

O que dizem as imagens

Maria Cecília Caxambu Caldas (Unicamp)

Palavras-chave: imagem, linguagem, literalidade.

Resumo

Este artigo tem por objetivo discutir a imagem e as palavras. O objeto central da análise deste estudo é a relação entre as imagens e o texto escrito, além do crescente uso dos *emojis* nas comunicações. O referencial teórico passa pela análise das imagens baseada principalmente na fotografia, mas também na pintura. Usando pinceladas de teoria semiótica peirceana, o que buscamos é situar as diversas linguagens no contexto cultural e simbólico em que o mundo contemporâneo está inserido.

Abstract

This article intends to discuss the image and words. The central object of this study analysis is the relationship between the images and written text in addition to the increasing use of emoji communications. The theoretical framework involves the analysis of images based mainly on photography, but also in painting. Using strokes of Peirce's semiotic theory, what we seek is to situate the various languages in the cultural context and symbolic in the contemporary world is inserted.

Keywords: image, language, literalness

Nosso mundo dual favorece o pensamento simplista de apoiar a realidade entre opostos. O dia e a noite, o sol e a lua, o claro e o escuro, o quente e o frio são exemplos rápidos desta tensão. Para cada elemento existe um oposto e uma gama infinita entre eles. Podemos colocar dentro desta dicotomia a relação entre a imagem e a palavra.

Com a escolha pelo Oxford Dictionary do *emoji* chorando de rir como a palavra do ano de 2015, temos um indicativo que estamos um passo além da simples oposição imagem versus palavras. O próprio nome *emoji* traduz esta junção: (e) = imagem + (moji) = letra. É a primeira vez que uma imagem é escolhida como a palavra do ano. Segundo o comunicado da instituição que explica esta escolha inusitada, o *emoji* preenche um espaço que o alfabeto não consegue:

“É fácil perceber como o alfabeto tem lutado para se manter atualizado com as demandas visuais da comunicação do século 21. Não chega a ser surpreendente que uma escrita pictográfica como um *emoji* foi capaz de

preencher esses espaços: é um termo flexível, imediato e que dá o tom da conversa de maneira muito bela”. (Capelas 2015, disponível em <http://blogs.estadao.com.br/link/emoji-chorando-de-rir-e-a-palavra-do-ano-de-2015/>)

Criados em 2011, os *emojis* apostam em suas atualizações com orientações de uso das figuras do que com inserções de novos símbolos. Uma pesquisa recente do *Instagram* mostra que quase metade de todo conteúdo postado na rede social utiliza *emojis* nas legendas ou nos comentários.

Mesmo com todo este volume de uso que pode levar a supor certa desenvoltura dos usuários, um estudo chamado “Do you know what I mean- A linguistic study of the understanding of emoticons and *emojis* in text messages”, realizado por C. Kelly como tese de bacharelado, aponta que 30 por cento das pessoas precisam de alguma orientação para entender qual é o significado do *emoji* no texto.

Em outro estudo sobre o tema, Barry Kavanagh assinala que as diferenças culturais determinam a interpretação dos significados e que vários fatores ajudam para determinar a compreensão da mensagem, como por exemplo, o estado de espírito da pessoa que envia, como também, o de quem recebe.

Para tentar evitar os equívocos no uso dos *emojis*, a Unicode – a organização preocupada com o estabelecimento de padrões de linguagem na Internet – formulou um documento para os fabricantes do iOS, Windows e Android, no qual orienta sobre as figuras e seus respectivos significados e diferenças entre tais fabricantes.

Os *emojis* são imagens e, portanto, signos. Sendo assim, têm interpretações abertas, o que pode acarretar que seu uso seja diferente das indicações de seu mentor. Um exemplo disso, é o *emoji* das mãos juntas. As versões para Android e Windows apresentam com maior eficácia seu significado de agradecimento ou oração. Já na versão para iOS, o mesmo *emoji* pode ser lido como o cumprimento entre amigos chamado “high-five”.

