



**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ – UNIVÁS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**TAÍSA MARA TOLEDO**

**DISCURSO E FOTOGRAFIA: ESPAÇO, SUJEITO, TEMPORALIDADE**

**POUSO ALEGRE – MG**

**2021**

**TAÍSA MARA TOLEDO**

**DISCURSO E FOTOGRAFIA: ESPAÇO, SUJEITO, TEMPORALIDADE**

Dissertação apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Vale do Sapucaí como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles

Coorientadora: Profa. Dra. Paula Chiaretti

**POUSO ALEGRE – MG**

**2021**

TOLEDO, Taísa Mara.

DISCURSO E FOTOGRAFIA: espaço, sujeito, temporalidade - 2021.

62 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020.

Orientação: Prof. Dr Atilio Catosso Salles.

Coorientação: Profa. Dra. Paula Chiaretti.

1. Fotografia. 2. Materialidade discursiva. 3.Imagem. 4.Recorte Visual.

CDD: 410.3

**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

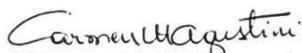
Certificamos que a dissertação intitulada “DISCURSO E FOTOGRAFIA: ESPAÇO, SUJEITO, TEMPORALIDADE” foi defendida em 11 de fevereiro de 2021, por **TAÍSA MARA TOLEDO**, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98014473, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Prof. Dr. Atilio Catosso Salles

Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS

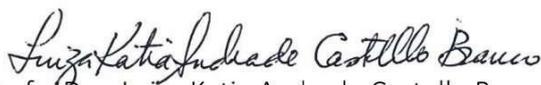
Orientador



Profa. Dra. Carmen Lúcia Hernández Agustini

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Examinadora



Profa. Dra. Luíza Katia Andrade Castello Branco

Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS

Examinadora

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.

Roland Barthes

## AGRADECIMENTOS

Hoje escrevo aqui na posição de acadêmica e também de quem tem a fotografia como prática graças a pessoas que foram essenciais para que eu conseguisse me enxergar como pesquisadora e também como fotógrafa: meus pais, quem me inspiraram na filosofia, força e coragem que eu precisaria. Obrigada por tudo! Por tanto!

Agradeço também meu primo Maurício, quem me incentivou a me dedicar a projetos e exposições fotográficas<sup>1</sup> desde o período da graduação e quem foi até Pouso Alegre levar os meus documentos para inscrição no mestrado, pois o trabalho me impedira de conseguir me deslocar de Itajubá no horário da Universidade.

Agradeço a professora do curso de Letras Luciana por ter me despertado para o interesse da espessura linguístico-histórica da fotografia. Pelos livros que eu quis devolver a ela, mas ela deu um jeitinho que ficassem comigo. Por mostrar que analisar fotografias é possível.

Agradeço a minha orientadora de TCC Gabriela, por me ajudar a encontrar caminhos pela Análise de Discurso. Juntas produzimos um trabalho de compreensão de um dizer sobre fotografias produzidas no garimpo de ouro de Serra Pelada/Pará do fotógrafo Sebastião Salgado.

Agradeço os fundadores do PPGCL – UNIVÁS. Esse programa único e de uma excelência jamais vista na região e em instituições de ensino privadas. A história do programa e tudo que está ali constituído merece ser preservado e levado a diante por muitos anos mais.

Agradeço o pessoal da secretaria da pós Gui, Gi e Letícia pela disposição de sempre e parceria. Ao Guilherme, inclusive, por não me deixar pegar as disciplinas avançadas que eu queria no primeiro semestre do curso e por me acolher em uma chamada de vídeo em um momento que precisei de ajuda.

---

<sup>1</sup> **Exposições Fotográficas em <http://lattes.cnpq.br/8208884427947386>:**

**TOLEDO, T. M.**. Exposição Mantiqueira e Espinhaço e sua gente. 2019. Fotografia.

**TOLEDO, T. M.**. Exposição Brasil Adentro: território e povo brasileiro. 2018. Fotografia.

**TOLEDO, T. M.**. Exposição Brasil Adentro. 2016. UNIFEI. Fotografia.

**TOLEDO, T. M.**. Exposição Fotográfica Brasil Adentro. 2016. UNIFATEA. Fotografia.

**TOLEDO, T. M.**. Exposição Fotográfica Brasil Adentro. 2016. USP-Lorena. Fotografia.

Agradeço o contato com outras pesquisas em Análise de Discurso, com as disciplinas e encontros do PPGCL. Agradeço o olhar discursivo de cada professor. Obrigada Atilio, Paula, Luiza, Eduardo, Juliana, Renata, Gui Adorno, Lu Nogueira, Cícero, Telma, Joelma. Obrigada por tudo que vivemos e (des)construímos no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí.

E, mais uma vez, obrigada Atilio e Paula! Pelas coisas que não sei explicar, mas que me fizeram conseguir chegar até aqui.

CAPES, (respirando fundo aqui, agora), obrigada pelo apoio fundamental para essa realização.

## RESUMO

A partir dos pressupostos da teoria da Análise de Discurso de linha francesa, buscamos compreender, nesta dissertação, a fotografia como discurso, materialidade significativa exposta a gestos de interpretação. Propomos um percurso que considera a historicidade de nosso objeto e os tempos em que a tecnologia poderia vir a causar um apagamento do sujeito. Ao considerarmos o funcionamento discursivo na/pela fotografia compreendemos espaço e tempo também ao nível do simbólico, uma vez que essas materialidades significantes (espaço e tempo) tomam corpo pela análise da fotografia. Assim compreendemos também que existe uma imbricação própria a materialidade da fotografia, a partir desses e de outros sítios constitutivos de significado. Lidamos com o visível, olhar, instante, composição e com aquilo que uma vez *já visto* irrompe no significar da discursividade fotográfica. Algumas especificidades da fotografia chamam a atenção e nos faz questionar se existiria uma compensação do tempo-espaço na/pela fotografia. Para responder essa e outras perguntas analisamos fotografias heterogêneas para falar de cada especificidade e são elas: duas fotografias de um acervo que ficou considerado o mais antigo sobre a Amazônia brasileira, outra do Fundo Documental sobre Michel Pêcheux, uma de um arquivo experimental, ou seja, produzida por mim para ser parte do corpus desse trabalho, uma fotografia de uma coreografia de Ohan Naharin e Jiří Kylián e outras que ao correr da leitura pode-se entender os motivos de estarem aqui. Ao longo de todo o texto levamos em consideração o sujeito do discurso na relação com a materialidade da fotografia, que para nós, suspende momentaneamente o tempo e compõe instantaneamente um espaço, abrindo lugar ao novo, rompendo com sentidos estabilizados. Do nosso ponto de vista, a fotografia junta espaço, sujeito e tempo(ralidade) e é sustentada por um *já visto*, sendo este um conceito, novo, forjado a partir do que é próprio ao nosso objeto.

**Palavras-Chave:** 1. Fotografia. 2. Materialidade discursiva. 3. Imagem. 4. Recorte Visual.

## ABSTRACT

Based on the assumptions of the French Discourse Analysis theory, we seek to understand, in this dissertation, photography as a discourse, significant materiality exposed to interpretive gestures. We propose a path that considers the historicity of our object and the times when technology could cause the subject to be erased. When considering the discursive functioning in / through photography, we also understand space and time ~~also~~ at the symbolic level, since these significant materialities (space and time) take shape through the analysis of photography. Thus, we also understand that there is an overlap of the materiality of photography, based on these other meaningful sites. We deal with the visible, looking, instant, composition and with what, once seen, breaks out into the meaning of photographic discourse. Some specificities of photography draw attention and make us question whether there is a compensation of time-space in / by photography. In order to answer this and other questions, we analyze heterogeneous photographs to talk about each specificity, which are: two photographs from a collection that was considered the oldest on the Brazilian Amazon, another one from the Documentary Fund on Michel Pêcheux, one photograph from an experimental archive, that is, made by me to be part of the corpus of this work, a photograph of a choreography by Ohan Naharin and Jiří Kylián and others that, when reading, one can understand the reasons for being here. Throughout the text, we take into account the subject of the discourse in relation to the materiality of photography, which for us, momentarily suspends time and instantly composes a space, making room for the new, breaking with stabilized senses. From our point of view, photography brings together space, subject and the discursive time and it is supported by what has already been seen, and this 'already seen' is a new concept, created by what is proper to our object.

**Keywords:** 1. Photography. 2. Discursive materiality. 3. Image. 4. Visual clipping.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 FOTOGRAFIA-DISCURSO</b> .....	<b>18</b>
1.1 Algumas considerações sobre o tempo na fotografia .....	18
1.2 Do sem-sentido ao retrato <i>já visto</i> .....	21
1.3 O que os olhos não veem .....	26
1.4 Espaço-tempo na composição da fotografia .....	30
1.5 Composição: sentidos em enquadramento .....	32
1.6 Desestabilização, tecnologia e extensão do corpo .....	36
1.7 O fotógrafo – do clique à automatização.....	40
1.8 Leitura de fotografias .....	43
<b>2 MATERIALIDADES DISCURSIVAS EM FOTOGRAFIA</b> .....	<b>46</b>
2.1 Primeiros apontamentos .....	46
2.2 Enquadramento pelo olhar: perspectiva e visível.....	49
2.3 A imbricação entre a imagem e a fotografia.....	52
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>58</b>

## INTRODUÇÃO

Iniciei o meu percurso teórico antes mesmo de ter consciência sobre ele. Na graduação em Letras (2013-2018) já me interessava por Análise de Discurso e fazia descrições de fotografias e pinturas nas aulas da, até então, Disciplina. Comecei a minha monografia com pretensão de discursivizar fotografias de Sebastião Salgado, que retratam o dia a dia da antiga mina de ouro de Serra Pelada, no Pará, porém na faculdade onde estudei a Análise de Discurso foi nos dada como eu disse: uma Disciplina, e não a Teoria, de forma que foi preciso permanecer na análise de texto.

Agora, no mestrado (2018-2021), compreendo a Teoria e as possibilidades várias que ela oferece na lida com distintos objetos, que vão além do texto. Filio-me, portanto, a Análise de Discurso, posicionando-me teoricamente em seu campo composto de lacunas e questões abertas, instigantes e que me permitir trabalhar a fotografia, que sendo um objeto de espessura visual, pareceu um dia não haver possibilidade de análise como as das palavras que estão postas aqui.

No início, a dissertação seria outra. Embora eu soubesse apenas que o caminho para começar seria mesmo: a fotografia. O meu interesse por análises que conheci e por diferentes temas fizeram com que a seleção do corpus se tornasse um pouco mais difícil do que imaginava. Até que em determinado momento, ainda no primeiro semestre do curso, deparei-me com fotografias de uma mostra sobre o Hospício de Barbacena, em Minas Gerais e percebi ali um desafio.

Levei então aquelas imagens para meu orientador, quem entendeu o que eu gostaria de questionar com tal seleção. Interessava-me compreender como a fotografia produzia sentidos tanto no momento de sua constituição, quanto na leitura desse objeto, como mostras fotográficas poderiam ser interpretáveis por diferentes mecanismos, como dada organização de uma fotografia significaria diferentemente de outra em nível simbólico. Hoje sei que essas questões eram apenas sementes para toda uma reflexão.

Foram alguns meses pesquisando sobre o acontecimento que ficou popularmente como Holocausto Brasileiro e o *corpus* até então era composto de oito fotografias de vinte e cinco que compunham um arquivo do jornal *Estado de Minas*. Tais fotografias foram feitas no ano de 1979 no Hospital Colônia de Barbacena e nelas haviam pessoas confinadas por grades, algumas com o corpo nu e/ou estendido pelo

chão em áreas de céu aberto. Sete das oito fotografias retratavam traços fisionômicos/físicos e as expressões dos internos, corpos amontoados, pessoas com os pés descalços, quase todas com os cabelos curtos. Alguns internos olhavam para a câmera e outros estavam com o olhar direcionado para o chão, para cima ou para direções quaisquer.

Existia nessas fotografias diferentes corpos, vestires, expressões e gestos dos internos entre os espaços do hospício. Pelos dizeres sobre o acontecimento de Barbacena o filme “*Holocausto Brasileiro*” / 2016 / *Documentário Completo*, que pode ser assistido na plataforma de compartilhamento de vídeos *YouTube*, e o livro “*Holocausto Brasileiro*” de Arbex (2013) mostram que não chegavam ao hospital apenas aqueles que eram diagnosticados com diferenças psíquicas, mas também com diferenças que os excluía de padrões sociais. Por aí havíamos compreendido que os internos fotografados se tratavam de pessoas que poluíam visualmente ruas e praças, que não constituiriam família, nem movimentariam a economia do país. Essas pessoas haviam sido confinadas por um processo de higienização que segregou os são daqueles tidos com algum tipo de loucura.

Chegamos a partir de então em um ponto um tanto complexo, que seria falar em loucura e significá-la pelas fotografias dos internos. Seria necessário definir loucura e levar em consideração a concepção psicanalítica da loucura em sua materialidade para, somente depois, pensá-la na materialidade da fotografia, porém isso não nos foi viável a nós. Nosso interesse estava mesmo em especificidades da fotografia, de forma que no meio do caminho decidimos buscar por outro *corpus*, que é o que está presente neste trabalho.

Até chegar aqui, agora, percorremos com o imaginário e a memória as distintas direções dos sentidos que desde o começo da pesquisa ora se mostraram, ora nos foram apresentados e em outros momentos apenas fizeram-se presença unívoca, ainda que o sentido aconteça polissêmico, dividido. Foi preciso ressignificar o objeto, a fotografia, que aqui está problematizado, movê-lo do lugar comum (tal qual movimento do meu olhar e de minha escrita para com esse objeto). Logo, construir esse percurso se fez possível ao considerarmos a fotografia como discurso, pela potência analítico-teórica a que nos filiamos aqui, lugar que funda sítios de significâncias e que torna possível os batimentos mais caros deste percurso.

Para assumirmos a posição teórica sobre a qual nos filiamos levamos em consideração “campos radicalmente heterogêneos (a língua, a história, o

inconsciente), mas que lidam todos com o *discurso*” (CONEIN, COURTINE, GADET, MARANDIN, PÊCHEUX, 2016 [1980] – grifo dos autores). A noção de discurso remonta o importante papel do sujeito na compreensão da linguagem. A presença da forma-sujeito, ou seja, “os sujeitos de seu discurso”, interpelados por formações ideológicas que fornecem a cada sujeito uma realidade, ou seja, um “sistema de significações percebidas”, nas palavras de Pêcheux (1997).

E como chegamos ao discurso? Pela lida com as diferentes formas de real, com as questões abertas de cada um dos campos heterogêneos que acabamos de nos referir. Ao se considerar o real da língua, da história e do inconsciente chega-se ao discurso. Nessa direção, falamos de um lugar em que “diferentes formas de conhecimento se (re)organizam pelas distintas formas de real que anunciamos” (ORLANDI, 2016).

De acordo com Pêcheux; Fuchs (1997) o discurso reside na articulação de três regiões do saber científico, sendo elas o materialismo histórico, como teoria das formações e transformações sociais e compreendida como teoria das ideologias; a linguística, como ao mesmo tempo como teoria dos mecanismos sintéticos e dos processos de enunciação; e a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. Sendo essas três regiões atravessadas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica).

