

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ALEXANDRE PRADO SOGABE

**AS FOTOGRAFIAS NA EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA: OS
SIGNIFICADOS DO ACERVO À EXPOSIÇÃO**

**Campo Grande – MS
Agosto-2014**

ALEXANDRE PRADO SOGABE

**AS FOTOGRAFIAS NA EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA: OS
SIGNIFICADOS DO ACERVO À EXPOSIÇÃO**

CAMPO GRANDE, 2014

ALEXANDRE PRADO SOGABE

**AS FOTOGRAFIAS NA EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA: OS
SENTIDOS DO ACERVO À EXPOSIÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Eluiza Bortolotto Ghizzi

CAMPO GRANDE, 2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALEXANDRE PRADO SOGABE

**AS FOTOGRAFIAS NA EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA: OS SENTIDOS DO
ACERVO À EXPOSIÇÃO**

Aprovada por:

ELUIZA BORTOLOTTI GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

MÁRCIA GOMES MARQUES, DOUTORA (UFMS)

ISAAC ANTÔNIO CAMARGO, DOUTOR (UFSC)

MARIA LUCELI BATISTOTE, DOUTORA (UFMS)

Campo grande, MS, 15 de agosto de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e por ter iluminado meu caminho até aqui. Agradeço à minha família pelo apoio em todos esses anos dedicados aos estudos, especialmente a meu pai, Vergilio Sogabe, pelo incentivo e valor dado ao conhecimento. Aos colegas de mestrado, especialmente a Marina Arakaki, por ter dividido comigo dúvidas e esclarecimentos sobre a pesquisa na dissertação, tendo oferecido apoio sempre que possível. Agradeço ainda, de forma muito especial, a minha orientadora, Prof^a Dr^a Eluiza Bortolotto Ghizzi, pela dedicação e enorme generosidade ao colocar-se atenta e disponível em todo o período de pesquisa.

RESUMO

A expansão quantitativa dos hábitos de fotografar e de ver imagens, impulsionados pela “revolução digital”, tem contribuído para o aumento da complexidade das representações e consequentemente dos signos. O uso de fotografias digitais em exposições audiovisuais é um fenômeno estimulado pela facilidade da produção de fotografias. Todavia, analisar todos os significados de uma exposição audiovisual é um trabalho muito extenso, o que justifica no caso dessa pesquisa que propõe analisar exposição audiovisual Glauce Rocha realizada no Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul (MIS-MS) a partir de outubro de 2012 a maio de 2013, fazer um recorte, que coloca o foco do estudo no aspecto das transformações de significados das fotografias da exposição audiovisual, se comparadas às usadas do acervo do MIS-MS. Para a análise parte-se do pressuposto de que a semiótica peirciana apresenta estratégias metodológicas para a leitura e análise dos processos empíricos de signos, e com base nesse referencial teórico-metodológico, foram desenvolvidos estudos com foco para a compreensão dos significados das fotografias a partir da teoria interpretantes de *Peirce*.

Palavras-Chaves: Semiótica peirciana. Fotografia. Significados.

ABSTRACT

The quantitative expansion of the habits of shooting and viewing images, driven by the "digital revolution" has contributed to the increasing complexity of representations and hence the signs. The use of digital photographs in audiovisual exhibition is a phenomenon encouraged by the ease of production of photographs. However, analyzing all meanings of an audiovisual exhibition is a very extensive work, which justifies the case that this research aims to analyze audiovisual exhibition Glauce Roccha held at the Museum of Image and Sound of Mato Grosso do Sul (MS-MIS) from October 2012 to May 2013, make an indentation, which puts the focus on the aspect of the study of the transformations of meanings of photographs of audiovisual exposure, compared to those used in the collection of the MS-MIS. For the analysis we start from the assumption that Peirce's semiotics presents methodological strategies for reading and analysis of empirical processes of signs, and based on this theoretical and methodological framework, focusing studies were developed to understand the meanings of photographs from interpreting Peirce's theory.