No texto “Retórica da Imagem”, Barthes (1984) formula, a partir da análise de uma publicidade de massa Panzini, que a imagem tem 3 mensagens: a mensagem linguística, a mensagem icônica codificada e a mensagem icônica decodificada. A mensagem linguística pode se apresentar de duas maneiras: ancoragem e etapas. A mensagem linguística de ancoragem aparece na imagem de forma ubíqua: está presente nos títulos, na legenda, como artigo da imprensa e tem como principal função o controle da interpretação da mensagem. Tem um valor repressivo, face ao poder projetivo das figuras. Já a mensagem linguística em etapas tem a função de colocar elementos que não estão presentes na imagem, como por exemplo o diálogo no cinema.

A mensagem icônica codificada está no campo da imagem denotada, literal. Na análise da publicidade da massa Panzini, a codificação está no tomate, no pimentão, no saco de rede entreaberto que deixa as provisões se espalharem em cima da mesa. É a terceira possibilidade da mensagem: a icônica não-codificada, simbólica ou conotada. Essa mensagem simbólica está atrelada simbioticamente à mensagem literal. Barthes fala em “italianidade” que está no nome Panzini, mas que ultrapassa os limites do anúncio analisado: “a italianidade não é a Itália, é a essência condensada de tudo o que pode ser italiano, desde o *spaguetti* à pintura.”(p. 39). E vai além: “o tomate significa a italianidade por metonímia;(…). (p.40).

E por fim fala da função natural da denotação em relação à conotação: “(...) ; sabemos agora que é muito exatamente o sintagma da mensagem denotada que naturaliza o sistema da mensagem conotada.”(p.40).

Marcelo Coelho (2008) no texto “Isto é um cachimbo” analisa a fotografia de Walker Evans , Cartaz de Frutas, feita na Carolina do Sul em 1936. O texto é dividido em três partes, e na segunda, trata sobre os prosaicos cartazes publicitário de qualidade primária do comércio popular urbano que unem imagem e palavra: “Procurando ser uma ilustração convincente do produto , muitas vezes fracassam, ficam no meio caminho, chamam a atenção para a espessura invencível de uma linguagem que está tecnicamente aquém das intenções da mensagem.”(p. 103)

O autor aponta que nas tais tabuletas, sem a união entre a figura e o texto usado como legenda, seria uma loteria. Acertar o significado de triângulos amarelos e rodela vermelhas como um signo de um pedaço de pizza seria uma questão de sorte para a compreensão do receptor. Sem a palavra como guia e com a precariedade do desenho, talvez a mensagem não chegasse ao seu fim, que é comunicar que naquele estabelecimento vende-se pizza.

Ao finalizar essa segunda parte do texto, Coelho ressalta a pitoresca escolha destes cartazes eleitos como tema pelo fotógrafo Walker Evans:

“E por isso mesmo a necessidade da legenda intervém: destituídos de marca registrada, e representados com uma técnica imperfeita produtos como espetos, alfaces e morangos, por exemplo, terão em seus cartazes o testemunho de uma ruptura , de uma distância ocorrida entre legenda e do desenho, que agora se esvai, se desbota, perde o apelo e – por que não?- se transforma em arte quando visto com novos olhos, os do fotógrafo”. (p. 104)

Gombrich (2007), quando fala da participação do observador em relação as imagens casuais – aquelas as quais se reconhecem formas familiares em nuvens ou borrões de tinta – coloca:

O que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual – no arquivo da mente eu guardo a mancha no escaninho das borboletas que vi ou com que eu sonhei (p. 155).

“O borrão de tinta é um evento aleatório; o modo como reagimos a ele é determinado pelo nosso passado” (p. 302).

Este exercício na recepção também está presente na mirada das fotografias, as quais são imagens tidas como universais no seu entendimento, ou como Barthes sentenciou: “mensagem sem código”. Mas, talvez seja importante observar a questão mais de perto.

A fotografia como qualquer outra imagem, é analisada como uma interpretação, uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.

A câmera é uma máquina de efeitos deliberados. Do mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real e como tal, percebida envolta em um conjunto de códigos.