A definição de discurso, bem como a especificidade do mesmo, deve-se a elaboração epistêmica da teoria da Análise de Discurso, iniciada na França por Michel Pêcheux e seu grupo e posteriormente por eles consolidada. Outros importantes nomes da consolidação da Teoria, vindos de diferentes áreas, são Alain Lecomte, Bernard Conein, Claudine Haroche, Claudine Normand, Denise Maldidier, Dominique Maingueneau, Françoise Gadet, Jacqueline Authier, Jacques Guilhaumou, Jacques Lacan, Jean-Jacques Courtine, Jean-Marie Marandin, Louis Althusser, Michel de Certeau, Michel Foucault, Michel Plon, Paul Henry, Régine Robin e mais.

“Desenvolvida em diferentes regiões do mundo com suas diferentes tradições de estudos e pesquisas sobre o discurso” a teoria do discurso ganhou corpo em alguns países, incluindo o Brasil (ORLANDI, 2003). A Análise de Discurso que se estabelece na França, tem como marco a publicação da tese de Pêcheux, intitulada *Análise Automática do Discurso*, no ano 1969.

Em sua tese, Pêcheux demonstra como diferentes formas de se perguntar uma mesma questão estreitam-se em respostas várias que nos levam a uma “análise de

conteúdo”, ou “de texto”, tal qual propõe a Linguística. O autor vai além da interpretação textual dando corpo aos seus postulados: propõe o exame de “diferentes formas de respostas” no “terreno deixado livre pela linguística” (PÊCHEUX, 2019 [1969], p. 19); cria o conceito de efeito-metafórico e constitui domínios e formações de análise que elevam a língua para ordem simbólica.

Além da Linguística Pêcheux fundamentou o seu ponto de vista pelas teorias de Louis Althusser, Karl Marx e Jacques Lacan e das relações entre Linguística x Teoria do Discurso x Materialismo Histórico x sujeito da Psicanálise inaugurou-se a teoria que se alicerça nos entremeios, um espaço outro para se “pensar a forma material do discurso” (ORLANDI, 2003).

A propósito do exposto até aqui:

“as diferentes disciplinas enumeradas<sup>2</sup> reconhecem o fato teórico fundamental que marca o nascimento da ciência linguística, a saber, *a passagem da função ao funcionamento*; além do mais, elas decifram este acontecimento não como um fechamento, que tornaria possível certas questões, mas como o signo de uma possibilidade nova oferecida a elas, a saber, a possibilidade de efetuar uma segunda vez o mesmo deslocamento (da função ao funcionamento) mas desta vez no nível do texto. Em outros termos, uma vez que existem sistemas sintáticos, faz-se a hipótese de que existam do mesmo modo sistemas míticos, sistemas literários etc., ou seja, *os textos como a língua, funcionem*,” (PÊCHEUX, 2019 [1969], p. 23 – grifos do autor)

Pêcheux percebeu que haviam questões importantes na linguagem, no materialismo histórico e na psicanálise que não eram suficientemente exploradas pelos estudiosos, o que o levou a refletir por entremeios até então desconhecidos e à percepção de um novo objeto de análise: o discurso. O discurso que se materializa pela linguagem “sócio-histórica e ideológica” (ORLANDI, 2007b).

Em diversos momentos, na teoria discursiva, Orlandi refere-se a “Canguilhem (1980)”<sup>3</sup> para dizer que o discurso é sempre “relação a” (ORLANDI, 2007a, p. 25). O discurso é o lugar onde pode-se observar essas relações (“a”), que tomam forma, pela materialidade que lhes for específica e, ainda, que lhes dê especificidade.

No trabalho das relações entre língua x ideologia x história que a Análise de Discurso começou a ser desenvolvida por Pêcheux e seu grupo e posteriormente em outros países. Da leitura de Althusser por Pêcheux se deu a relação língua x discurso

<sup>2</sup> Pêcheux (2019 [1969]) se refere a Linguística, a Sociologia, a Psicologia e a Análise de Conteúdo.

<sup>3</sup> CANGUILHEM, Georges. Le cerveau et la pensée. In: BALIBAR, Etienne. et al. (eds.). **Georges Canguilhem, philosophe, historien des sciences**. Paris: Albin Michel, 1993. p. 11-33.

x ideologia, onde a “materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua” (ORLANDI, 2007a). De Marx herdou-se o cunho materialista e na relação entre a linguística e o materialismo a noção de materialidade discursiva, que é o lugar linguístico-histórico.

A noção de materialidade, é fundamental à Análise de Discurso, que aqui nos interessa, a de cunho materialista. Ainda assim, em algumas análises pode-se perceber que alguns pesquisadores se afastam desse cunho. Na obra recém lançada pelo grupo *Contradit* (Coletivo do Trabalho: Discurso e Transformação) “Encontros na Análise de Discurso: efeitos de sentidos entre continentes”, que mostra como se deu o percurso até se chegar na Análise de Discurso dos dias atuais, os estudiosos entrevistados falam da importância de uma retomada materialista, nas palavras de Paveau (2019 [In: Adorno *et al.* (orgs.)]) “É preciso repolitizar a Análise de Discurso recolocando-a numa perspectiva materialista”.

No Brasil, não houve uma “origem *ponctual* assinalável”, mas momentos que foram se costurando até a Análise de Discurso se estabelecer. Foi pela relação da professora Dra. Eni Puccinelli Orlandi com a linguagem, desde criança, de seu prazer “pelas coisas a saber”, pelo seu trajeto acadêmico e pelo encontro da autora com a teoria do discurso que desdobrou uma história intelectual de “efeitos de sentido entre continentes” (ADORNO *et. al.*, 2019).

A Análise de Discurso no Brasil marca-se pela atuação e pesquisa de Orlandi e de outros importantes analistas de discurso brasileiros (desta vez não vou nomeá-los, pois são muitos). A atuação desses pesquisadores brasileiros dá demonstrar que a Análise de Discurso tem sido bastante desenvolvida no Brasil, ou seja, pesquisas nessa área destacam-se pela continuidade da linha científica iniciada por Pêcheux (e seu grupo) e pelos avanços que estão sendo constantemente realizados no Brasil.

Entre os desdobramentos e avanços da teoria está a noção de forma material, que “considera, ao mesmo tempo, forma e conteúdo enquanto materialidade” (ORLANDI, 2007c, p. 47). Orlandi emprestou o conceito do formalismo de Hjelmslev e o articulou ao nível simbólico. Como consequência da relação forma x substância x matéria temos em Orlandi (2007c) que a forma material é a formulação que se inscreve na língua e na história, ou seja, aquela que significa pela descrição e interpretação ao primado da língua e da história.

É pelo viés da Análise de Discurso iniciada na França e engajada no Brasil que pensamos nosso objeto teórico: a fotografia, pensada nesta pesquisa em sua forma material, como discurso. Ao considerar a materialidade específica da fotografia é possível buscar compreender o seu funcionamento, que é específico e diz da relação homem e mundo.

Essa relação, homem x mundo, se dá pela “linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”, sendo esta mediação o próprio discurso, que possibilita a “transformação do homem e da realidade que ele vive” (ORLANDI, 2007b). Na esteira dessa reflexão, a linguagem da fotografia produz sentidos, funciona movimentando mecanismos de interpretação para o sujeito na língua e na história e para falar sobre isso elaboramos dois capítulos com teoria, noções e análises de fotografias.

No Capítulo 1, fazemos algumas considerações importantes sobre conceitos já pensados na análise de discurso, como é o caso da temporalidade, sendo esta pensada discursivamente pela existência do tempo, no caso deste trabalho do tempo em fotografia. Também produzimos um deslocamento em um gesto autoral que diz sobre um aspecto que vai desde a noção do sem-sentido passando pelo conceito do já dito, deslocando para o que chamaremos de já visto, uma vez que nosso material é de espessura visual, da ordem do que é visível. O espaço, assim como o tempo, faz parte da organização da fotografia e nos interessa pela potência da composição, ou do enquadramento, que se torna possível pelo comparecimento desses aspectos que desde o título do trabalho já estão significados. Tempo e espaço são pontos caros de fomento para a nossa reflexão.

Ainda nessa primeira parte, do que diz respeito a constituição e a leitura de fotografias, tocamos na interpretação. Gestos de interpretação de quem fotografa, de quem lê a fotografia. Gestos que procuram a completude sem se darem conta de que não existe um controle sobre isso ou sobre a câmera, por exemplo. A fotografia é tida aqui como unidade significativa que abre espaço a interpretação e a incompletude, porque há sujeito. Já, sobre a ordem simbólica do sujeito, pensamos no que que se faz presença ou ausência pela fotografia e vamos além: do clique à automatização, do gesto à desestabilização dos sentidos, dos princípios da fotografia à tecnologia que intervém no significado.

Ao desenvolver e percorrer conceitos e o que nosso requer de análise, a costura do trabalho foi se enveredando para o Capítulo 2, momento em que passamos a considerar a imbricação de das materialidades discutidas até então. Além de tempo, sujeito e espaço, o visível, o real, o alhures, diferentes materialidades significantes, que conforme os estudos e análises de Lagazzi (2009 [2007]) se “imbricam”: “o trabalho analítico discursivo na intersecção de diferentes materialidades significantes impõe demandas” ao analista, como a busca por diferentes objetos de análise e o recorte das materialidades que constituem um mesmo objeto. Analisamos ainda mais a fundo, como uma dessas materialidades, a imagem, estrutura-se na fotografia, uma vez que falar em imagem não é a mesma coisa de falar em fotografia. Aliás, não há fotografia sem imagem, mas imbricação entre ambas. A imagem as outras materialidades que tratamos fazem parte da lente da fotografia.

Lembrando que lente aqui é só uma escolha de metaforizar esse percurso e lembrando, principalmente, que o sentido pode vir a ser outro. Sempre.

## 1 FOTOGRAFIA-DISCURSO

### 1.1 Algumas considerações sobre o tempo na fotografia

Compreender discursivamente um objeto é buscar pelas “coisas a saber” de que muitas vezes ainda não se tem o conhecimento formulado. Tudo não está dito pela linguagem. Também pela linguagem se produz novas significações, formulações. A compreensão é um caminho possível e a análise de um objeto se dá pela injunção do sujeito a interpretar as coisas a saber, de forma que cada análise, ainda que de um mesmo objeto, torna-se sempre inédita.

Em se tratar de ineditismo – qualidade do que nunca foi visto ou publicado – em contraste com a afirmação de que “tudo está dito pela linguagem”, ocorre-nos contradição. Aquilo que é contraditório atravessa a história e descontinua o que já foi dito, faz com que os sentidos se confrontem e se desloquem, retornem ao mesmo e produzam ou não efeitos diferentes. A contradição é parte constitutiva de um processo, o discursivo, e este é ao mesmo tempo histórico, interpretável.

Em se tratando de história e no tocante ao nosso objeto, cabe dizer que existe todo um percurso de acontecimentos que vêm desde esboços da invenção da fotografia até variadas aprimorações estéticas e tecnológicas para a mesma. Os múltiplos aspectos de nosso objeto em sua historicidade nos interpõem entre o material e o imaginário, na trama das relações entre a linguagem, a história e o homem<sup>4</sup> em suas conjunturas simbólicas.

Faz-se necessário antes de prosseguir com o texto, falar sobre acontecimento, visto que esse termo é um conceito em Análise de Discurso. Para tratar do discurso, Pêcheux (2015) propõe as vias da estrutura e do acontecimento, ou em outras palavras do "ponto de encontro de uma atualidade e uma memória". Sendo assim, acontecimento discursivo é aquilo que na atualidade convoca a memória a uma repetição ou a uma ruptura.

---

<sup>4</sup> Lembrando que homem aqui não é o homem universal, mas um que será significado de acordo com as formações ideológicas - de acordo com as condições de produção em sua historicidade, em suas condições materiais de existência.

A noção de acontecimento se relaciona a um lugar no simbólico que um evento qualquer encontra. Trata-se de uma significação que é atribuída a esse evento e que é de certa maneira compartilhada com os outros participantes desse meio social. (CHIARETTI, 2001, p. 2)

Na análise discursiva, além do acontecimento, há a historicidade, que diferente do que parece, não diz sobre cronologia de fatos, nem tão menos às causas ou aos fins, mas sim de efeitos e sentidos na/pela história, sendo, portanto, um conceito da Análise de Discurso.

O termo historicidade funciona de modo a caracterizar a posição do analista de discurso em relação à do historiador. O deslocamento história/historicidade marca uma diferença entre as concepções de história, de um lado como conteúdo, e de outro como efeito de sentido. Aos historiadores ligados à Análise de Discurso cabe questionar a transparência da linguagem, levando-se em conta a espessura da língua. Aos analistas de discurso, a história passou a ser vista não como um pano de fundo, um exterior independente, mas como constitutiva da produção de sentidos (NUNES, 2007, p. 373).

A historicidade não é linear, mas sim descontínua e lugar do possível, além disso, constitui a materialidade simbólica, política e ideológica do fato/objeto. É na historicidade dos processos discursivos que se materializam o político e o ideológico pelas marcas das/nas materialidades significantes (no caso a fotografia) da constituição dos sentidos.

Para introduzir, pelos elementos do discurso, o modo como compreendemos a fotografia, traçamos alguns apontamentos históricos para observação dos “processos de constituição dos sentidos e com isso desconstruir as ilusões de clareza e de certeza” da história e da língua (NUNES, 2007, p. 374).

Pelo imaginário, há quem possa dizer que uma fotografia, ou um conjunto da mesma, represente alguma história. Também, reconhecemos que a fotografia é pode ser um instrumento para o registro da imagem do nosso patrimônio histórico, porém há uma reflexão que consideramos oportuna na relação Fotografia x História. Para Flusser (2011) a história é um modo linear de consciência e fotografias “tecnicamente não produziram imagens lineares” e não comporiam, portanto, “uma temporalidade”. A partir disso, da mesma forma, a leitura das fotografias também não viriam a produzir uma “progressão linear” (tradução livre).

De acordo com Flusser (2011), não existiria uma ordem cronológica ou linear para a fotografia como viria a ocorrer na escrita, estando a fotografia à mercê do tempo que o autor denomina “*omnis in unum*”, um todo em um só, ou seja, o tempo não teria

uma ordem, ou um continuum, mas uma homogeneidade. Em Análise de Discurso, ao pensarmos o tempo, não o consideramos cronologicamente ou fisicamente, mas nos atemos para a inscrição de diferentes temporalidades no discurso, mostrando que “há relações entre elas” e “efeitos de sentido que aí se produzem” (NUNES, 2007).

Para Aumont (2001) o

[...] dispositivo fotográfico, quaisquer que possam ser suas inúmeras formas (desde o álbum de família até a conferência ilustrada com projeções de dispositivos), repousa sempre sobre isto, que o espectador sabe: “a imagem fotográfica captou o tempo, para restituí-lo a mim. (AUMONT, 2001, p. 67)

Pois bem. Tomamos como questão a temporalidade do/no discurso. Sabemos que o discurso se apresenta para além de uma relação imediata com as instituições. Entendemos que o tempo é instituição e a temporalidade é efeito dos processos discursivos. Compreendemos que o *omnis in unum* “remete a discursos dispersos no tempo” e isso em relação ao nosso objeto nos permite afirmar que uma fotografia, ou a leitura dela, “pode simular um passado, reinterpretá-lo, projetá-lo para um futuro” e fazer “emergir efeitos temporais de diversas ordens” na/pela história, similarmente ao que pensa Nunes (2007) sobre a temporalidade na leitura do arquivo.