Key Words: Peircean Semiotics. Photography. Meanings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Projeto de Exposição – Simulação de projeções.....	23
Figura 02 - Visão da última sala de exposição – simulação de projeções.....	24
Figura 03 - Processo de criação do fotógrafo.....	40
Figura 04 - Funções da comunicação.....	46
Figura 05 - Fatores da comunicação.....	47
Figura 06 - Exemplo de composição parcialmente simétrica.....	51
Figura 07 - Exemplo de composição em diagonal.....	52
Figura 08 - Regra dos terços.....	53
Figura 09 - Exemplo de composição de padrões geométricos.....	54
Figura 10 - Plano geral.....	55
Figura 11 - Plano médio.....	55
Figura 12 - Primeiro plano.....	56
Figura 13 - Cartões coloridos.....	58
Figura 14 - Primeira sala de exposição.....	76
Figura 15 - Duas projeções e objetos expostos entre as salas de exposição.....	77
Figura 16 - Visitantes na inauguração da exposição.....	78
Figura 17 - Terceira tela da exposição.....	79
Figura 18 - Público assiste a exposição Glauce Rocha.....	80
Figura 19 - Panfleto da Exposição Audiovisual Glauce Rocha.....	81
Figura 20 - Simulação digital da proposta para a posição da tela 1 na exposição Glauce Rocha.....	82
Figura 21 -Fotografia 1: Fotografia do filme Navalha na carne, 1969.....	86
Figura 22 - Verso da Fotografia 1.....	87
Figura 23 - Ângulo de visão de 46°.....	89
Figura 24 - Imagem 1, 00m43s.....	90

Figura 25 – Relação entre distância focal e ângulos.....	92
Figura 26 - Comparação entre as Fotografia 1 e Imagem 1 - análise 1....	93
Figura 27- Fotografia 2, Arquivo pessoal.....	95
Figura 28 - Iluminação de dois pontos.....	96
Figura 29 – Visão da Fotografia 2 na página.....	97
Figura 30 – Imagem 2, 01m33s.....	98
Figura 31 - Comparação entre a Fotografia 2 e a Imagem 2 - análise 2....	100
Figura 32 - Combinação das fotografias resultantes da Imagem 3.....	103
Figura 33 - Fotografia 3: Vista parcial do Cemitério.....	104
Figura 34 – Contexto da Fotografia 3.....	105
Figura 35 - Fotografia 4: Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.....	107
Figura 36 – Verso da Fotografia 4.....	108
Figura 37 - Fotografia 5: Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.....	110
Figura 38 – Verso da Fotografia 5.....	111
Figura 39 - Imagem 3, 01m33s.....	113
Figura 40 - Comparação entre as Fotografias 3, 4 e 5 e a Imagem 3 - análise 3.....	115
Figura 41 - Ponto de iluminação na Imagem 3.....	117

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 - Classes dos Signos.....	63
TABELA 2: Apresentação das fotografias do acervo do MIS-MS usadas para gerar as imagens da Tela 1 da Exposição Glauce Rocha, selecionadas para a análise.....	83
TABELA 03 – Apresentação das imagens selecionadas para análise na Tela 1 da Exposição Glauce Rocha.....	84
TABELA 04 – Ficha técnica da Fotografia 1.....	86
TABELA 05– Ficha técnica da Imagem 1.....	90
TABELA 06 - Comparação entre as fotografias análise 1.....	93
TABELA 07 – Ficha técnica da Fotografia 2.....	96
TABELA 08 – Ficha técnica da Imagem 2.....	98
TABELA 09 - Comparação entre as fotografias análise 1.....	100
TABELA 10 – Ficha técnica da Fotografia 3.....	104
TABELA 11 – Ficha técnica da Fotografia 4.....	107
TABELA 12 – Ficha técnica da Fotografia 5.....	110
TABELA 13 – Ficha técnica da Imagem 2.....	113
TABELA 14 - Comparação entre as fotografias análise 3.....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. MUSEOLOGIA E O MIS.....	11
1.1 O LUGAR CHAMADO MUSEU.....	12
1.2 O MIS DE MS.....	22
2. ABORDAGENS DA SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.....	26
2.1 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO OU COMO LINGUAGEM.....	26
2.2 CONCEITOS DE SEMIÓTICA PEIRCIANA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.....	62
3. A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA NO MIS-MS.....	76
3.1 A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA NO MIS-MS.....	76
3.2 A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA E AS RELAÇÕES INTERPRETANTES.....	84
CONCLUSÃO.....	123
REFERÊNCIAS.....	121
ANEXO 1.....	116