Para dirimir qualquer dúvida sobre o caráter codificado da mensagem e que seu significado é de fato determinado culturalmente, Dubois(1994) apresenta um caso relatado por Alain Sekulla, em seu artigo “On the invention of photographic meaning”, o qual ele conta sobre a experiência do antropólogo Melville H. que mostra a fotografia do filho pra uma aborígene. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem até que ele chamasse a atenção para os detalhes :

“A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher até que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta como ‘isto é uma mensagem’ e ‘isso está no lugar no lugar do seu filho’, é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícito os códigos que procedem à composição da foto “é necessária para sua compreensão pela aborígene. O dispositivo fotográfico é,

portanto, de fato um dispositivo codificado culturalmente”. (Apud DUBOIS, p.42)

Portanto, a fotografia não é transparente, inocente, realista por essência. Dominar o código é imprescindível para fazer uma leitura, sendo que nenhuma pessoa é igual a outra diante de uma fotografia. Assim como nenhuma pessoa consegue fotografar igual a outra, também é verdadeiro que a interpretação da foto difere de indivíduo para indivíduo. Caso seja feita uma descrição da foto em palavras, isso passará necessariamente pela interpretação individual, o que possibilita sempre uma versão. Essa é a graça apontada pelo fotógrafo Henry Butler- músico cego desde o nascimento, quando ele pede que as pessoas descrevam suas fotos para ele.

Ao invés deste mecanismo fadar o processo ao fracasso, torna-o mais

genuíno a medida que ao escolher os itens a descrever e as palavras usadas para representar o que está sendo visto, as pessoas se colocam de maneira única diante da imagem, assim como se faz quando se esta fotografando. Isso se dá de maneira única e intransferível, através do seu ponto de vista.

Poucas são as vezes que os temos a oportunidade de descrever as imagens em palavras. Hoje em dia, é muito comum as pessoas se comunicarem através de imagens, suprimindo a palavra e querendo dizer tudo que imaginam contar em imagens. Cada vez mais, as imagens dizem tudo, assim se crê.

O sucesso do *Instagram* e das outras redes sociais que permitem compartilhar fotos e vídeos- é um dos indicativos dessa tendência. As pessoas talvez acreditem que as fotos estejam contando tudo o que elas desejam mostrar. Nas postagens, há legenda, uma palavra ou muito poucas orientando a leitura da imagem e *emojis*, muitos *emojis*. É a confirmação da máxima que uma imagem diz mais que mil palavras. Mas será mesmo que diz? Então, qual seria a imagem que representaria esta máxima?

Imagem e palavra não se esgotam mutuamente, pelo contrário, nutrem-se simbiótica e inesgotavelmente.

Aqui, cabe colocar quando somente a palavra existe e a imagem nao. A

palavra prenuncia a criação da imagem. Bavcar aponta que Michelangelo não conheceu Moises, mas encontrou na Bíblia indicações para fazer a escultura com cornos.

Cita Bavcar (2003):

Que Michelângelo jamais viu Moises, e evidente: foi o espaço do verbo que lhe forneceu a imagem mental em seguida

trabalhada na pedra. Podem ser encontrados casos semelhantes envolvendo outras imagens da história da arte que se referem a Bíblia: figuras de Jesus, da Virgem Maria, ou esculturas de Jo, David (p.9-10).

Bavcar, nas primeiras linhas do texto “A luz e o cego”, atenta para a relação do verbo com a imagem. Diante do condicionamento que existe entre eles, na falta de um, o outro abre possibilidades. O exemplo de que ele lança mão são as criações feitas pelos pintores que tiveram referência em textos bíblicos para criar suas pinturas, como citado acima. Tal fenda se abre no espaço do verbo, que fornece a imagem mental que precede a obra. Nesta instância, declara o artista como “mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um outro suporte material” (p.10). Proclama, então, a cegueira do verbo e esse fala do lugar onde nasce a imagem: o espaço do invisível a obscuridade que precede a imagem, dado o verbo.

Equivalem-se imagem e o verbo assim como o visível e para o invisível.

Não é possível considerar a luz sem mencionar a escuridão. Dubois (2009) afirma que a pintura nasce da sombra. O episódio narrado por Plínio que conta do desejo da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, que teria que se separar de seu amante. No momento de despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. A moça circunda com carvão a sombra projetada e fixa a silhueta daquele que está ali, mas logo estará ausente. Segundo essa alegoria, a pintura nasceu da sombra.

Para Flusser (2008), o curso da história das imagens tem a seguinte evolução, elas caminham em direção à abstração.