Vamos voltar um pouco na história para compreender alguns outros aspectos presentes no nosso imaginário sobre fotografia. Ao se pesquisar sobre o assunto alguns autores demonstram que a fotografia está associada a sentidos de invenção, instrumento e imagens do mundo. Segundo Graham (1997) imagens do mundo já estavam disponíveis antes da fotografia propriamente dita. Cientistas já haviam pensado em modos de obter imagens que aos olhos deles retratariam o que os olhos viam. Leonardo da Vinci esboçou uma teoria da fotografia sem saber que esta seria mais tarde considerada um invento. Além disso, em 1558 Giovanni Battista Della Porta publicou uma imagem que anos depois pôde ser reconhecida como uma fotografia (GRAHAM, 1997, p. 11 - Tradução livre).

No ano de 1787, imagens do mundo foram obtidas por um processo que usava uma câmara escura – um aparelho óptico – e folhas de prata sobre uma placa de cobre para fixar a luz que refletia uma imagem para dentro da câmara como um espelho. Esse procedimento esteve então na base da criação da fotografia, que foi divulgada, enfim, no século XIX como uma invenção. Uma das fotografias mais

famosas e tida por muitos autores como a primeira fotografia do mundo foi feita em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (GRAHAM, 1997 – tradução livre).

Para nós interessa sobre os sentidos que se atrelam à fotografia, pois ainda que teóricos e historiadores, procurem assinalar um começo para um discurso, e no caso da fotografia a sua origem ou invenção, sabemos sobre a origem dos discursos, em Orlandi (1998), pela “noção de discurso fundador” como funciona o imaginário das fundações do (não-, sem-) sentido e sabemos ainda que há “os modos de repetição, de continuidade e de ruptura, enfim, as muitas maneiras de “inventar”, projetar ou apagar um tempo” no discurso (NUNES, 2007).

Trazendo a reflexão de Pêcheux (2015), Orlandi (1998) e Nunes (2007) para a nossa e já que compreendemos que pela linguagem a invenção fotografia se inscreve na história como potência de uma criação, uma vez que em o homem simbólico já produzia imagens de si e do mundo. Também que a técnica advinda com o invento causou ruptura se pensada como um acontecimento, mas isso não significa que o primeiro não é sem ligação com a memória. Por fim, que as muitas maneiras de inventar, projetar ou apagar um tempo é um possível pela própria materialidade da fotografia, uma vez que pela mesma podemos ler registros de fatos históricos de diferentes épocas.

## 1.2 Do sem-sentido ao retrato *já visto*

*“Para onde vão os trens, meu pai?  
Para Mahal, Tamí, para Camirí,  
espaços no mapa, e depois o pai ria:  
também para lugar algum meu filho,  
tu podes ir e ainda que se mova o trem,  
tu não te moves de ti.”*

*Hilda Hilst*

Esta sessão do trabalho é a mais importante, pois estou a propor um deslocamento, tendo em vista que, ao lidar com um objeto cuja materialidade toca no que concerne ao visível, ao possível pelos olhos, pelas lentes de uma câmera, a especificidade da fotografia, como a penso, se produz em um campo determinado por sentidos daquilo que se vê, se viu, ou ainda não se vê, nem se viu.

Começo, portanto, compreendendo que “o sentido não se engendra a si próprio, mas se constitui no não-sentido”, sendo este último “disponibilidade e não vazio”. O “não-sentido é da ordem do interdiscurso”, daquilo que fala antes e que torna possível dizeres sustentados em outros dizeres (ORLANDI, 1998).

O interdiscurso, a memória discursiva, sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos. O saber discursivo a memória do dizer sobre a qual não temos controle, compreende o que foi e é dito a respeito de um assunto qualquer, mas que, ao longo do uso, esquecemos que foi dito, por quem, em que circunstâncias e que fica como um já-dito sobre o qual nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de saber do que estamos falando. Toda fala resulta assim de um efeito de sustentação no já-dito que funciona na medida em que as vozes que se poderiam identificar nas diferentes formulações se apagam e produzem efeito de anonimato, de universalidade do sentido. (ORLANDI, 1998, p. 60)

A constituição dos sentidos se dá no discurso de forma que a inscrição do já dito comparece na/pela história/historicidade. Além disso, de acordo com Orlandi (1998) o sentido significa ao mesmo tempo em que o sujeito se significa. Benjamin (1996) em *Magia e Técnica, Arte e Política, uma Pequena História da Fotografia*, ao elaborar como a fotografia passou a ser utilizada por pintores como técnica, aponta que a fotografia os transformou em retratistas – aqueles que faziam registros de pessoas e estes permaneciam nos patrimônios das famílias por duas ou três gerações.

Compreendemos pela afirmação de Benjamin (1996) um sentido que recobre outro, um dizer sustentado em outro que nos faz pensar que o gesto de retratar alguém, ou seja, fazer uma fotografia conhecida como um retrato, recobre o próprio discurso da fotografia, em outras palavras, pela historicidade na afirmação de Benjamin, entendemos que o sentido de fotografia/fotografar está sustentado pelo sentido de retrato/retratar. Em Rios (2010), retratar significa “reproduzir imagem”, “representar com exatidão”, “tirar o retrato, fotografar”. Já fotografar significa “fixar imagem em material sensível com auxílio da luz”, “descrever com rigorosa exatidão”. Uma vez que aqui o que nos interessa é o gesto, definimos, portanto que o gesto de fotografar, sustenta-se no gesto de retratar.

Pensando ainda nos sentidos de fotografia, de acordo com Lima (1988) a palavra fotografia é significada pela etimologia que remonta duas origens: uma na língua grega, do *phosgraphein*, que é a combinação de dois termos: *phōs* (em

português, foto), significa luz e *gráphein* (grafia), significa escrita; e outra na língua japonesa, *sha-shin* que expressa reflexo da realidade.

Existem duas origens do nome fotografia. A primeira vem da Grécia, é usada nos países ocidentais (...) através desse nome a fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como uma escrita. A segunda forma é de origem oriental. No Japão fotografia se diz *sha-shin*, que quer dizer *reflexo da realidade*<sup>1</sup>. Por essa origem a fotografia é uma forma de expressão visual. (LIMA, 1988, p.17. Nota de referência do autor: <sup>1</sup> Paul Almasy. *La photo à la une*. Paris: CF. P. J., 1980, p. 97)

Para Lima (1988), a fotografia é a arte de escrever com a luz e em acordo com essa reflexão encontramos em Andrade (2014) que isso que é dito escrita com a luz é um princípio da técnica fotográfica. O que esses dois autores chamam de escrever com a luz, é do nosso ponto de vista gesto de constituição de uma fotografia. Gesto porque é um “ato no nível simbólico”, praticado pelo sujeito (Orlandi, 2007).

Por esta perspectiva, tomo o seguinte ponto de entrada para pensar a fotografia em sua forma material, em nível simbólico: ao considerar que a fotografia escreve algo que é tido/lido como imagem, penso a relação do gesto de retratar com a memória discursiva e proponho, a partir daqui, em um gesto de minha autoria, que o já dito, no tocante ao nosso objeto, é um *já visto*.

Forjar essa novidade, o deslocamento do já dito para o *já visto* só foi possível a partir do momento em que me debrucei sobre a especificidade da fotografia. Quando falamos em pintura, por exemplo, a relação do pintor com o seu objeto está em um campo em que não necessariamente precisa-se existir um referente a ser pintado. No caso da fotografia é preciso ter algo ali para se registrar, retratar, fotografar, escrever com elementos visíveis. Tendo isso em vista e a relação trauma na obra de Freud x instante decisivo, que falaremos mais adiante x acontecimento discursivo Chiaretti (2001) aponta que uma fotografia legitima uma leitura sobre/um dizer sobre, uma vez que enunciação e narrativa “coincidem – ou seja, o nó que textualiza esse *antes* em discurso, por meio da retroação”.

Além disso, há um aspecto da fotografia que a consagra historicamente como tal: aquilo que se revela pela mesma, do nosso ponto de vista entendido como um efeito que engendra sentidos de originalidade e ineditismo que seriam revelados pela fotografia. Desde sua invenção, passando pelas câmeras analógicas até às altas velocidades de captura das câmeras digitais, a fotografia é constituída pela revelação daquilo que se vê *post haec* (após isso) ou por detalhadas e minuciosas capturas, tão

velozes que são capazes de revelar algo do mover das coisas do mundo que é imperceptível a olho nu.

Ainda que por revelação se dê a fotografia, considero neste trabalho que originalidade e ineditismo estão sustentados por dizeres outros, que falam antes – o já formulado, o já dito. Na especificidade de meu objeto, compreendo que aquilo que se revela aos olhos, está sustentado por instâncias que olhos não viram, mas reconhecem, pelo funcionamento mesmo do que já está formulado, em linguagem, por algo que uma vez *já visto* torna-se inteligível ainda que dê a impressão de ser algo surpreendentemente revelado.

Tomemos uma fotografia de Michel Pêcheux:

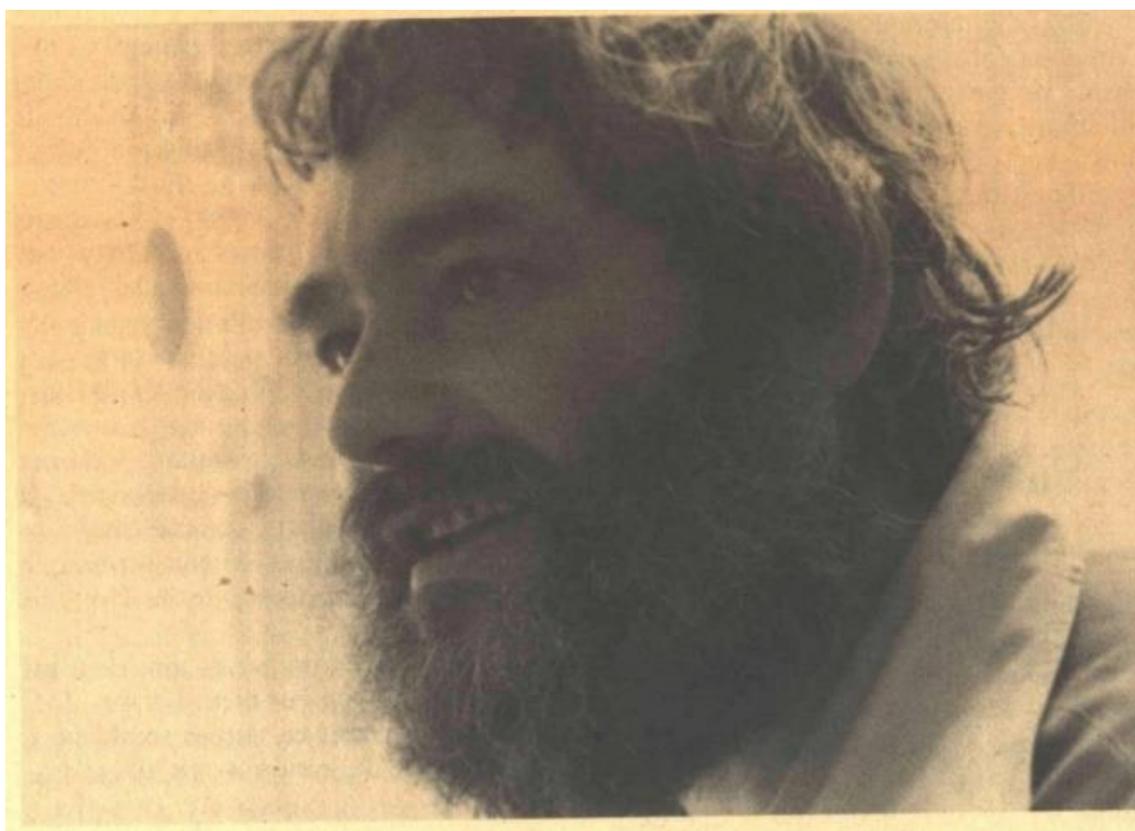


Figura 1. Fotografia 1. Retrato de Michel Pêcheux.

Fonte: Fundo Michel Pêcheux. Disponível em: <<https://www.labeurb.unicamp.br/cedu/fundo.php>>  
Acesso em: 03 de abril de 2020.

A Figura 1 é um retrato de um rosto virado quase que em perfil, a face de Michel Pêcheux. O seu semblante está tranquilo, com um sorriso sutil. Notamos que a cor (sépia) produz o efeito de sentido de fotografia documental, de arquivo, de registro antigo. Aliás, segundo Schöttler (2014), essa fotografia possivelmente é uma das

únicas já publicadas de Michel Pêcheux, e foi feita em 1977 por Doris Schöttler-Boll (1945-2015), uma artista alemã.

Ao considerar que a Figura 1 é um retrato de Michel Pêcheux, teríamos uma atualização, ou seja, pela memória discursiva. Sabemos que fotografias de pessoas são retratos de um momento e que mostram, como nesse caso, como era a fisionomia de alguém. Essa memória está sustentada pelo o que estamos considerando aqui com um *já visto*, possivelmente por pinturas e registros que utilizavam técnicas para registrar, ou retratar, o que se via.

Ou seja, a fotografia torna-se inteligível porque a sua leitura se produz a partir de uma memória discursiva que permite a produção de um efeito de sentido de retrato (captura e representação de uma imagem), sustentando-se em um *já visto*, a pintura-retrato. Do retrato pintado ao fotografado. Efeito de sentido de exatidão e de precisão no tempo e espaço, resultado da técnica fotográfica.

Sentidos que antecedem a inauguração da fotografia por aquilo que os olhos podiam ver inscrevem-se pela ordem dos dizeres que falamos em outro lugar. O que é registrado pela fotografia comporta sentidos já formulados, mas não só. Na leitura de Salles (2018) sob o ponto de vista do autor “W. Benjamin (1994)” a fotografia enquanto lugar de observação, no campo da reprodução, “muda nosso olhar em relação as coisas”.

No texto *Pequena História da Fotografia*, o autor<sup>5</sup> se refere ao trajeto do inconsciente do observador sobre a imagem trabalhada pelo fotógrafo: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1994, p. 94). (...) Segundo Benjamin, a fotografia constituiu matéria capaz de trazer à consciência algo “novo” do campo das representações da natureza, uma espécie, nomeada pelo autor, de “inconsciente ótico” (...). ao elaborar sobre o movimento do inconsciente, aponta que, mobilizando algo já presente na memória a partir de uma experiência empírica vivenciada pelo sujeito que observa uma determinada imagem, o sujeito torna conscientes e atribui novos sentidos a essa representação (SALLES, 2018, p. 97).