INTRODUÇÃO

Os avanços das tecnologias digitais de informação e comunicação promovem uma enorme proliferação dos meios para registro de imagem e som e, de maneira muito intensa, esses novos meios impulsionaram a produção de fotografias, tornando-as mais acessíveis, mais especificamente no que tange ao custo de produção, o que atraiu novos usuários (ANG, 2007; HOPPE, 2008; TRIGO, 2012). As fotografias digitais, divergindo de sua predecessora a fotografia química, não precisa mais de um composto químico para realizar um registro para cada fotografia em um filme fotográfico, nem passar por um processo de revelação dispendioso em laboratório, podendo ir diretamente da memória da máquina fotográfica para a impressão (e não mais ampliação) em papel fotográfico ou em outro suporte físico suportado pelas impressoras. Muitas vezes, é armazenada somente em discos de dados e dispositivos de memória *flash*, ou, ainda, pode ser guardada em discos rígidos de computadores ou em “nuvens”, por meios de servidores na *internet*.

A facilidade na produção e de distribuição de imagens digitais em geral tem contribuído para a utilização cada vez maior da fotografia, tanto nos meios sociais quanto nas instituições; um traço específico dessa difusão das fotografias nos espaços instituições é o emprego em *exposições audiovisuais* dentro dos museus e galerias, como ocorre, por exemplo, nas exposições do Museu da Língua Portuguesa e no o Museu do Futebol (São Paulo). Regionalmente, são exemplos a exposição “Espectador em Trânsito - Instalações”, realizada no SESC Horto em 2009 (Campo Grande – MS) e as exposições audiovisuais do Museu da Imagem e Som de Mato Grosso do Sul – MIS MS, que realizou, desde sua reinauguração em maio de 2011, as exposições (1) *Os Pioneiros – a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*, (2) *Memória Fotográfica de Campo Grande por Roberto Higa*, (3) *Me=morar*, (4) *História de T. Lídia Baís*, (5) *Exposição Audiofotográfica Saudades do Brasil... em 1000 pedaços* e, recentemente, (6) *Exposição Audiovisual Glauce Rocha*.

Boa parte das fotografias que fizeram parte das exposições do MIS foram obtidas por meio de processo fotoquímico – especialmente *Os Pioneiros – a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*, *Memória Fotográfica de Campo Grande por Roberto Higa* e *Exposição Audiovisual Glauce Rocha*. No entanto, no caso dessas fotografias o negativo foi perdido ou não está entre os documentos do museu e, em alguns casos, o museu não dispõe sequer das fotografias, que para a montagem das

exposições foram emprestadas de acervos particulares. Além disso, as imagens exibidas nas exposições são, geralmente, reproduções das fotografias em papel (existentes no museu ou que o museu teve acesso), processo esse que muda a natureza signifi ca dessas imagens o que instigou esse estudo.