Na representação pré-histórica, a manipulação da imagem abstrai a dimensão temporal para poder se formular como linguagem visual. As imagens servem como modelos de ações subsequentes. As imagens como, por exemplo, as de Lascaux, fixam visões: visão da circunstância. Os olhos percebem as superfícies dos volumes. O homem encontra-se no mundo de volumes que se aproximam e se afastam: “As imagens abstraem, portanto, a profundidade da circunstância e a fixam em planos, transformam a circunstância em cena”. (p. 16). Quando o homem inventa a escrita, ele transforma a representação bidimensional da imagem em conceituação linear: “Textos são séries de conceitos. Os fios que ordenam os conceitos, (...), são frutos de convenção. Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável”. (p.17)

O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena contexto- como era no caso da pré-história e como ainda é o caso dos iletrados. Mas, não se trata de um retorno a situação pré-

alfabética, mas de um avanço rumo a situação nova, pós-histórica, sucessora da história e da escrita. As novas imagens, as imagens técnicas, não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volume, enquanto que as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos: “As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais”. (p. 17).

A imagem técnica de Flusser :

“é a imagem pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos e pixels.(p. 10).

“Toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado, codificação simbólica fundada sobre código estabelecido (...). O gesto produtor de imagens tradicionais é gesto pré-histórico, magia a serviço de mito. (...) São elas superfícies que fixam e publicam visões da circunstâncias passadas pelo crivo de um mito. São elas mapas míticos do mundo. E, enquanto modelos de ação, fazem com que a sociedade se oriente no mundo segundo signos míticos, isto é, que aja magicamente”. (p.21 e 22).

A interpretação está inerente ao processo da identificação da mensagem visual. Faz parte do processo da descrição de um elemento, de uma cena, de uma foto.

Flusser (2014) cria um conceito para o que ele denomina de nova foto e antevê o alcance das imagens depois que a fotografia se tornou digital e ubíqua:

“As novas fotografias se distinguem da fotografia química de três maneiras: 1) na prática, ela é eterna; não está sujeita a entropia, o segundo princípio da termodinâmica; 2) ela pode se mover e produzir som; 3) ela pode ser modificada pelo seu receptor. Isso se aplica a toda informação eletromagnetizada (ao vídeo, por exemplo, ou a toda

sintetização computadorizada), mas, no caso da fotografia, pode-se ver de que maneira a informação abandona sua base material” (p.187)

Assim, a nova foto acaba não apenas com a classificação tradicional das várias artes (ela é, a um só tempo, pintura, música, literatura, dança e teatro) como também com a distinção entre “duas culturas”(ela é ambas as coisas: arte e ciência). (p. 188).

“A nova foto, pois, é exemplar da cultura emergente da informação imaterial.(p.189)

revista zum n.7

Mas como se lê as imagens? Dondis (2007) aponta que é através de um código formado pela estrutura básica dos seguintes elementos da comunicação visual: “ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento”(p. 51).

Mesmo sendo poucos, esses elementos são a matéria-prima de toda a informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A Gestalt oferece a interpretação levando em conta sua base teórica na qual o reconhecimento do sistema como tal é formado por partes interagentes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo. Todos esses elementos, o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento são os componentes irredutíveis dos meios visuais. Constituem os ingredientes básicos com os quais contamos para o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visuais. Apresentam o potencial de transmitir informações de forma fácil e direta, mensagens que podem ser apreendidas com naturalidade por qualquer pessoa capaz de ver. Grande parte do processo de aprendizagem é visual, tanto intuitiva quanto intelectualmente. O alfabetismo visual tem sido e sempre será uma extensão da capacidade do homem tem de criar mensagens:

“É preciso notar, porém, que na experiência direta, ou em qualquer nível de expressão visual, da foto ao esboço impressionista, toda experiência visual está fortemente sujeita à interpretação individual. Ou seja, a mensagem está sempre aberta à modificação subjetiva. Como exemplo temos o visionário que

não se detém diante do óbvio ; através da superfície dos fatos visuais, vê mais além, e chega a esferas muito mais amplas de significado”. Sintaxe da linguagem visual.(p.87).

Benjamin(1986) levanta uma questão relevante sobre o analfabeto do futuro :”Já disse que o ‘analfabeto do futuro não será aquele que não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler as próprias imagens não é pior do que um analfabeto?”(p.107)

Podemos continuar esta questão indo um passo além e perguntar se o analfabeto contemporâneo não é aquele receptor que não lê as múltiplas leituras polissêmicas possíveis na imagem fotográfica?