Na esteira dessa reflexão consideramos a fotografia, como potência de “retorno do mesmo no diferente” nas palavras de Orlandi (1998). Compreendemos que os sentidos na/pela fotografia se dão pela relação daquilo *já visto* de diversas maneiras com aquilo que pode vir a ser, porque há gesto – do sujeito, o que será mais explorado adiante neste texto. Na cadeia discursiva falamos da relação entre os sentidos

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin.

estabilizados e o novo. O novo registrado pelas lentes da câmera fotográfica atesta a presença daquilo que já está formulado, *já visto*, no imaginário do sujeito, “a percepção é sempre atravessada pelo *já ouvido* e o *já dito*” (PÊCHEUX, 2019, p. 42 – grifos do autor) e daquilo que manifesta sentidos inaugurados.

Há que se considerar também que ao se retratar um rosto, uma presença, um momento, pelas lentes fotografia, registra-se também ausência, uma vez que

pensamos que um processo<sup>6</sup> se caracteriza não somente pelos efeitos semânticos que nele se encontram realizados – o que é dito no discurso  $x$  – mas também pela ausência de um certo número de efeitos que estão presentes “além”, precisamente naquilo que chamamos de *exterior específico* do  $\Delta_x$  <sup>NOTA</sup>. Isso supõe que não poderíamos definir a ausência de um efeito de sentido se não como a ausência específica daquilo que está em outro lugar: o “não dito” (PÊCHEUX, 2019 [1969], p. 147, grifos do autor).

A ausência se constitui do exterior discursivo, da presença que “não está mais” de que fala Pêcheux (1990), do “irrealizado” que forma sentido - do interior do sem-sentido. Além disso, o registro, é entendido aqui como um gesto e atesta, portanto, a intervenção do sujeito - de linguagem - que sujeito à ordem do significante abre espaço ao “constitutivo alhures” de que fala Pêcheux (1990), ao novo. O “constitutivo alhures” viria a reorganizar o espaço da memória, desestabilizando-a e provocando um novo vir a ser nas palavras de Pêcheux (1990) e mantém a relação do que está com o que pode vir a estar. Dessa forma, a ausência acontece (alhures) dentro do processo, sendo o mesmo e novo, parte do que o sujeito não reconhece, mas que sempre esteve lá.

Dessa forma, compreendemos que o *já visto* mantém relação, pela fotografia, com o instante imediato da percepção, momento que se registra a imagem, e inscreve a presença-ausência que significa o que está em outro lugar pela materialidade do agora. O *já visto* traz um retorno ao passado pela atualização do presente, de forma que ao registrar uma fotografia o sujeito se depara com a relação presença x ausência.

### 1.3 O que os olhos não veem

---

<sup>6</sup> Processo de produção do discurso, de acordo com Pêcheux (2019 [1969]).

<sup>NOTA</sup>  $\Delta_x$  é dito por Pêcheux (2019 [1969]) como “processo de produção”.

De acordo com Londe (1893), ao longo da história, a fotografia foi ganhando formas e instrumentalização, como foi o caso pela medicina. A fotografia tornou-se instrumento de comprovação e de resgate de observações médicas. A entrada oficial da fotografia nos serviços hospitalares aconteceu em 1878 na França. Fotografar o paciente em sua entrada para o hospital era um dos procedimentos para então se monitorar o progresso de algumas doenças.

No estudo de certas afecções psíquicas como epilepsia e histeria, em que os pacientes apresentavam picos da doença ou estados essencialmente transitórios, a fotografia foi fundamental para guardar a imagem exata de fenômenos que tinham vida muito curta para serem analisados por observação direta. Existem até hipóteses em que o olho humano não consegue perceber movimentos muito rápidos. No caso de observação dessas patologias, o olho humano não percebe instantes sutis dos ataques epiléticos ou de histeria, como alguns movimentos no andar, por exemplo. Os métodos fotocronográficos podiam facilmente compensar o desamparo do olho nestes casos particulares e obterem documentos únicos. (LONDE, 1983, p. 4. Tradução livre)

Londe (1983) fala em compensação do desamparo do olho porque a fotografia pode capturar um movimento que a princípio o próprio olho humano não percebe. Uma câmera fotográfica pode ser configurada para capturar um movimento em uma velocidade de por exemplo 1/8000 de segundo, ou seja, um *click* pode ser 800 vezes mais rápido que um piscar de olhos que dura em média 1/10 de segundo. Além disso, nós passamos entre 1/5 de segundo a 5 segundos por minuto com os olhos fechados, de forma que podemos não perceber cada instante possível por em um movimento que observarmos.

A fotografia reproduz as aparências visíveis ao registrar um traço de uma impressão luminosa: este é o princípio de sua invenção. Ora, muito depressa percebeu-se que este registro, se no plano puramente óptico, aproximava a imagem fotográfica da imagem formada no olho, tornava-as distintas pelo fato de fixar um estado fugidivo dessa imagem, um estado que escapa à visão normal e, dessa forma, dava acesso a um modo inédito de ver a realidade. É o tema bem conhecido da “revelação” fotográfica: a fotografia mostra o mundo de uma maneira invisível a olho nu, permite ver coisas normalmente não vistas” (AUMONT, 2011, p. 307).

Em ano próximo ao da instrumentalização da fotografia pela medicina, ocorreu um experimento que ficou conhecido como *The Horse in Motion*. Segundo Coelho (2013), nos anos 1877 o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge estava em busca de

mecanizar movimentos por meio da fotografia e demonstrar os detalhes imperceptíveis aos olhos humanos. O interesse específico de Muybridge se concentrava em uma questão do movimento de cavalos.

Muybridge fez uma sequência de fotografias de cavalos de corrida a pedido de Leland Stanford, que queria saber se em algum momento o cavalo ficava sem as quatro patas no chão. O fotógrafo registrou sucessivas fases da trajetória do movimento das pernas de uma égua a 68km/h. Passo, trote, galope, salto, pinote. Instantes intercalados que forneceram informações sutis até então desconhecidas pela ciência.

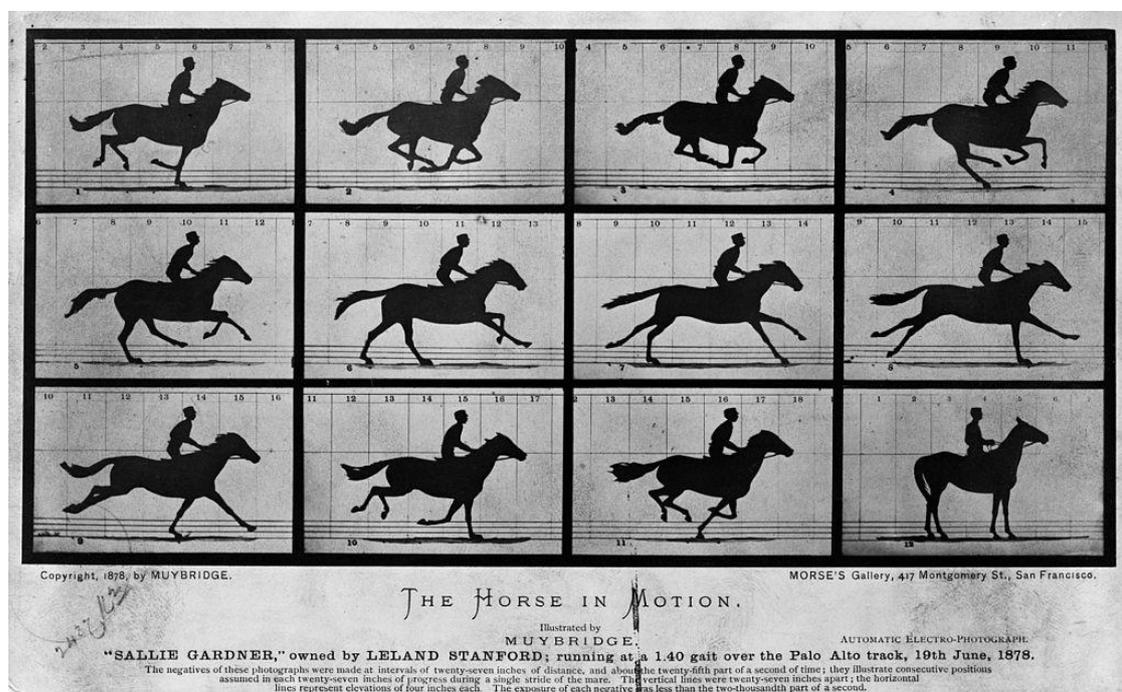


Figura 2. Imagem 1. The Horse in Motion.

Fonte: Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<https://ims.com.br/>> Acesso em: novembro de 2020.

Mais tarde essas fotografias foram apresentadas em circuito internacional de conferências científicas. Em uma de suas exposições Muybridge exibiu as doze fotografias da égua em uma sequência rápida, que fez com que os expectadores tivessem a sensação que o animal se movimentava. Essa mostra foi considerada como precursora ao desenvolvimento do cinema, cujo princípio de quebrar o movimento em imagens sequenciais foi um passo para reconstituir então o cinema.

No cinema cada imagem é um fotograma e uma vez colocados em sequência constituem um recurso estruturador de movimento, ou seja, a interação dessas unidades ancora-se em quadros de sentido, em um fluxo imanente de movimento e

de tempo. No inverso dessa constituição, ao se discretizar o movimento do cinema novamente em fotogramas, podemos perceber em algumas imagens aquilo que o olho não vê, como as quatro patas dos cavalos fora do chão numa fração de segundos – esta foi a descoberta das fotos de Muybridge. Vê-se, então, o instante que olhos não apreendem: a fotografia do movimento. Vejamos a Fotografia 2 a seguir:



Figura 3. Fotografia 2. “Veado Campeiro – Parna Canastra MG”.

Fonte: Disponível em: <<https://www.andredib.com.br/galeria/cerrado>> Acesso em 12 de setembro de 2020.

A fotografia pode se constituir da apreensão de sentidos de um instante e de uma realidade que seria impossível a apreensão apenas dos olhos. A Fotografia 2 “Veado Campeiro – Parna Canastra MG” – denominação do fotógrafo André Dib – feita em um instante de 1/640 de segundo, demonstra a relação do instante da fotografia com o movimento.

Nessa direção, compreendemos a fotografia como propõe Glozman e Medeiros e (2019) sobre o fotograma: “uma forma visual estabilizada mediante um procedimento de ‘suspensão’ momentânea do movimento”. Um gesto de leitura “convocado por algum detalhe” fugaz do espaço-tempo e que pode apreender “um fragmento que emerge da materialidade em movimento”.

#### 1.4 Espaço-tempo na composição da fotografia

Para pensar a materialidade da suspensão instantânea do tempo pela fotografia, como lugar de significação, levamos em consideração o sujeito do discurso em relação com o instante/movimento/espço, similarmente ao qual propõe Orlandi (2012) em sua análise sobre a dança na relação “corpo/movimento/espço”.

De acordo com Orlandi (idem) o movimento da dança é afetado pelos sentidos do espaço e está sujeito “à ideologia, pela constituição do sujeito”. A dança junta coreografia (movimento) e corpo (do sujeito). A fotografia junta coreografias, corridas, saltos com o espaço, próprio, (forma) e um instante, fugidio, (tempo).

O que estamos chamando de instante, na/pela fotografia, foi pensado por Bresson (2009) como “instante decisivo”, quem usou esse conceito para explicar a fração de segundo em que se dá o arranjo percebido visualmente para se compor o enquadramento de uma fotografia. Nas palavras do autor esse é o “encontro do instante com a geometria” (BRESSION, 2009).

O “encontro do instante com a geometria” de Bresson (idem) do nosso ponto de vista é a constituição da suspensão instântanea do tempo em relação com o espaço geométrico das regras e aparatos da fotografia. Uma das regras próprias a forma da fotografia é o recorte, que não se trata, porém, “de um corte sincrônico, mas da trama histórica funcionando” (GLOZMAN, MEDEIROS, 2019, sp. p). O recorte é uma seleção daquilo que está diante dos olhos e que se torna um quadro, ou um enquadramento do espaço-tempo. A disposição dos elementos recortados, ou enquadrados, advém do instante que é decisivo para **compor** aquilo que os olhos não apreendem (grifo meu).

A Fotografia 3, de Carl Thorborg, feita no Royal Swedish Ballet durante a coreografia do israelense Ohan Naharin e do tcheco Jiří Kylián de nome “On the essence of being human: ‘woman with water’”, sendo um fragmento dos movimentos da bailarina Daria Ivanova.



Figura 4. Fotografia 3. “woman with water”

Fonte: Disponível em: <http://www.seeingdance.com/ek-kylian-naharin-royal-swedish-ballet-23032020/>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

“Considerando a materialidade do sujeito, o corpo significa” na coreografia. A partir dessa afirmativa Orlandi (2012) compreende a coreografia pelos “modos de individuação e processos de identificação do sujeito em relação ao espaço e ao movimento” do corpo que é “afetado pelos sentidos”. Já ao pensar o instante da coreografia, enquadrado pelo fotógrafo, consideramos a materialidade de um fragmento, enquadramento, composição.

Fragmento de tempo e de espaço que produz sentidos na relação com o corpo da bailarina. Enquadramento de um material que flagra um movimento sutil. Movimento é mudança de posição no tempo. Deslocamento. A Fotografia 3 poderia ser da bailarina em *pliê*, ou com o foco em seu rosto, poderia ser composta de outra maneira. O instante poderia ser outro, porque há gesto do sujeito. O sujeito é “acontecimento da estrutura significante no homem” (ORLANDI, 1998).

Ao analisar o conceito de Bresson na cadeia discursiva, Monte-Serrat, Tfouni e Pimenta (2012) afirmam que a possibilidade da fotografia vir a acontecer de uma maneira e não de outra se deve ao fato de que o sujeito é dividido por seu próprio discurso, ou seja, de que

[...] existe o sujeito do inconsciente emergindo entre os significantes; ele “escapa” sem se dar conta daquilo que o constitui (LACAN, 2009). Segundo Pêcheux (2002), no discurso existe um universo logicamente estabilizado construído pelos efeitos ideológicos da interpretação linguageira. Essa estabilidade discursiva é desfeita no discurso opaco do sujeito, que apresenta diversas significações e não uma só (MONTE-SERRAT; et. al., 2012).

Para nós o olhar, a imagem, o instante e outras materialidades compõe a fotografia em nível simbólico. Do nosso ponto de vista a composição é arranjada pelo sujeito de: Lacan (2009), lugar social simbólico cuja falta é constitutiva; de Pêcheux (1988) que é constituído pela história e interpelado pela ideologia; e de Orlandi (2019), o sujeito mediador do seu discurso. Para Lacan, o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significações que só adquirem sentido em suas relações mútuas, no discurso.

Também a distinção entre diferentes ordens de discurso encontra seu eco no sujeito. A incompletude, a diferença, o possível, indicam uma mesma coisa: a abertura do simbólico e a divisão (a falta) como constitutiva do sujeito. E, no sujeito, a vontade do um, do completo, do todo. (ORLANDI, 2007c, p. 137)

Discursivamente, a incompletude é um traço constitutivo do sujeito, que pretende percursos e fazeres completos, com começo, meio, e fim, numa busca incessante pela unidade, pelos sentidos em totalidade (ORLANDI, 2007c).

