casual.

Barthes identifica as noções de *studium* e *punctum* na Fotografia. O *studium* é codificado, intencional, estudado e preparado pelo fotógrafo com a finalidade de induzir reação do espectador, “uma espécie de investimento”. Geralmente o elemento que se deseja evidenciar está em destaque na foto, ou em posição central; tão óbvio que não requer maiores elucubrações a respeito.

O *punctum* (que em latim pode se referir a picada, ou marca feita por objeto pontiagudo) é o acaso na foto que *punge* o espectador, é um objeto parcial, é o suplemento não esperado, mas que sensibiliza o espectador por alguma razão de ordem subjetiva e pessoal, por algum afeto. É que o detém para um olhar mais apurado - seja o curativo no dedo da menina na foto de Lewin H. Hine ou o colar da negra na foto de Van der Zee. “[...] o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso” (BARTHES, 1984, p.76).

A foto age sobre o olhar diferentemente da linguagem do cinema, que “sequestra” a atenção do espectador pela sequência de movimentos. A fotografia, imagem imóvel como a pintura, permite apurar o olhar, perscrutar seus elementos, demorar-se sobre a cena. Nela, para pôr a questão em termos metafóricos, o espectador pode ser levado pela mão, pelo fotógrafo, pelo quadro geral dos elementos, mas seus olhos podem voltar-se para outra direção, subtraindo uma faceta dos elementos produzidos pelo autor da imagem, e acrescentando outros, próprios de sua vivência pessoal e absolutamente singular - pois toda visão é única.

Os fotogramas das fotonovelas priorizam o *studium*. Cada detalhe, cada pose e objeto em cena são meticulosamente dispostos com a função de corroborar com a *estória* pretendida pelos roteiristas, para dar-lhe verossimilhança e ação. Neste esquema, não há lugar para “distrações” agindo sub-repticiamente na leitura da história.

Aqui o fotógrafo é menos artista e mais técnico, quase que como apenas um meio: há pouca receptividade para iniciativas pessoais e inovações técnicas por parte deste profissional. Assim, os fotografados não são flagrados de surpresa, como nas espontâneas fotos de reportagem. Antes são “arranjados”, dispostos em tal ângulo, favorecendo seu melhor perfil e caracterização.

O que conduz o espectador da fotonovela no folhear da publicação é o fio da narrativa, são as legendas e balões, e não necessariamente as fotografias. Ele se torna mais leitor que

espectador - para usar o termo barthesiano -, a menos que se adote a noção contemporânea de que leitura pode se aplicar a tudo, imagem, corpos, e não somente a códigos textuais.

Barthes divide a legenda em duas funções: *ancrage* (ancoragem) e *relais*. A primeira descreve, narra, orienta o leitor. A segunda, comum nas histórias em quadrinhos, atua em complementaridade com a imagem, não replica o que já está sendo visualizado.

No começo, as imagens de fotonovela apenas ilustravam o que era explicitado textualmente, não se apresentando com autonomia na composição dos quadros. Com o desenvolvimento da Fotografia, que proporcionava maior qualidade e nitidez nas imagens, o textual e imagético deixaram de redundar-se mutuamente e passaram a se harmonizar na diegese do conteúdo.

Raramente há o *punctum* de Barthes nas cenas das fotos de FN, aquele detalhe casual que choca e atinge a atenção do leitor por algum efeito de sentido. Não sendo uma foto artística, a foto de FN carece de maior esmero na sua elaboração. Os atores já estão vestidos, maquiados e preparados: resta ao fotógrafo pôr a máquina incessantemente para funcionar sem maiores refinamentos e demora.

A melhor dramatização dos atores fotografados e a linguagem de seus corpos dão o *start* para o “clic” do fotógrafo, este sempre tendo em mente a história, visando à *verdade* do enredo e não à *vaidade* da fotografia (sua beleza estética). O que deve significar na cena retratada são as expressões faciais, a postura, o enquadramentos, os planos utilizados, os cenários, as maquiagens e os figurinos.

Desta forma, o conjunto de fotografias da fotonovela molda-se numa unidade, num mecanismo que opera exclusivamente para a narrativa, onde imagem alguma se destaca por algum motivo em particular e se digna a figurar como obra artística - nem a foto do esperado beijo entre o *galã* e a *mocinha*, pois previsível e expectante; este conjunto enquadra-se no que Barthes chama de *fotografia unária*, banal, simples, “livre de acessórios inúteis” - quase mecânica.

Apesar de situada neste espectro, não se pode ignorar que cada fotografia guarda um sentido no *corpus* da história, que cada fotografia é única, mesmo quando a diagramação comporta outra dúzia de fotogramas na mesma lauda.

A estrutura do formato de fotonovela, e da banda desenhada em geral, possui uma característica singular: a do vazio entre os quadrados. Na sequência de fotogramas, ocorrem eventos necessários ao enredo, mas não ao espectador, salvo intenções deliberadas da produção em evidenciar algum elemento.

Por exemplo, um quadro mostra um personagem se dirigindo ao seu automóvel, enquanto o quadro seguinte já o revela em outro ambiente. O ato de pegar as chaves do veículo, abrir a porta, ligar a ignição, o percurso realizado, se parou ou não para abastecer o tanque: isto não importa para o leitor, mas o deslocamento do personagem é necessário para a narrativa.