Ao mostrar o inconsciente ótico, o Benjamin (1986) afirma que a fotografia inaugura uma nova percepção no homem moderno. A partir daí, estavam disponíveis detalhes do mundo que não era possível visualizar pelo olho humano quer seja pela proximidade, pela perspectiva nova ou pela capacidade de ver em câmera lenta o cavalo correndo ou o homem andando de Muybridge: “Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se parte fora do espectro de uma percepção sensível normal”. (p. 190).

Portanto, não seria demais falar que o fotografia registra uma realidade nova, fresca, até então invisível, quase premonitória.

A fotografia tornou-se a extensão do olho e alcançou onde o olho não havia ido. Trouxe imagens novas para o inconsciente ótico. Benjamin fala que nada sabíamos sobre o caminhar de uma pessoa no instante exato de seu passo (aqui destacamos os esforço de Muybridge e suas experiências do aprisionamento do movimento do andar do homem e da corrida de cavalo), ou do gesto de pegar um isqueiro ou uma colher, nada sabemos do que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal e as alterações deste gesto pelos vários estados de espíritos: “Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico,(...)”.(p. 189).

A imagem nasce e vive como uma representação, uma forma da realidade. Ferreira Gullar (1988) em seu texto sobre a vertigem do Barroco nos ensina que a forma estilística de cada período da história da arte é impregnado por todos os conceitos vigentes, de todas as crenças que movem um tempo específico. A re-apresentação passa pela percepção como instrumento de descoberta e transformação de uma realidade. E esta percepção, segundo Gullar, é histórica. O homem não viu sempre a realidade como vê agora. Através da história, o homem aprendeu a ver, criou modos de ver,

desapareceu e criou outros modos. O autor usa a oposição do Renascimento ao Barroco como exemplo destes modos de ver que podem ser, por vezes, antagônicos.

Para o Renascimento, o que conta é a organização do espaço, a perspectiva inventada por Alberti e Uccello. A racionalidade vem do equilíbrio das formas, com construções simétricas, profundidade, riqueza e harmonia. Essa visão nasce contra a superstição e o domínio religioso teocêntrico da Idade Média. A representação das madonas em diferentes épocas demonstra como a visão de mundo está explícita nas formas. Uma madona romântica do século XIII, mostra um espaço inteiramente plano. Tanto as figuras representadas quanto os meios para representá-las, as cores, as superfícies, as linhas, têm caráter simbólico. O ouro do fundo correspondia à cor do Paraíso; era um dado fixo, assim como a cor das vestes da Virgem sempre o manto azul sobre o vestido vermelho, eram atributos simbólicos. As madonas de 150 anos depois, pintadas no Renascimento, a significação religiosa permanece a mesma, mas o contexto é outro. Estamos diante de uma nova concepção de mundo, no qual os corpos não são mais planos. Eles se tornam físicos, ocupando lugares físicos, com ar em volta delas, há um mundo corpóreo, feito com natureza e matéria.

De forma magistral, Gullar conclui: “Eu vejo o mundo com minha história”. (p. 218).

Para o ato da recepção - assim como no ato da tomada fotográfica- há uma interpretação da imagem com seu repertório, formado por todas as experiências vividas até aquele instante. Portanto, a interpretação perpassa todo o ser.

Kossoy (2002) coloca dois caminhos na recepção da mensagem fotográfica: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. O autor se baseia em Panofsky ao teorizar a recepção da fotografia apresentando duas possibilidades de leitura no texto visual: a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

Na primeira, busca-se decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade. Já para a interpretação iconológica, busca-se decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica.

Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro, diz que “você não fotografa só com a sua máquina, você fotografa com toda a sua cultura”. Assim como o ato de fotografar, a recepção de uma imagem também está apoiada no repertório individual.

A fotógrafa americana Dorothea Lange da Farm Security Administration afirma que a câmera a ajuda a ver: “A câmera é o tipo de instrumento que ensina as pessoas a verem sem uma câmera” (Dyer, 2008, p.18).