### **1.5 Composição: sentidos em enquadramento**

No que tange ao do próprio da fotografia, a composição da Fotografia 3 poderia vir a ser outra. A bailarina poderia estar disposta em perfil. Ou ainda, se a câmera estivesse abaixo dela, poderia se fotografar sua expressão no salto. A composição diz sobre o ângulo de visão, sobre a posição de que parte o olhar de quem fotografa, sobre os elementos que compõem um enquadramento. O que está ou pode vir a ser visível nesta posição. A composição mantém relação com o espaço, com o todo visível e com o que cabe no enquadramento - no recorte - da fotografia.

A composição diz sobre o ponto de vista, “um sistema centrado cujo centro corresponde, quase automaticamente, à posição do observador humano (AUMONT, 2001, p. 217). Pelo ponto de vista inclui-se, ou o contrário, em um enquadramento

alguns elementos do recorte da fotografia. Aumont (2001) tem uma definição para composição que é a de “campo”: “um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista”.

A composição da fotografia, em outras palavras, diz sobre a perspectiva de que parte o olhar e dos elementos que uma vez postos em organização compõem o enquadramento da fotografia. Vale lembrar que a organização, em correspondência com o discursivo, afeta a ordem, ou seja, em nível simbólico algo da organização significa”. “A organização da linguagem tem a ver com o modo como, materialmente, este espaço de significação se apresenta” (ORLANDI, 2011, p. 701).

Uma fotografia é organizada não só pela perspectiva de um olhar, mas pelo instante que suspende um movimento e também pela relação do que é visível e que pode ser organizado para compor um enquadramento, um recorte. Para se organizar, ou compor uma fotografia existem algumas regras das quais o fotógrafo, ou sujeito provido de uma câmera, pode se utilizar para efeitos estéticos e de precisão, como é o caso da regra da “Proporção Áurea”.

Segundo Akhtaruzzaman, Shafie (2011) a Proporção Áurea, é geralmente denotada pela letra grega Phi ( $\phi$ ), representa um número irracional, de valor 1,6180339887 aproximadamente e é considerada a mais agradável à sensação visual humana. Suas propriedades podem ser instituídas no padrão de séries matemáticas e padrões geométricos, podendo ser encontrada nas proporções corporais dos seres vivos, nos padrões de crescimento de muitas plantas, insetos e também no “modelo enigmático do Universo” (tradução livre).

Para Akhtaruzzaman, Shafie (2011) existe uma relação entre a proporção e a boa aparência, ocorrendo também nas formas de desenhos de objetos como livros, pinturas e edifícios. Os desenhos são aproximados por um retângulo em forma de tal forma que “a razão de seu comprimento e altura é igual à razão áurea”, ou seja, “ $\phi = 1.6180339887$  (aprox.)”. Além disso,

[...] a proporção é dita como Regra de Ouro ou Proporção Divina devido às propriedades que abrem as portas para uma compreensão mais profunda de beleza e espiritualidade do mundo real e do universo (AKHTARUZZAMAN, SHAFIE, 2011, p. 2, tradução livre).

A figura a seguir demonstra a razão, ou Proporção Áurea:

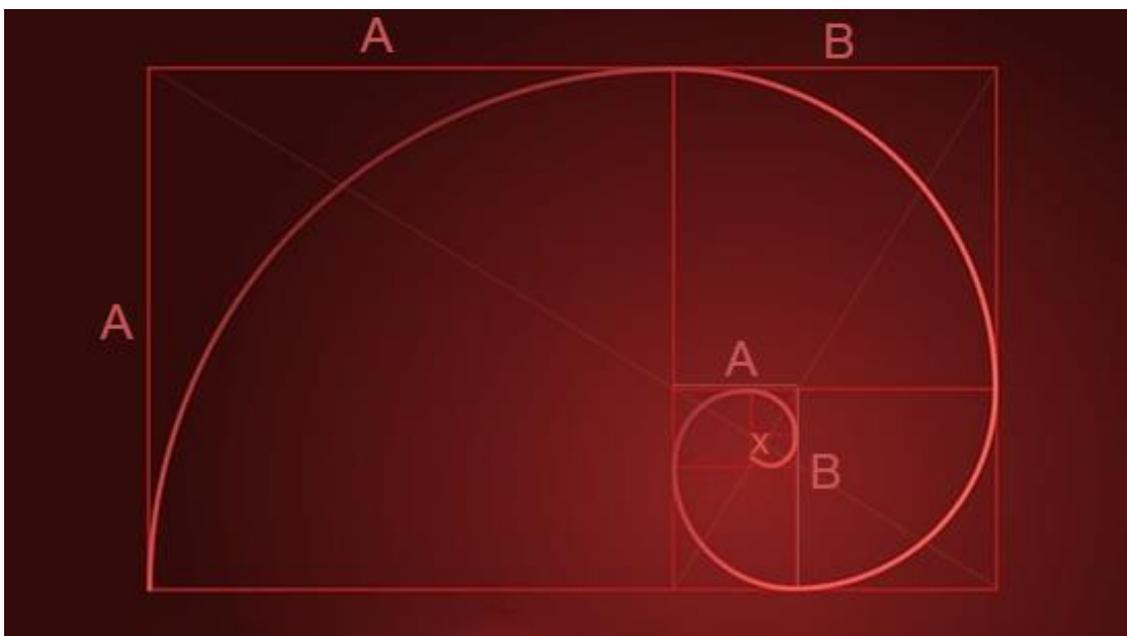


Figura 5. Imagem 2. Espiral Áureo

Fonte: produzido pela autora em programa de edição de imagem

A Proporção Áurea, popularmente conhecida como regra dos terços, é representada pelo desenho de um espiral em um retângulo e designada por álgebra matemática pela seguinte relação:  $A + B$  está para  $B$  assim como  $B$  está para  $A$ , sendo que  $A + B/B = A/B = \varphi = 1,6180339887$  (aprox.). Já o  $X$  é o que os matemáticos chamam de ponto de acumulação. A representação da Figura 5 trata-se de uma espiral logarítmica cujo o ângulo em torno do ponto de acumulação é o mesmo em todos os lugares do retângulo.

Ainda segundo Akhtaruzzaman, Shafie (2011) a regra dos terços é amplamente aceita como um princípio estético, inclusive para a fotografia, sendo uma das regras de longa data nessa área, assim como na arquitetura e nas ciências naturais. Basicamente, quando se aplica a Proporção Áurea na fotografia espera-se que se produza uma imagem esteticamente mais agradável. Para isso o elemento principal da fotografia deve comparecer em um terço do enquadramento total, em vez de colocá-lo no centro do quadro, ou seja, na maior parte da Espiral Áurea (AKHTARUZZAMAN, SHAFIE, 2011, p. 5).

Diante dessas colocações, aplicamos a Proporção Áurea à Fotografia 3 para analisar a ilusão de completude que essa regra proporciona pelo imaginário de uma fotografia perfeita. Vejamos:

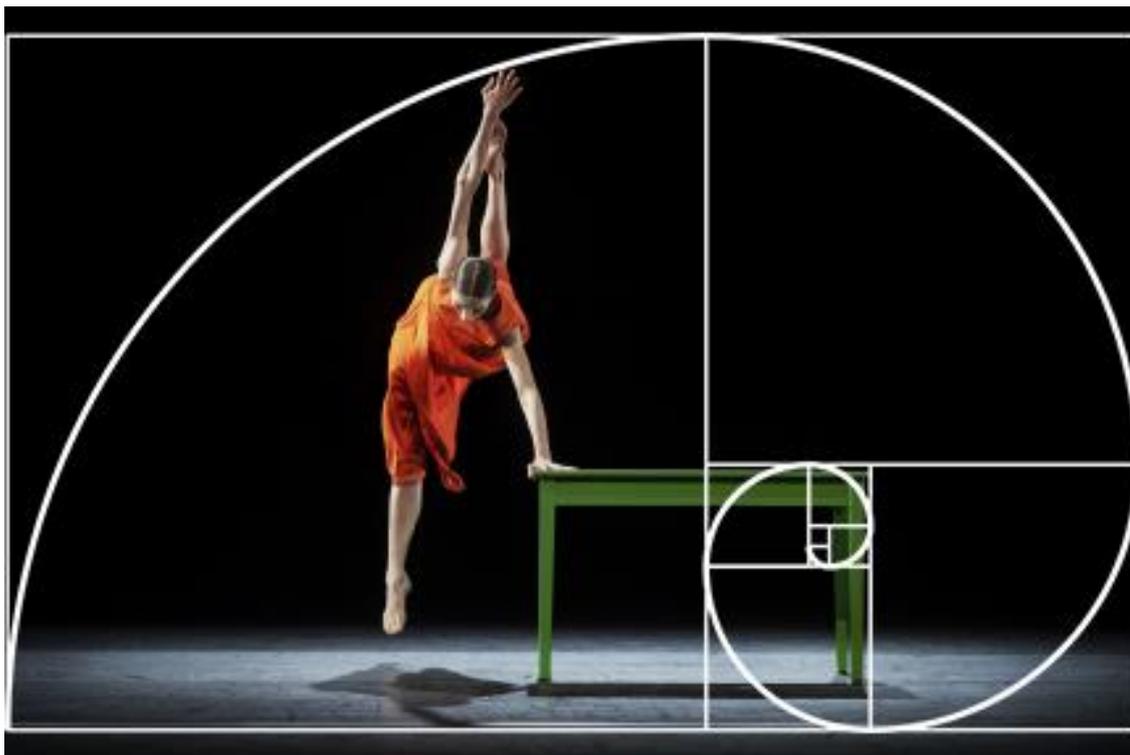


Figura 6. Imagem 3. A bailarina na regra dos terços  
 Fonte: Fotografia 2 editada pela autora em programa de edição de imagem

Pensando-se nas regras que ilusoriamente viriam a dar sentidos completos e de perfeição a uma fotografia, poderia-se dizer sobre a Fotografia 2 que o corpo da bailarina se encontraria em harmonia e equilíbrio com os demais elementos do enquadramento (a mesa, as sombras), de modo que a Proporção Áurea fornecesse a perspectiva de um enquadramento espaçoso que estaria em consonância com as regras da fotografia. A dançarina ganharia dimensão e o enquadramento direcionaria os olhos do espectador para ela.

Para nós a Proporção Áurea está no imaginário e emerge como potência de realidade a ser criada, uma vez que o espaço da fotografia (enquadramento, composição) diz sobre a intervenção de cálculos, da estética e também de câmeras e/ou instrumentos usados para fotografar. Compreendemos a Proporção Áurea aqui como condição de produção, sendo parte desta os códigos que fazem parte do processo fotográfico, como aquilo que cabe no  $\phi$  e que está em tudo. Do divino da proporção à exatidão dos cálculos, o policiamento da fotografia se daria por regras que podem vir a compô-la.

De acordo com Orlandi (2016) não se pode pensar o discurso sem o imaginário e a ideologia, estando, portanto, “tudo sujeito à falha (língua), ao equívoco (linguístico-histórico)”. A falha é lugar do possível, “do impensado” e desfaz evidências. Por se

tratar de condições de produção, sujeição a falha, a composição pela Proporção Áurea acontece no imaginário como garantia de um enquadramento com proporções exatas. Além disso, a onipresença do  $\phi$  viria a conferir à produção do recorte um status de aparência daquilo que é invisível a olho nu, mas que é possível pela fotografia: o corpo em simetria no salto e em consonância com os demais elementos.

## 1.6 Desestabilização, tecnologia e extensão do corpo

No caso da fotografia, há ainda que se considerar, além do espaço, o tempo – o instante, como constitutivo do enquadramento. Chiaretti (2001) retoma o “instante decisivo” de Cartier-Bresson a partir da aproximação do conceito de “acontecimento” na obra de Pêcheux, sendo este “ligado à instauração/irrupção de um novo processo discursivo na cadeia” de sentidos, e compreende que,

O instante decisivo, bem como o acontecimento, não é sem relação com a memória, ainda que venha subverter essa memória. É nesse sentido que Pêcheux (2002 [1983]) propõe que o acontecimento discursivo é ao mesmo tempo transparente e opaco: transparente porque começa bem antes e carrega significações já conhecidas; e opaco porque não é pura repetição (CHIARETTI, 2001, sp. p).

A fotografia desestabiliza o que já está formulado, ocasião em que a emergência de algo novo desloca as fronteiras das formações discursivas e produz novo efeito de sentido, inesperado, instante decisivo que desloca o sujeito para o sentido outro.

Assim como a arte, a fotografia desestabiliza o óbvio, captura o olhar e obriga o sujeito a interpretar, o discurso, como acontecimento, desestabiliza o já-formulado, o *já visto*, desloca as fronteiras das formações discursivas e produz novos efeitos de sentido, inesperados. É o que chamamos de instante decisivo no discurso do sujeito, ou seja, algo, na cadeia discursiva, funciona como um jogo metafórico que traz a equivocidade. A perspectiva do sujeito, esse que sempre escapa, que move os sentidos pelo enquadramento da fotografia e compõe a mímica da realidade de um instante.

Dos cavalos de Muybridge até os dias de hoje o instante decisivo tem sido ressignificado, pelas constantes inovações tecnológicas e mesmo pelas formas de se fotografar. Sobre essas maneiras de se fazer fotografia pensamos pelas vias pelas

quais elas são constituídas produzindo diferentes sentidos, ou seja, compreendemos que sentidos na/pela fotografia se dão também pelo tipo de técnica utilizada em sua constituição, ou seja, pelo próprio do processo fotográfico.

Em sua reflexão sobre a “fotografia sem câmera”, Andrade (2014), discorre sobre a existência de um tipo de procedimento pelo qual é possível se constituir fotografias apenas com a reação da luz solar ou artificial em superfícies, como papel ou madeira, que são sensibilizadas à luminosidade por produtos químicos, possibilitando, assim, a impressão de uma imagem fotográfica em tal superfície. A autora (2014) comenta o comparecimento dessa modalidade de fotografia em diferentes vanguardas artísticas, como o dadaísmo e o surrealismo, e a associa a produção artística, de acordo com ela fotografias artísticas podem ser feitas com ou sem o uso de dispositivos, sendo estes, neste contexto, qualquer máquina ou aparelho analógico, digital ou celular que disponha de recursos apropriados para a constituição de uma imagem fotográfica.

Os dispositivos na fotografia sem câmera podem ser entendidos como, papel ou madeira, em equipamentos, sendo estes, qualquer aparato, material ou dispositivo que facilite ou viabilize a constituição de uma imagem fotográfica, como exemplos outros e contemporâneos podemos pensar as lentes ópticas para câmeras, drones, cases a prova d’água para câmeras e celulares. A Fotografia 4, a seguir, foi feita com uso de um drone e exemplifica o que estamos a refletir.



Figura 7. Fotografia 4. Cidade do México

Fonte: Disponível em: <[https://www.instagram.com/santiago\\_arau/](https://www.instagram.com/santiago_arau/)>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

A inovação tecnológica nos permitiu a apreensão do instante que é mais rápido que o piscar de olhos, de forma que nos tornamos uma espécie de “deus protético”. Deus com uma prótese: a lente da fotografia. A tecnologia em relação com o sujeito permite que homem se provenha de órgãos dotados de capacidades sobre-humanas. O mesmo acontece com o uso do telescópio, do microscópio, de drones que desenham a nós estruturas que os olhos não veem.