É nesse contexto das exposições audiovisuais que este projeto se insere, com a intenção de fazer uma análise dos signifi cados envolvidos nas imagens utilizadas pelo museu nessas exposições. Todavia, analisar todos os aspectos das imagens de uma exposição audiovisual, buscando seus signifi cados, seria um trabalho bastante extenso, que precisaria de um esforço de pesquisa prolongado. Portanto, um recorte que é feito aqui recai sobre o uso da fotografia nessas exposições, envolvendo os processos de transformação dos signos e os signifi cados decorrentes dos mesmos, especialmente nos casos que envolvem fotografias digitais, mais especificamente, imagens digitais que foram obtidas a partir da digitalização de fotografias em papel (obtidas por processo fotoquímico). Sendo assim, algumas questões se colocam são:

1. Como a semiótica pode contribuir para a análise desses signifi cados; mais especificamente, quais conceitos dessa semiótica são mais pertinentes?
2. As transformações a que são submetidas as fotografias implicam em mudança de signifi cado?
3. Em caso afirmativo, quais são as mudanças de signifi cado?

Hipoteticamente a semiótica de Charles Sanders Peirce (selecionada para embasar este estudo) pode sim contribuir para a análise desses signifi cados, sendo os conceitos mais pertinentes àqueles que fazem parte da teoria dos interpretantes. Além disso, sugerimos, em forma de hipótese, que as mudanças que as fotografias sofrem na construção da exposição audiovisual, desde o acervo até o espaço expositivo, devem implicar sim em mudança de signifi cado. E, por fim, sugerimos que essas mudanças de signifi cado podem estar relacionadas à ênfase nos aspectos estéticos das fotografias, em relação aos (e, talvez, em detrimento dos) de registro, o que no acervo dá-se ao contrário.

Esta proposta de pesquisa buscou confirmar ou não essas repostas; as conclusões podem contribuir para a prática dos produtores desse tipo de discurso e podem contribuir, ainda, para a reflexão sobre a natureza de signifi cados da própria fotografia.

Alguns autores que tratam da linguagem fotográfica têm anunciado a expansão quantitativa do hábito de fotografar e de ver imagens: “(...) atualmente vivemos imersos em um processo de constante produção e reprodução de imagens

fotográficas” (SHIMODA, 2009, p.9); e tratam, também, do surgimento da fotografia digital; “a fotografia passou por uma grande revolução – o aparecimento de equipamentos digitais acessíveis ao grande público” (TRIGO, 2012, p.175). O emprego de fotografias em exposições audiovisuais é apenas um dos fenômenos influenciados pela “revolução” na produção fotográfica vivenciada no presente e, como outros, necessita de reflexão sobre os seus significados para que possamos ler os signos envolvidos com maior profundidade, tal como analisa Santaella:

[...] a proliferação ininterrupta dos signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los, dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aquele que nasce da mera convivência e familiaridade. (2002, p.XIV)

A complexidade dos significados da fotografia na exposição audiovisual se constitui em um desafio considerável para aqueles que se propõem a refletir sobre o assunto; e a semiótica peirciana coloca-se como um instrumento capaz de pensar logicamente sobre esses significados já que, de acordo com Santaella, essa teoria tem ampla potencialidade para análise de signos pertencentes a diferentes linguagens:

(...) Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: músicas, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc. (...) o material teórico que nela podemos encontrar se presta com muita aptidão para esse uso pretendido. (2002, p.XIV)

A semiótica por si só não resolve totalmente o problema da análise dos significados, portanto, para o estudo dos signos fotográficos é preciso recorrer a estudos sobre fotografia e para falar de exposição aos estudos sobre museu e sua prática.

A metodologia para desenvolver este estudo, portanto, é pautada na revisão de bibliografia e na análise de imagens. O primeiro capítulo é dividido em duas partes a primeira é dedicada os conceitos que nos permitem entender a origem do termo museu e conceitos importantes da área museológica entre eles musealização e musealidade, bem como a teoria sobre o surgimento da exposição e sua função contemporânea. Na segunda parte, é apresentada uma pesquisa de dados relativos

ao MIS de MS enquanto instituição. A organização, o espaço físico do museu e as atividades desenvolvidas pelo mesmo.