Sontag contemporiza que a fotografia é uma ligação do eu com o mundo e que permite que ora o fotógrafo se apresente, ora que se anule, sendo ele o ponto cego da foto que se vê; para assim celebrar seu eu:

Um dos aspectos interessantes de qualquer concepção do fotógrafo como observador ideal – seja impessoal (Moholy-Nagy), seja amigável (Frank) – e que se nega implicitamente que o ato de fotografar seja de algum modo agressivo. Esta possibilidade torna os profissionais extremamente defensivos. Cartier-Bresson e Avedon estão entre os poucos que falaram honestamente (senão com pesar) sobre os aspectos abusivos das atividades do fotógrafo (SONTAG, 1986. p. 111-112).

Em tempos que os dispositivos móveis que podem fazer fotos para absolutamente tudo, fica mais evidente que fotografar é sempre marcar um ponto de vista, um estar no mundo, seja lá o que isso demonstre.

Raúl Beceyros (2005) em seu livro “Ensayos sobre fotografía”, no capítulo sobre as leituras possíveis em fotografia intitulado “La colaboración y la resistencia” pega como exemplo duas fotografias de Robert Capa. A fotografia são “França, 1944” e a segunda é “Libertação de Chartres, 1944”. As duas fotografias foram feitas na mesma ocasião, o tema é o mesmo: a tomada da Europa pelos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. O próprio fotógrafo tem outras fotos memoráveis sobre o mesmo assunto como, por exemplo, o desembarque na Normandia que é uma das fotos icônicas de sua obra.

Mas, com as duas imagens do texto de Beceyros, ele expõe as leituras possíveis das fotos em questão. Podemos começar descrevendo a cena. Uma multidão sorridente acompanha a condução de uma mulher com a cabeça raspada segurando um bebê no colo e sendo escoltada por dois policiais. Beceyros fala de 3 níveis sucessivos de leitura na situação. O primeiro é realizado pela multidão que o autor nomina como espectadores-atores, pois são eles quem assistem à cena no momento em que ela se desenrola efetivamente. No segundo nível está a leitura do fotógrafo e aqui é o que nos interessa, porque evidencia este ponto de vista compartilhado, como é em toda fotografia. E neste caso em especial opõe a visão da multidão sobre a situação pelo fato de estarem indo à forra simbolicamente através da prisão daquela que colaborou com os invasores alemães -prova disso é o filho que ela carrega no colo- é a visão do fotógrafo que demarca sua posição diferente: onde a multidão vê a colaboracionista, Capa enxerga uma mãe desassistida:

“Me parece que ese punto de vista del fotógrafo, que ‘enfrenta’ los puntos de vista de los espectadores, y que de esa manera explicita una lectura diferente, há sido una elección deliberada de Capa. Pensemos em los inmuerables puntos de câmara há registrado. Cada uno de esos puntos de vista ordena los materiales de uma maneira diferente, jerarquiza esos personajes, valoriza sus gestos.”(p. 75).

Para complementar, vamos apresentar o terceiro nível de leitura possíveis proposto por Beceyros que é a leitura do receptor da fotografia:

“No se trata da lectura do hecho real, como las efectuadas por los actores e por el fotógrafo, sino la lectura de uma lectura, la del fotógrafo, que há originado la imagen que tenemos impresa aqui, ante nuestro ojos.

La lectura del fotógrafo (es decir, la própria fotografia) y la lectura del espectador mantienen relaciones complejas. (...) Hay, entonces, uma certa compulsión por parte del fotógrafo para imponer su lectura (la fotografia) como la única posible, o al menos como la mejor. ” (p. 76 e 77)

Sobre leituras possíveis, sejam elas do fotógrafo, dos observadores do fato real, como é o caso dessas fotos ou dos receptores de fotografia; Beceyros sintetiza :”No hay, digamos, lecturas naturales, sino exclusivamente lecturas culturales, donde cada espectador pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones políticas, prejuicios y convicciones.”(p. 77).

Samain (2005) na apresentação do livro “O Fotográfico” fala sobre a fotografia: “não tanto como objeto (uma imagem) e, sim, como uma maneira de ver e de pensar”(p. 13). Samain cita Philippe Dubois que determina o fotográfico como a maneira de: “apreender, deste modo, o fotográfico, como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos-imagens, entender o fotográfico como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento”. (p.13).