Os drones, entendidos aqui como o que estamos chamando de órgão auxiliar par o olho, muitas vezes usados para capturar fotografias, resultam em clicks como a Fotografia 4 do fotógrafo e diretor de cinema Santiago Arau. Podemos olhar uma cidade de cima e fotografar a organização de uma cidade. Ao tomá-la pelo trabalho

da “interpretação”, conforme Orlandi (2007c) vejo a cidade que se transforma em textura pela fotografia.

Os órgãos auxiliares como a técnica e os dispositivos utilizados no momento de constituição da fotografia a faz significar de maneiras específicas, altera a velocidade de apreensão do instante. Provido desses órgãos, do espaço de significação que os mesmos tornam possível, o sujeito interpreta, sentidos são produzidos.

A propósito disto,

[...] os ‘órgãos auxiliares’ ou ‘instrumentos’, providos pela tecnologia e oferecidos aos sujeitos como próteses, podem ser considerados em uma relação de identificação e individuação, e não de mera apropriação. O processo de individuação funciona por meio da injunção colocada em causa a partir das condições de produção promovidas pela tecnologia e pelo Mercado (CHIARETTI, 2016, p. 40).

Segundo Chiaretti (2016) a lógica da completude e da suficiência produz sentidos e faz funcionar “ao mesmo tempo, por um efeito de pré-construído, o sentido de ‘limitação’ atribuído ao corpo (sem suas próteses)”.

Para Pêcheux (2009, p. 151), um dos elementos do interdiscurso, “o ‘pré-construído’[,] corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma de uma universalidade (o ‘mundo das coisas’)”. O sentido ou a realidade “limitada” do sujeito se impõe, via encadeamento do pré-construído, determinando o universal da subjetividade. Vale lembrar ainda que Freud (2011) coloca ressalvas a essa realização a qual chama ‘deus protético’, pois dotado de órgãos auxiliares, que “ainda lhe dão [ao homem] muito trabalho”: Ele tem o direito de consolar-se, porém, com o fato de que essa evolução não terminará justamente no ano da graça de 1930. (CHIARETTI, 2016, p. 41)

Para a autora (idem) o futuro deve trazer progressos ainda não imaginados por nós para esse âmbito da cultura, que aumentarão mais ainda a semelhança com Deus. “Mas não devemos esquecer, no interesse de nossa investigação, que o homem de hoje não se sente mais feliz com esta semelhança (FREUD, 2011, p. 36)” (CHIARETTI, 2016).

## 1.7 O fotógrafo – do clique à automatização

A composição torna-se digital com a consagração das câmeras automáticas, aplicativos, mídias para fotografias no que Fontcuberta (2016) e Dias (2018) vão chamar de convergência da tecnologia com o corpo e que estamos a considerar nesta pesquisa como o apagamento do sujeito e as implicações no esquecimento e na memória de acordo com Orlandi (2007a).

O gesto de interpretação direciona sentidos, a depender de diferentes posições-sujeito e dos processos de constituição do sentido. Interpretar discursivamente uma fotografia é, pois, considerar que aquilo que está materializado por meio dela é mediado pelo sujeito. É pensar também a constituição da fotografia como lugar de possíveis e distintos gestos de interpretação, de diferentes maneiras de significar.

Os gestos de interpretação que se arranjam na e em fotografia(s) acontecem pela necessidade do sujeito e atribuir sentidos e porque o objeto reclama sentidos, sendo assim, consideramos: o gesto do momento da constituição de uma fotografia e o gesto que advém da leitura de uma fotografia que já está pronta, que já foi interpretada.

No momento da constituição de uma fotografia o sujeito depara-se com o visível e o significa. Sendo sujeito a forma-sujeito, ou seja, “os sujeitos de seu discurso”, interpelados por formações ideológicas que fornecem a cada sujeito uma realidade, um “sistema de significações percebidas”, nas palavras de Pêcheux (1997). Já no momento de “leitura” (da visualização de uma fotografia) consideramos que “face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de (...) construir sítios de significância” (Orlandi, 2007b), ou seja, de interpretar esse objeto.

Sobre o momento de constituição de uma fotografia, observamos que a depender do tipo de fotografia e processo que ela é feita pode-se levar horas para se fotografar e é necessário uma gama de conhecimento, porém dispositivos com tecnologia avançada permitem que todo o processo e conhecimento sejam reduzidos a um clique em uma tela sensível ao toque. De acordo com Sobrinho (2019), em “Processo estético e efeito de significação: dos objetos simbólicos e de seus modos de leitura perante ao contexto tecnológico”, a presença de câmeras nos celulares faz do sujeito provido de seu aparelho um fotógrafo em potencial.

De acordo com Rouillé (2009) existe o “campo da arte fotográfica”, que é “caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo e o da “fotografia-documento”, que se consolida pela função de registro de acontecimentos históricos ou de um fato. Diante disso, compreendemos que existe no imaginário social sempre uma finalidade ou outra para a fotografia.

Trouxemos os dizeres sobre fotografia nos Recortes 1 e 2, a seguir, para mostrar como a tecnologia muda os sentidos de fotografia.

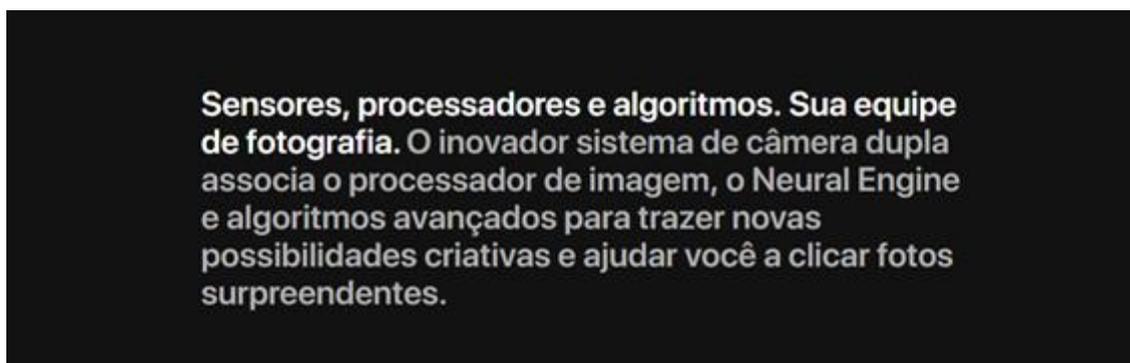


Figura 8. Recorte 1. Tecnologia que te ajuda a clicar

Fonte: Disponível em: <<https://www.apple.com/br/iphone-xs/cameras/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2019.



Figura 9. Recorte 2. Você está em uma nova era da fotografia

Fonte: Disponível em: <<https://www.apple.com/br/iphone-xs/cameras/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2019.

No Recorte 1, que é um dos enunciados da propaganda do *iPhone XS* sobre suas possibilidades inovadoras de criação de fotografia, vemos um exemplo de mudança da relação do sujeito com as discursividades sobre fotografia. Temos efeitos de sentidos não mais pelo processo fotográfico, mas pelo processador de imagem, não mais pela expressão, mas pelas possibilidades criativas pré-construídas, o gesto

automatizado pela tecnologia. Além disso, a equipe de fotografia, constituída pelos sensores, processadores e algoritmos, silenciam o sujeito, que é deslocado da posição de constituidor de uma fotografia, para uma posição subsidiada, o que dá a impressão de que a tecnologia da câmera do dispositivo sustenta processos e discursividades sem sujeito.

No Recorte 2, percebemos deslocamentos dos sentidos da fotografia desde as primeiras constituições, onde o processo fotográfico poderia demorar horas, ou da fotografia que necessitava de técnicas e equipamentos diferentes para uma fotografia nova. Sentidos de inovação, velocidade e originalidade surgem para a fotografia. As discursividades se transformam, colocando a fotografia no discurso do digital<sup>7</sup>.

A tecnologia traz essa redução de tempo para se constituir uma fotografia e muda a relação do sujeito com o imaginário, com o “sistema de evidências aceitas”, a memória é mediada pelos efeitos do digital<sup>1</sup> e modifica os gestos de interpretação e as filiações nas redes de sentido.

Com vistas a produção de sentidos de fotografia pelo processo utilizado no momento de sua constituição ou pela finalidade, compreendemos que o uso de dispositivo ou a ausência dele vai fazer a imagem fotográfica significar de formas específicas e que a organização da fotografia vai fazer com que ela seja inscrita em uma ou outra discursividade. Nesse espaço de significação, onde o sujeito interpreta, sentidos são produzidos.

A depender do tipo de procedimento utilizado a constituição de uma fotografia podia durar horas, porém dispositivos com determinada tecnologia permitem que todo o processo seja reduzido a um clique em uma tela *touch*, gesto de tocar, um toque com a ponta dos dedos em uma tela sensível a este gesto, um *toque gestual*.

As redes de sentidos de tecnologia que foram historicizadas por anos reunidas num *toque gestual*, a vida presentificada em um dispositivo, configura passado, presente, futuro no toque. A nova era tecnológica que abitava o imaginário social, chegou, o passado, a historicidade pode estar presente em um clique.

---

<sup>7</sup> Para Dias (2018) o digital modifica a relação do sujeito com os modos de significar uma materialidade. A materialidade em relação a tecnologia torna digital o gesto de interpretação (DIAS, 2016).

## 1.8 Leitura de fotografias

Ao falar desse objeto, que uma vez constituído poderá vir a ser visto, lido, partimos da reflexão de Orlandi (2008) de que a leitura é não só linguística, como social, uma vez que “os domínios de conhecimento” estão integrados e não recortados, divididos, como acontece no discurso científico. Orlandi (idem) vê na “a apreensão de um sentido (informação) que já está dado”, no caso, no texto a ser lido. Dessa forma, ler não se reduz a decodificação, mas é observação dos processos de produção do sentido, da significação.

No momento em que se realiza o processo de leitura, se configura o espaço da discursividade em que se instaura um modo de significação específico. (ORLANDI, 2008, p. 38)

Na leitura consideramos que “face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de (...) construir sítios de significância” (Orlandi, 2007b), ou seja, de interpretar esse objeto. A Fotografia 4 (a seguir) faz parte de uma coletânea de 98 fotos leiloadas em Nova York, foi considerada pelo site de notícias BBC News Brasil, “o registro fotográfico mais antigo da Amazônia brasileira”. As fotografias foram feitas “há mais de 150 anos durante uma expedição à floresta” pelas tribos indígenas “Ticuan, Miranha e Caixana” e “foram publicadas pela primeira vez em 1869 pela editora de Georg Leuzinger”



Figura 10. Fotografia 5. Amazônia de antigamente

Fonte: Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49946831>>. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

Penso a Fotografia 5 pelo aspecto documental, registro de uma Amazônia que existiu, “material de arquivo” sujeito à “diferentes formas de interpretação”, similar ao que compreende Nunes (2007) sobre arquivo, e pela organização específica do gesto de fotografar, ou seja, os arranjos (a posição do olhar, o constitutivo alhures), dessa

forma a organização da fotografia que intervém na ordem simbólica da materialidade. Orlandi (2007c) retoma Pêcheux e compreende a organização, ou o sistema, da forma material, como via para a ordem significante.

O olhar de quem fotografa faz parte do que da organização da fotografia, ou seja, o gesto de interpretar e enxergar aquilo que está visível e o enquadrar, captura, no formato da fotografia, um espaço-tempo e não outro. Fotografou-se (Fotografia 5) onde haviam casas, porto, estrada e não uma porção de floresta. Fotografou-se a luz do dia. A cor sépia. O que está ajustado dentro da fotografia organiza um enquadramento de elementos, próprio ao olhar do sujeito, o “olhar” como “gesto de interpretação opticamente possível no discurso” (HASHIGUTI, 2008).

Ao olhar uma materialidade visual, o sujeito interpreta-a a partir de determinadas condições, como as condições físicas de possibilidade de visão (como presença de luz e cor), as condições biofísicas da capacidade de visão (se o olho é capaz de ver), e condições da circulação da imagem (onde ela é veiculada e como, se é acompanhada por texto verbal ou não, se foi alterada etc.), atribuindo-lhe sentido já por/em um discurso (HASHIGUTI, 2012).

Na Fotografia 5 há estrada de chão, barcos numa espécie de porto, casas onde poderiam existir ocas. Território dividido, cercado, civil. Documentado. A fotografia está marcada pelo registro do olhar de quem fotografou. Penso também que se trata de uma, e não da, Amazônia brasileira mais antiga. É próprio à organização da fotografia o enquadramento, o recorte do que é visível. Interpreta-se pela fotografia uma possível Amazônia mais antiga. Pela memória a Amazônia brasileira visualmente mais antiga da Fotografia 1 poderia ser uma floresta, mas não é o que visualizamos ao observar essa fotografia.

Outro aspecto que comparece na leitura de fotografias, como as desta coleção, é que os dizeres sobre elas podem direcionar os seus sentidos. Segundo Orlandi (1995) embora diferentes materialidades signifiquem de forma específica, o não-verbal é interpretado “pelos mesmos procedimentos da significação verbal”, porém o que acontece com fotografias é que geralmente elas veem acompanhadas de legenda, de notas explicativas, de textos, reportagens ou de dados técnicos, ou seja, são atribuídos sentidos de uma memória outra, que não a da sua especificidade que diz respeito, entre outros fatores, ao momento de constituição da fotografia.

As legendas e textos informativos formam uma região de saber que se inclui no processo de interpretação, colocando em jogo a materialidade do texto e da(s)

fotografia(s). Neste sentido, compreendemos o texto, em relação à trama de sentidos de uma fotografia, como um elemento que envolve a produção de sentido de uma fotografia decorre de que também decorre de uma construção anterior, que é ideológica.

Esta primeira parte da análise, nos levou a pensar como a fotografia se constitui simbolicamente no social, que existem diferentes maneiras de fotografar e que os gestos de interpretação acontecem por diferentes processos e inscrições. Ao longo da história da fotografia e o seu processo de constituição foi significado artística e historicamente e agora tem sido significado digitalmente.

## 2 MATERIALIDADES DISCURSIVAS EM FOTOGRAFIA

### 2.1 Primeiros apontamentos

O processo de constituição de uma imagem fotográfica dá forma aos sentidos e, uma vez que fotografias são constituídas pelo sujeito, o gesto de fotografar é um gesto de interpretação do sujeito. Sentidos de fotografia são produzidos por aquele que a constitui. Por meio da análise, que ora estamos aqui desenvolvendo, pela descrição do processo fotográfico, compreendemos que existem gestos de interpretação na constituição de fotografias.

Por meio de nossa leitura sobre a fotografia, especialmente em Barthes (2012) e Benjamin (2014) compreendemos ainda embora segundo esses autores não exista uma gênese ou uma explicação ontológica para a fotografia, existe por meio do Discurso vias para se constituir análises com aquilo que é específico ao nosso objeto. Dessa forma e considerando o que nos traz Orlandi (2019), em seu trabalho “Artefato nas Ciências Humanas: um sentido para extensão”<sup>8</sup>, um ponto importante a se levantar sobre a nossa análise é que especificidade da fotografia nos tem interessado como uma mediação da análise, pensando aqui no “artefato”, tal qual propõe Orlandi (2019).

Orlandi (2019) compreende o artefato como um dispositivo de interpretação que coloca o sujeito num ponto de deslocamento, como uma mediação na análise.