Pode-se então dizer que estes vazios, estas lacunas, são afetados pelos quadros vizinhos, que têm a função de índices dos eventos não mostrados, de um fluxo onde o invisível transcorre. Os quadros conexos indicam o que ocorreu nos intervalos entre as imagens, porém esta inferência se dá na mente do leitor, não é fruto de apresentação textual ou imagética. O vazio entre os quadrados representa o ausente sem o exprimir.

A partir disso, podemos perceber que o que acontece entre os fotogramas se divide em dois tipos: eventos inferidos pelo leitor, como a percurso de automóvel, e eventos desconhecidos pelo leitor: o provável abastecimento do tanque. O primeiro é objeto de semiose, cuja matéria-prima de significação reside nos índices dos quadros vizinhos, o segundo não se torna objeto de semiose, pois não foram apresentados elementos para a sua inferência.

### **3 OBSERVAÇÕES FINAIS**

No panorama atual, de numerosas mudanças e intensas transformações quanto às formas de recepção da imagem, por vezes fomentando obsolescências e desatualização de estudos, a fotonovela é vista como uma plataforma estável onde se estudar os mecanismos que se operacionalizam no discurso visual. A linguagem composta de fotogramas sequenciados, além de inserida numa marcação temporal, com ascensão editorial, auge e declínio da linguagem cronologicamente estabelecidos, temos neste formato um público alvo específico e temas relativamente definidos.

Este fator se mostra fundamental no desenvolvimento científico de um aspecto ainda incipiente no que tange ao estudo da imagem, a análise, que se esforça para respirar em meio a tantas novas ferramentas visuais advindas das novas tecnologias.

Neste trabalho, um recorte para a análise de determinadas representações em detrimento de outras se faz necessária para delimitar um norte para o trabalho, e por estas representações se revelarem mais contundentes, abundantes e, portanto, difíceis de ignorar nesta tipologia de material.

Decerto, outro trabalho que se debruce sobre o mesmo corpus pode identificar outras formas de representação. Isso dá se dá porque qualquer estudo sobre a imagem carrega uma

peculiaridade em específico, a de ser seu objeto de estudo um elemento carregado de polissemia, sendo necessário o investigador recortar um aspecto, uma faceta, para possibilitar quaisquer análises. A informação, como signo, incorpora a propriedade do signo de representar apenas em parte algo para alguém (ARAÚJO, 2009).

O importante aqui é deixar claro que o caminho adotado por este trabalho se coaduna com as necessidades da Ciência na Informação, bastante denunciadas na literatura atual, no que diz respeito ao estudo da imagem. Em vista deste foco, direcionado aos estudos em CI, que se evitarão aprofundamentos teóricos que pertençam a campos de conhecimento diversos com os quais o objeto representado - a mulher - possui algum tipo de afinidade de estudo, como Sociologia ou História. Porém, a aproximação com fundamentos da Linguística é prevista e necessária em um trabalho desta natureza. A Ciência da Informação trabalha com a representação do conhecimento através de linguagens, dentre as quais as Linguagens Documentárias são o aspecto mais visível desta correlação.

Dado que a Ciência da Informação é um campo interdisciplinar que preocupa-se com os aspectos da comunicação e uso da informação, e a Linguística a ciência que estuda a linguagem enquanto sistema de comunicação, a relação entre as duas ciências torna-se evidente.

Assim, torna-se fundamental universalizar modelos de análise e estudos da imagem e fazer com que dialoguem com todas as áreas do conhecimento sobre as quais desempenhem algum papel, entendendo que cada disciplina possui uma carga terminológica própria e a aceitação dos pares passa por um mergulho conceitual para universos disciplinares distintos.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Correntes teóricas da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 38, n. 3, p. 192-204, set./dez. 2009.

AUMONT, J. A **Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. Uma história da ciência da informação. In: TOUTAIN, L. M. B. B. (Org.). **Para Entender a Ciência da Informação**. Salvador: EDUFBA, 2007.

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

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. Roland. **Elementos de semiologia**. 19. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria cultural**: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: Vozes, 1974.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras Literárias: a fotonovela e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 56, 2008.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Tradução de Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2004.

LIEBEL, Vinicius. Entre sentidos e interpretações: apontamentos sobre análise documentária de imagens. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.12, n.2, p.172-189, jan./ jun. 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.

SAMPAIO, Isabel Silva. **Para uma memória da leitura**: a fotonovela e seus leitores. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2008.

SAYÃO, Luís Fernando. Bases de dados e suas qualidades. In: LUBISCO, Nídia M. L.; BRANDÃO, Lúcia M. B. (Org.). **Informação e informática**. Salvador: EDUFBA, 2000.

TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão. Informação e a representação visual: representação segundo a ontologia e a semiótica. In: Serafim, José Francisco; Toutain, L. M. B. Brandão; Geffroy, Yannick (Org.). **Perspectivas em informação visual**: cultura, percepção e representação. Salvador: EDUFBA, 2010).

VILCHES, Lorenzo. **La Lectura de la Imagem**: prensa, cine, televisión. Buenos Aires: Paidós, 1991.