Dubois(2009) frisa a importância do ato que se faz presente no fotográfico, apontando a fotografia não só como um objeto enclausurado em seus limites, mas como um dispositivo em processo pelo fato de ser uma imagem-ato:

“(...) algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, , estando compreendido que este “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto de produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”) , mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação.(...)”

“Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que se efetuava “na ausência do homem”, implica de fato ontologicamente a questão do sujeito, e mais especialmente do sujeito em processo. (p.15).

Em seu texto “No existen los medios visuales”, Mitchell (2005) explica que os meios chamados visuais apoiam-se nos outros sentidos, como a audição e o tato. Sob esse ponto de vista sensorial, o autor propõe a nova designação: meios mistos. Derrubando uma a uma as teorias da pureza visual, o autor parafraseia Tom Wolfe ao dizer que a pintura moderna não seria nada mais do que “palavra pintada”. Ele aponta que a palavra sempre esta na pintura, através de mito, de alegorias, ou das historias contadas na Bíblia, as quais serviram de base para a pintura figurativa tradicional do Ocidente.

Assim também acontece com a teoria, critica e filosofia idealista, que estão presentes nos enunciados da pintura moderna. Mitchell atenta para o detalhe da maneira como a linguagem embrenha-se na pintura e da dois exemplos, sempre supondo a obra na frente de um espectador, que nao sabe o titulo da obra, nem sua historia. Diante de um quadro de Jackson Pollock, pensaria estar em frente de “nada mas que papel pintado” (2005).

Outro exemplo usado e a tela de Guido Reni “Beatrice Cenci la víspera de su ejecución”; se o espectador não conhecesse nem o título, nem a história da personagem, poderia ter interpretações livres, podendo ser um tanto quanto equivocadas sobre o assunto.

Para Ana Mae Barbosa: “Há uma alfabetização cultural sem a qual a letra pouco significa. A leitura social , cultural e estética do meio ambiente vai dar sentido ao mundo da leitura verbal. (p. 28).

Buscamos neste estudo mostrar que é preciso construir um espaço de diálogo entre linguagens que completem os sentidos. O que a leitura das linguagens escritas e das imagens proporcionam, na verdade, é uma leitura de mundo, é uma interação efetiva na realidade que nos circunda. É isso que, de alguma forma, nos faz sentirmos vivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

----- . Retórica da imagem. In: _____ O óbvio e o obscuro. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. São Paulo Cosac & Naify, 2003.

_____. A luz e o Cego. In: *Catálogo O Ponto Zero da Fotografia – Evgen Bavar*. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.

BECEYROS, Raul. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

_____. A pequena história da fotografia. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 91-107.

CAPELAS, Bruno. *Jornal Estado de São Paulo*. Emoji chorando de rir é a palavra do ano. São Paulo, Novembro 2015. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/emoji-chorando-de-rir-e-a-palavra-do-ano-de-2015/> . Acesso em 10/01/2016.

COELHO, Marcelo. Isto é um cachimbo. In: *8x Fotografia: Ensaios*. MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ e MORITZ, Lilia (Org.). São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

DYER, Geoff. *O Instante Contínuo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FLUSSER, V. A fotografia como objeto pós-industrial. (Editorial). *Zum Revista de Fotografia*, volume 7, páginas 182-189, out. 2014.

----- . *O universo das imagens técnicas- Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GULLAR, Ferreira. Barroco Olhar e Vertigem. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KAVANAGH, Barry. A Contrastive Analysis of American and Japanese Online Communication: A Study of UMC Function and Usage in Popular Personal Weblogs. 2015.

KELLY, C. Do you know what I mean > :(: a linguistic study of the understanding of emoticons and emojis in text messages. Tese de bacharelado. Estocolmo: Halmstad University, 2015.

MITCHELL, W. J. T. Mostrando el ver: uma critica de la cultura visual. In: *EstudiosVisuales*, novembro 2003. Disponível em <http://www.estudiosvisuales.net> Acesso em 10/01/2016.

SAMAIN, Etienne. “Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual”, in *O Fotográfico* (org. Etienne Samain). São Paulo: Editora Hucitec, 1998 e Editora SENAC, 2ª ed., 2005.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.