A noção de artefato não como engenhoca, experimento ou máquina, é um dispositivo necessário para construirmos nossas mediações e nossos trabalhos em pesquisa, em que tratamos com sujeitos sociais e com sentidos, sujeito simbólico-político, numa ciência que se valida como ciência da interpretação (...). Para a Análise de Discurso fica, com essas considerações, que o cuidado na construção de seus artefatos de pesquisa e interpretação, se houverem, deve ser parte da construção de seu dispositivo de análise em acordo com o dispositivo teórico da Análise de Discurso. (ORLANDI, 2019, sp. p)

---

<sup>8</sup> Trabalho apresentado no X Encontro Internacional de Saber Urbano e Linguagem: Artefatos de Leitura no Laboratório de Estudos Urbanos (LABEURB) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), nov/2019.

Devido a isso, o objeto de nossas análises não têm sido um conjunto de fotografias sobre uma tema delimitado, mas a fotografia enquanto unidade<sup>9</sup> significativa que abre espaço a interpretação, primeiro porque ao pensar em fotografia nos deparamos com uma dispersão própria ao seu funcionamento, segundo porque, de acordo com Orlandi (2007c) diferentes materialidades significam de modos específicos, então estamos tratando a especificidade do nosso material.

Além disso, pensar como a fotografia se constitui simbolicamente é pensar no que a compõe, também que existem diferentes maneiras de se fotografar, que significam de forma específica, e que ao longo da história da fotografia e do seu processo de constituição foram ressignificados de forma heterogênea.

As diferentes discursividades em que a fotografia é inscrita, dá ao seu funcionamento um caráter heterogêneo. Temos a fotografia documental, artística, policial, jornalística, entre outras, cada uma composta de determinada maneira. Tal heterogeneidade confere evidências sobre as fotografias que circulam no social e fazem com que certos sentidos sejam atribuídos a sua materialidade. Porém, como sabemos, do ponto de vista discursivo não trabalhamos as evidências, mas a opacidade, portanto a forma material.

A heterogeneidade da fotografia, pensando-se na sua forma, se dá pelas diferentes materialidades que a constituí. Para Lagazzi (2009) a análise de um objeto simbólico materialmente heterogêneo, como é o caso da fotografia, “requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição”.

Por esta ótica, compreendemos que a fotografia é constituída de diferentes materialidades, de forma que a depender da discursividade, do dispositivo ou do que mais vier a ser utilizado para organizar uma fotografia, determinadas “materialidades significantes”, a definição é de Lagazzi (2009) vão se “imbricar” na composição da fotografia. De acordo com Lagazzi (2009) o trabalho simbólico sobre o significante de diferentes materialidades, pelo modo em que o sentido se formula, “há o funcionamento do social em composições contraditórias”.

---

<sup>9</sup> No texto “Unidade e dispersão: Uma questão do texto e do sujeito” de Orlandi e Guimarães (2008) – do livro *Discurso e Leitura*, neste trabalho 8ª edição, sendo a primeira publicação do texto no ano de 1988 em *Cadernos PUC*, n. 31, São Paulo, EDUC. - a unidade se dá na relação do sujeito com o discurso pela impressão de coerência e completude de um dizer, ou, no caso deste trabalho, de um gesto de interpretação.

não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada um fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais (LAGAZZI, 2009, p. 68)

É próprio à estrutura significativa, ou à composição, ou às materialidades significantes da fotografia, por exemplo, o enquadramento - um recorte do que é visível. Também o é o olhar, o instante, a imagem. Além disso, pela existência do gesto do sujeito na fotografia, estamos a considerar que se está imbricado na materialidade da fotografia a presença do sujeito, pelo seu gesto de interpretação deste. Isto é, o outro que comparece pelo gesto.

Sobre o gesto de interpretação sabemos, por Orlandi (2007c) que gesto é a palavra usada por Pêcheux para deslocar a noção de ato da pragmática para o nível simbólico e que existe uma necessidade de se trabalhar a interpretação para cada especialista. Diante do nosso objeto, especialista é o fotógrafo ou o sujeito que provido de um dispositivo com recursos para fotografar e do imaginário de uma finalidade para a fotografia pratica um gesto de interpretação ao fotografar.

Existe uma definição para discurso, que é “o mesmo tomado no outro” (CONEIN, COURTINE, GADET, MARANDIN, PÊCHEUX, 2016 [1980]). Ao analisarmos essa definição, pensamos a fotografia no momento da constituição e o momento em que se lê uma fotografia. Quando fotografamos o *outro* – sujeito - imprime identificações visuais inconscientes, conseqüentes da intervenção do sujeito no *mesmo*, sendo este compreendido por nós, aqui, como um mesmo cenário que se olha. Quando uma fotografia é visualizada o *mesmo* (a mesma fotografia) é significado pelo sujeito.

No momento do “ato fotográfico” – a definição é de Rouillé (2009) – o sujeito depara-se com o visível e o significa. Sendo sujeito a forma-sujeito, ou seja, “os sujeitos de seu discurso”, interpelados por formações ideológicas que fornecem a cada sujeito uma realidade, um “sistema de significações percebidas”, nas palavras de Pêcheux (1997). Cada olhar sobre uma mesma fotografia, ou sobre um mesmo cenário, é perpassado pelas condições sócio-históricas que o determinam e pela ideologia que lhe é constitutiva e que, portanto, interpela o sujeito que interpreta uma fotografia.

Já no momento de “leitura” (da visualização de uma fotografia) consideramos que “face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de (...)

construir sítios de significância” (ORLANDI, 2007b), ou seja, de interpretar esse objeto. Quando uma fotografia é visualizada o *mesmo* (uma mesma fotografia) é significado diferentemente pelo sujeito.

A seguir falaremos mais sobre aquilo do visível, que é significado pelo olhar, uma vez que é compreendido por nós como uma das materialidades significantes na/pela fotografia, materialidades que estão em relação na/pela fotografia. Para isso começamos o próximo item com uma fotografia.

## 2.2 Enquadramento pelo olhar: perspectiva e visível

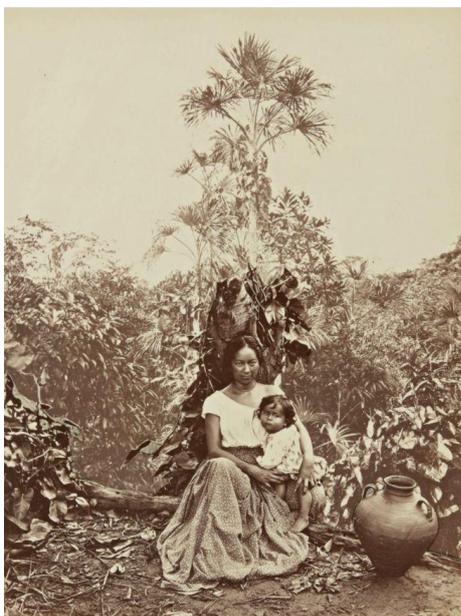


Figura 11. Fotografia 6. Habitantes da Amazônia

Fonte: Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49946831>>. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

Trouxemos a Fotografia 6, que faz parte da mesma coletânea da Fotografia 5, para falar daquilo que se vê. No que tange à fotografia, o olhar, ou o ângulo de visão diz sobre uma perspectiva, em outras palavras, da posição que parte o olhar de quem fotografa. A perspectiva diz sobre o visível nesta posição. Ao olhar para um cenário ou uma fotografia temos o que é possível de se visualizar a depender da perspectiva. Aquilo que é visível faz parte da estrutura que vai compor e significar em uma fotografia. Vejamos a fotografia a seguir.

Nos colocamos aqui ante o visível não como uma experiência física, espaço-temporal, mas pelas expectativas simbólicas de enquadrar um registro ou outro, ou

seja, pelo que pode ser realizado – enquadrado - ou mesmo tornar-se inexistente – por ficar fora do enquadramento da fotografia. Em Pêcheux (1990) o “inexistente” é constitutivo do que chamamos de condições de produção, uma vez que este funda-se no alhures, sendo potência ao irromper materialmente, ao contrário disso estaria o “realizado”.

Ao considerar o visível como parte do processo de constituição da fotografia, que diz respeito ao enquadramento, ao olhar, ao que é visto, ao *já visto*, consideremos também que o sujeito está numa relação com o visível. No gesto de se fotografar um objeto o sujeito estabelece uma relação com o objeto visível, visto por quem fotografa.

Na Fotografia 6, o olhar de frente enquadrado o corpo de uma criança e o de uma mulher, compreendemos o enquadramento e perspectiva como uma previsibilidade que atualiza o gesto de interpretação primeiro. O corpo da mulher e da criança estão inteiros na foto, com outros elementos, árvores e vaso, onde corpo, espaço e território (brasileiro) significam. Sobre corpo em espaço Orlandi (2012) e Salles (2014, 2018), em seus estudos sobre o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, compreendem que “o sujeito vai assim ganhando existência a partir dessa ligação com o espaço, com o que também está fora de seu corpo”.

O visível na fotografia já vem sendo discutido por analistas de discurso como Lagazzi (2019), que ao considerar a fotografia como tecnologia política de linguagem compreende que “o espaço da formulação visual se movimenta na remissão do intradiscurso ao interdiscurso”. Já Hashiguti (2019), em seu trabalho de nome *A Performatividade da Fotografia* apresentado no VIII Encontro Nacional e VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – Enelin, considera que a fotografia tem uma espessura estética visual, sendo, portanto, materialidade de performatividade.

O visível na fotografia se atrelado ao sentido de documento, constitui-se como um discurso sobre a formulação visual e produz, enquanto efeito, realidade. Tal efeito produz a textualização de acontecimentos, de objetos, de indivíduos, cores e luzes ou ausência delas, ou seja, daquilo que é visível, mas também do que é impossível ao sujeito.

As autoras Lagazzi (2019) e Hashiguti (2019) falam do que é sensível e das sensações produzidas pela fotografia, respectivamente. Queremos pontuar neste momento o que é visualmente (im)possível pelo próprio da fotografia e ou por aquilo que não pode ser de outro jeito, o “real” segundo Pêcheux (2015).

Para falar mais sobre isso temos a seguir a Fotografia 7:



Figura 12. Fotografia 7. Folhas em Flor  
Fonte: arquivo experimental da autora

Na Fotografia 7 enquadraram-se um galho de folhas, que visto de cima (perspectiva) parece uma flor. Importa aqui, o possível na interpretação para folhas que pela fotografia viram flor. Um realizado que mantém relação com o visível ao olhar do sujeito, portanto com o interpretável, memória que se diz, se transforma e falha.

A questão do visível concerne com o invisível “onde o real vem se afrontar com o imaginário” (PÊCHEUX, 1990). Sobre o “real”, Pêcheux (2015) nos diz:

no interior do que se apresenta como o universo físico-humano (coisas, seres vivos, pessoas, acontecimentos, processos...), há real, isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode não ser “assim”, (O real é o impossível... que seja de outro modo) (PÊCHEUX, 2015, p. 29).

Pela fotografia a relação do sujeito com o “universo físico-humano” deriva, pelo contato do sujeito com o “real”. Compreendemos que pelo fazer da fotografia que o real passa por um atravessamento próprio ao processo estabelecido desse fazer e é metaforizado pelo sujeito. O contato do sujeito com o real rompe com os “espaços discursivos” “logicamente estabilizados” (PÊCHEUX, 2015, p. 31).

### 2.3 A imbricação entre a imagem e a fotografia

Aumont (2001), em sua obra “A Imagem”, reconhece a multiplicidade de sentidos de imagem<sup>1</sup> e pontua que existem aquelas que possuem forma visível, como é, para ele, o caso da fotografia e antes da fotografia ser uma imagem ela “é um processo” que guarda um traço da ação da luz, dessa forma, a fotografia começaria quando esse traço é fixado mais ou menos em definitivo, finalizado para certo uso social (AUMONT, 2001, p. 164 e 165).

Do nosso ponto de vista, levando-se em consideração as diferentes materialidades que compõe uma fotografia, compreendemos discursivamente que a imagem seria uma destas. Do ponto de vista discursivo, notamos a especificidade da imagem e a diferenciamos da fotografia, de forma que a primeira se torna uma questão ante a fotografia.

Aliás, a imagem vem sendo fortemente explorada por analistas de discurso e funciona, conforme afirma Pêcheux, como “um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar” (1999, p. 51), da mesma forma compreendemos que há um programa de leitura para a fotografia, como uma materialidade a ser significada mediante um investimento de compreensão do funcionamento (também) da imagem.

A imagem aqui é “pensada como matéria que significa, constitui e inscreve os sujeitos”, tem também base material própria. Imagem que, de acordo com Salles (2014), “(in)dependente do verbal diz de uma memória que produz efeitos de sentido” e, acrescento, é formulada pelo *já visto*.

“A imagem é efeito de funcionamentos discursivos” e é pela língua que os discursos sobre a imagem são produzidos”, dessa forma, Rodrigues (2019) compreende que a imagem se apresenta também como um objeto a ser lido ao assumir a constituição simbólica, política, histórica e ideológica que alça à imagem

a condição de base material que pode atualizar modos de determinação histórica da produção de significação e por isso também mediar para o sujeito inscrição nesse processo seja pela pintura, pela fotografia, pelo filme, pelo desenho, pela dança, pela charge, pelo meme, pela ilustração, etc. (RODRIGUES, 2019, sp. p)

A propósito disso, segundo Rodrigues (idem), a imagem apresenta um caráter equívoco que se deve ao fato de que a imagem evoca-projeta “processos de historicização de sentidos ao mesmo tempo que evoca-projeta outras possíveis articulações discursivas”, de forma que há variações nas condições de produção da leitura que a imagem pode “produzir como efeito”.

tomar a imagem no jogo de descrições e interpretações que ela forja/atualiza, permite tomá-la inscrita em uma montagem discursiva que administra seus limites e deslimites constitutivos, ou seja, que administra o(s) regime(s) de (in)visibilidade(s) que a imagem encarna materialmente. (RODRIGUES, 2019, sp. p)

Davallon (2007 [1983], p. 27), ao refletir sobre a imagem, afirma que ela se constitui em um operador de memória social, dizendo-nos, com isso, que imagens “permitem estocar depois restituir o saber quase tão bem quanto os acontecimentos” (Ibid., p. 23).

Uma imagem pode ser compreendida ou recebida segundo dois níveis diferentes. Cada um desses dois níveis diferentes. Cada um desses dois níveis possui regras de funcionamento que lhes são, ao menos parcialmente, próprias. Por exemplo, os códigos iconológicos: por isso ficamos sensíveis a composições ou representações de quadros da Renascença (ou de publicidades do início do século) de que ignoramos parcialmente a significação: a potência perceptiva perdura, enquanto as significações se perdem. Resta uma organização formal que continua a constituir um *dispositivo*. (DAVALLON, 2007, p. 27-grifo do autor)

Dessa forma falar em fotografia não é a mesma coisa de falar em imagem, mas ambas mantêm relação. Não da fotografia sem imagem. Há imbricação entre a imagem e a fotografia. A imagem, assim como o olhar e o instante, faz parte da lente da fotografia.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passamos via Análise de Discurso por indícios do que tratamos aqui quanto a Fotografia considerada para nós como um Discurso, materialidade significativa, objeto construído teórico-analiticamente. Todo trabalho é a ponta de um iceberg, tamanho conhecimento significado pelo homem. Deixo aqui algumas considerações finais num efeito de fechamento e fazendo saber que eu gostaria de ter tido mais tempo para a escrita desse trabalho. Gostaria até que o mestrado ainda durasse quatro anos, como antigamente. Nossos processos, bem como o científico não cabem em poucos meses.

Para tal efeito, gostaria de falar um pouco da atualidade para retomar alguns pontos do percurso deste trabalho. Temos acompanhado pela mídia os desdobramentos mediante a pandemia que se alastrou pelo mundo durante todo o ano de 2020. Em dezembro desse mesmo ano circulou em diversos noticiários nacionais e internacionais algumas fotografias da britânica Margaret Keenan, de 90 anos, que foi a primeira pessoa no mundo a receber a vacina contra Covid-19.



Figura 13. Fotografia 8. Margaret Keenan

Fonte: Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-coventry-warwickshire-55243602>>. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

Observemos também a seguinte fotografia:



Figura 14. Fotografia 9. Mônica Calazans

Fonte: Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/tudo-sobre/vacina-covid-19>>. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

Recentemente, no Brasil também podemos ver uma fotografia que é a da enfermeira Mônica Calazans, mulher preta, quem recebeu a 1ª dose da vacina no dia 17 de janeiro de 2021. A fotografia de Mônica foi publicada nas mídias sociais do Instituto Butantã da Universidade de São Paulo, tendo circulado também por noticiários.

Vemos pelas fotografias 8 e 9 o funcionamento do registro, do documento na/pela materialidade da fotografia e se pensarmos nesse registro em relação ao tempo, a Fotografia 9, que circulou depois da 8, não é sobre um fato novo nem distinto do outro ocorrido antes no tempo, mas sobre o que é temporalizado. Essas fotografias, em nossa reflexão, não se tratam de dois eventos demarcados no tempo, mas do *unum* significado em determinado momento, memória de possíveis interpretações de passado, presente e interpretável para o futuro.

Ao refletirmos sobre o que é próprio a essa materialidade, enquanto discurso, movimentamos nossas hipóteses, a princípio, na relação entre o tempo e o espaço, nos processos de constituição e leitura da fotografia. Nesse movimento, trouxemos a noção do já visto, que ainda que sustentado pelo já dito, pela língua, nos gestos de interpretação daquilo que é visível torna-se um lugar outro. Resignificações,

deslocamentos e articulações permeiam nosso gesto de análise no que diz respeito à ordem significativa da fotografia e dissimulam interpretações.

Nesse trajeto, pensando a tecnologia que viria a excluir o sujeito da linguagem, pincelamos no item 1.7, em grifo, *toque gestual* para chamar a atenção para algo a ser desenvolvido em trabalhos futuros, posto que o funcionamento da fotografia dá-se em seus efeitos e movimento de sentidos pelo gesto de interpretação, ainda que pelo simples toque em uma tela sensível.

Procuramos desenvolver a noção de composição em relação a organização de nosso objeto, uma vez que está intervém na ordem simbólica. Nela, portanto, buscamos analisar a questão do olhar, do enquadramento e das materialidades que compõe a fotografia. Sendo que diferentes materialidades temporais e espaciais são elementos fundamentais para a constituição de uma fotografia. Buscamos, assim, trilhar por uma pesquisa que contribuísse com a compreensão de algo do *visível, que para mim é uma possível noção a ser desenvolvida no doutorado*.

Para nós algumas fotografias circulam com dizeres sobre ela(s), mas também a própria fotografia é um dizer sobre o que ela registra. enquanto materialidade significativa produz para seu leitor sentidos de uma maneira específica, ao mesmo tempo que está atravessada por sentidos verbalizados sobre ela.

Sobre os sentidos, um efeito que nos ocorreu para essas considerações é um deslocamento sobre uma reflexão: para Barthes (2012), quem buscou definir a fotografia ontologicamente, ela seria um certificado de presença-ausência, ou seja, uma presença que confirma ou atestaria uma existência ao mesmo tempo que registraria uma ausência, aquilo que não está, mas que é “presentificável”, de forma que essa ausência ficaria a cargo de elementos que fazem parte da fotografia e que, nos termos do autor, pungem o seu observador.

Trouxemos a definição de fotografia de Barthes (2012) não porque concordamos com ela, mas para deslocá-la. A partir do que foi dito pelo autor, sob nossa perspectiva, a fotografia nos remete a questões como interpretação e sujeito, a sentidos presentes e ausentes. Tendo em vista o funcionamento da fotografia compreendemos que há produção desses sentidos.

Para que o jogo presença-ausência diríamos, significado, lido, por meio de uma fotografia é necessária a prática interpretativa do sujeito que pela fotografia dá corpo a sentidos em pelo menos duas diferentes posições: a do sujeito que a constitui e a

do sujeito que a lê. Nessa prática o gesto de interpretação viria a recobrir tanto o gesto de fotografar quanto o gesto de ler a fotografia.

Sobre o gesto de interpretação vimos ainda por Orlandi (2007) que gesto é a palavra usada por Pêcheux para deslocar a noção de ato da pragmática para o nível simbólico e acrescentamos que segundo a autora (idem) existe uma necessidade de se trabalhar a interpretação para cada especialista. No caso apresentado neste trabalho o especialista é sujeito que provido de um dispositivo e/ou do conhecimento de uma ou mais técnicas fotográficas constitui uma fotografia.

Por fim, vale dizer que o processo fotográfico, bem como as suas discursividades, se dá enquanto espaço material de constituição de sentidos. Esse processo organiza o cenário fragmentado, os elementos que se organizam nesse espaço visível podem encobrir o dizível na trama discursiva, sentidos de culto pelos retratos vão desde esse valor até ao da exposição que temos visto nas redes sociais como o Instagram. Esses são pontos de partida ou de conclusões (incompletas, abertas) dos quais significo constantemente espaço, sujeito e tempo na/pela fotografia, ainda que em palavras breves e poucas, lembrando sempre que como diria Orlandi (1997) significar em silêncio é diferente de significar em palavras.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, G. *et al.* (orgs.) *Encontros na Análise de Discurso: efeitos de sentido entre continentes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.
- ANDRADE, C. M. M. S. *Peles Fotográficas: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera*. Niterói: PPGHistória/UFF, 2014.
- AKHTARUZZAMAN, MD., SHAFIE, A. A. *Geometrical Substantiation of Phi, the Golden Ratio and the Baroque of Nature, Architecture, Design and Engineering*. *International Journey of Arts* 2011; 1(1): 1-22. DOI: 10.5923/j.arts.20110101.01
- AUMONT, J. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 6ª edição. Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, R. *La Chambre Claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1980.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: 2014.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo/SP: Brasiliense, 1996.
- BRASIL, L. L. *Na análise de discurso os discursos em análise: indo além do mais além*. In: ADORNO, G. *et al.* (orgs.). *O Discurso nas Fronteiras do Social: uma homenagem à Suzy Lagazzi - Volume I*. Campinas: Pontes Editores, 2019, p. 209-223.
- BRESSON, H. *Tête à Tetê, Portraits by Henry Cartier-Bresson*. Acesso em 23 de outubro de 2019. Disponível em <http://www.npg.si.edu/exh/cb>.
- CHIARETTI, P. *Discurso, subjetividade e novas tecnologias: você, sem fronteiras*. In: Revista Rua, n° 22-1, jul/2016. Disponível em: [https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/capa?publicacao\\_id=80#](https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/capa?publicacao_id=80#). Acesso em: 02 de outubro de 2020.
- CHIARETTI, P. *O instante decisivo e as noções de acontecimento em Pêcheux e trauma em Freud e Lacan*. In: IX Congresso Latino-Americano de Estudos do Discurso ALED. Belo Horizonte, MG. Novembro de 2001.
- COELHO, *Fotografia e(m) movimento: poéticas da locomoção na fixidez da imagem*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 110, 2013.

CONEIN, B.; COURTINE, J.-J; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Orgs.). *Materialidades Discursivas*. Tradução de Débora Massmann, Maria Onice Payer, José Horta Nunes, Freda Indursky, Eduardo Alves Rodrigues, Mônica Graciela Zoppi-Fontana, Tatiane Freire de Moura, Ana Cláudia Fernandes Ferreira, Greciely Cristina da Costa, Heloisa Monteiro Rosário, Eni Puccinelli Orlandi, Gabriel Leopoldino dos Santos, Luiza Katia Andrade Castello Branco, Mariza Vieira da Silva, Marcos Aurélio Barbai, Lauro José Siqueira Baldini, Cristiane Dias. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

DAVALLON, Jean. 2007 [1983]. *A imagem, uma arte de memória?* In: ACHARD, Pierre et al.. *Papel da memória*. 2. ed. Traduzido por José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes.

DIAS, C. *Análise do discurso digital: Sujeito, espaço, memória e arquivo*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

DIAS, C: *A Análise do Discurso Digital: um campo de questões*. Vitória da Conquista, BA: Revista Redisco, 2016.

DIAS, C. *A escrita como tecnologia da linguagem*. In: Tecnologias de linguagem e produção do conhecimento. Santa Maria, RS: PPGLetras/UFSM, 2009.

FLUSSER, V. *Into the universe of technical images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

FONTCUBERTA 2011

*Fotografias leiloadas em Nova York revelam como era a Amazônia brasileira no século 19*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49946831>>. Acesso em: 10 de outubro de 2019.

*Fundo Michel Pêcheux*. Disponível em: <<https://www.labeurb.unicamp.br/cedu/fundo.php>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

GRAHAM, C. *History of Art: the Photograph*. New Yourk: Oxford University Press, 1997.

GLOZMAN, M.; MEDEIROS, V. (orgs.). *Fotograma das Tensões e Disputas Discursivas na/da atualidade*. In: Fragmentum, nº 54. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/issue/view/1460/showToc>. Acesso em: 11 de outubro de 2020.

HASHIGUTI, S. T. *Corpo de Memória*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, p. 124, 2008.

HASHIGUTI, S. T. *Um corpo na fotografia do jornal*. Redisco, Vitória da Conquista, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2012.

LACAN, J. Enciclopédia lacaniana de psicanálise. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&sl=en&u=http://nosubject.com/Cogito&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=re>  
[sult&prev=/search%3Fq%3Dcogito%2Blacan%26hl%3DptBR%26client%3Dfirefox-a%26channel%3Ds%26rls%3Dorg.mozilla:ptBR:official%26hs%3Dxr5%26sa%3DG](http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&sl=en&u=http://nosubject.com/Cogito&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=re). Acesso em 11 de novembro de 2020.

LAGAZZI, S. *O recorte significativa da memória*. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras. INDURSKY, F. et al. (orgs.). São Carlos, SP: Claraluz, 2009.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LONDE, A. *La photographie médicale: application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris, Guarthier-Villars et fils, 1893.

MARIANI, B. *Testemunho: um acontecimento na estrutura*. Revista Desenredo, v. 12, n. 1, 22 set. 2016.

MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V.; PIMENTA, L. *Acontecimento e Instante Decisivo no Discurso Fotográfico: desconstruindo efeitos ideológicos óbvios em uma fotografia*. In: Linguagens & Cidadania, v. 14, jan./dez., 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/23798/14006>> Acesso em: 28 de abril de 2020.

NUNES, J. H. *Leitura de arquivo: historicidade e compreensão*. In: M. C. L. Ferreira, F. Indursky (orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 373-380.

ORLANDI, E. *A Casa e a Rua: uma relação política e social*. In: Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 693-703, set./dez. 2011. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade/](http://www.ufrgs.br/edu_realidade/)> . Acesso em: 12 de janeiro de 2020.

\_\_\_\_\_. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2007a.

\_\_\_\_\_. *A análise de discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil*. In: Seminário de Estudos em Análise de Discurso. Porto Alegre/RS: UFRGS, 2003. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/1SEAD/Conferencias/EniOrlandi.pdf>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_. *A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil*. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (Org.) Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2007b.

\_\_\_\_\_. Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Corpo e Sujeito: na dança, os sentidos*. In: *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

\_\_\_\_\_. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Discurso e texto: formulação e circulação de sentidos*. Campinas, Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Do não-sentido e do sem-sentido*. In: JUNQUEIRA FILHO, L. C. U. (org.). *Silêncios e Luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*, São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Efeitos do verbal sobre o não verbal*. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade). Nº1. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Orlandi*. In: ADORNO, Guilherme et al. (org.) *Encontros na Análise de Discurso: efeitos de sentido entre continentes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

\_\_\_\_\_. *Eu, Tu, Ele: Discurso e Real da História*. Campinas: Pontes, 2017.

\_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2007c.

\_\_\_\_\_. *Leitura: questão linguística, pedagógica ou social*. In: *Discurso e Leitura*. 8ª ed. Perdizes, SP: Cortez Editora, 2008.

PÊCHEUX, M. *Análise Automática do Discurso*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi e Greciely Costa. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019 [1969].

\_\_\_\_\_. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990.

\_\_\_\_\_; FUCHS, C. *A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975)*. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradutores Bethania S. Mariani... [et al.] — 3. ed. — Campinas: Ed. da Unicamp, 1997, p.163-252.

\_\_\_\_\_. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 7ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

\_\_\_\_\_. *Papel da memória*. In: ACHARD, P. et. al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Semântica e Discurso: uma crítica a Afirmação do Óbvio*. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] — 3ª ed. — Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RIOS, Dermival Ribeiro. *Minidicionário Escolar Língua Portuguesa com divisão silábica*. São Paulo: DCL, 2010.

RODRIGUES, E. A. *(Re)leitura de imagem do ponto de vista do discurso*. In: SILVA SOBRINHO, J. S. et. al (orgs.) Seminários do Grupo de Pesquisa Língua, Fotografia e Discurso da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<https://meet.google.com/vnd-tntm-czp>>

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SALLES, A. C. *Discurso e Imagem: narratividade cinematográfica na/da travessia*. Dissertação (Ciências da Linguagem). Universidade do Vale do Sapucaí. Pouso Alegre, p. 108. 2014.

\_\_\_\_\_. *Discurso e Performance*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

SCHÖTTLER, P. *Introdução ao artigo de Michel Pécheux “Ousar pensar e ousar se revoltar! Ideologia, marxismo, luta de classes”*. In: *Décalages: an Althusser*

SILVA SOBRINHO, J. S. *Processo estético e efeito de significação: dos objetos simbólicos e de seus modos de leitura*. In: Aula Magna 2º semestre: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí. Pouso Alegre. Agosto de 2019.

*Sistema de câmera dupla. Sorria, você está em uma nova era da fotografia*. Apple Inc, 2019. Disponível em: <<https://www.apple.com/br/iphone-xs/cameras/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2019.

*Studies Journal*, Vol. 1. Issue 4, 2014. Disponível em: <<https://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss4/>>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

*VIII Encontro Nacional e VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – Enelin*. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Universidade do Vale do Sapucaí. Pouso Alegre. Outubro de 2019.

*X Encontro Internacional de Saber Urbano e Linguagem: Artefatos de Leitura. Laboratório de Estudos Urbanos*. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. Novembro de 2019.