O segundo capítulo, também dividido em duas partes, apresenta na primeira conceitos sobre os paradigmas da imagem fotográfica segundo o pensador Philippe Dubois (1993). Em seguida são elencados vários autores para tratar de elementos da fotografia, entre eles foram consultados os textos *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002) de Boris Kossoy, *Câmera Clara* (1982) de Roland Barthes e *Filosofia de caixa preta* de Villén Flusser (2009). Foi desenvolvido ainda uma parte técnica sobre aspectos da fotografia que precisam ser entendidos para o avanço das análises posteriores. A segunda parte do capítulo 2 trata de conceitos relacionados à semiótica geral, relacionado à questão da imagem e da fotografia, tendo dedicado especial atenção à questão da fotografia.

O terceiro capítulo organizado em duas partes; a primeira trata sobre a Exposição Audiovisual Glaucê Rocha, o espaço físico, o conteúdo e é apresentado uma rápida bibliografia sobre a atriz Glaucê Rocha. Adiante, a segunda parte trata das análises, são apresentadas as análises de cinco fotografias e suas respectivas imagens (3 imagens), que na exposição correspondiam às imagens geradas a partir das fotografias.

Por fim, é apresentada a conclusão que os estudos propiciaram.

1. MUSEOLOGIA E O MIS

Este capítulo é dividido em duas partes, a primeira é dedicada aos conceitos que nos permitem entender a origem do termo museu e da área museológica entre eles musealização e musealidade (CURY, 2005; SANTOS, 2005; LIMA, 2006; COELHO, 2012; NASCIMENTO, 1994), em seguida é tratado o surgimento da exposição e sua função contemporânea (MATTOS, 2010; REVISTA MUSEAR, 2012; COSSIO, G.; CATTANI, 2010; MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION, 2001). A segunda parte, é apresentada uma pesquisa de dados relativos ao MIS de MS como instituição. A organização, o espaço físico do museu e as atividades desenvolvidas

pelo mesmo (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2006; 2011a; 2013b).

1.1 O LUGAR CHAMADO MUSEU

Para desenvolver uma ideia consistente do que seja uma exposição voltemos primeiramente à prática no espaço do museu. Em termos gerais, tratamos conceitualmente os processos que se desenvolvem na prática do museu. Entre eles os conceitos de musealização, musealidade e exposição. Iniciaremos pela definição do termo museu.

A palavra “museu”, etimologicamente vem do grego “museion”, cujo significado é “templo das musas”; na Grécia antiga, o templo das musas era um lugar de inspiração, onde os gregos iam para adorar as filhas de Zeus e Mnemósine, a deusa da memória (LIMA, 2006, p.6). Cada uma das nove musas inspiradoras tinha uma “especialidade”, e o museu era um lugar onde se buscava inspiração para a vida e a prática profissional.

Pode-se encontrar, ainda, outra origem do termo museu que é associada ao personagem grego Museu, filho de Orfeu. Para entender melhor a relação entre a figura do Museu mitológico e o museu instituição é preciso conhecer o mito de Orfeu. Orfeu é um personagem mitológico grego, que com sua lira encantada amansava animais; está presente em várias narrativas mitológicas, como os argonautas, por exemplo. Um desfecho encontrado para o mito de Orfeu, em algumas versões de sua lenda, é o de que depois de várias aventuras tem a amada, Eurídice, morta. E, inconformado com a fatalidade, o personagem vai até o mundo inferior e comove Prosérpina, a deusa do inferno, com sua música, a ponto de deixar Eurídice sair do mundo inferior. No entanto, a deusa o adverte de que não deveria olhar para trás. Mas Orfeu olhou e isso acaba transformando o corpo de Eurídice numa forma de sal. De volta ao mundo dos vivos, devido aos acontecimentos, Orfeu entra em uma profunda depressão e, no fim da vida é esfacelado pelas Eríneas. Seu corpo é espalhado pelo mundo, na forma de pó nas coisas (GUIMARÃES; BARBANTI, *apud* CURY, 2005, p.21). Posteriormente, Museu, filho de Orfeu, vai até o mundo inferior e transforma Eurídice numa estátua, impedindo, pois, que a forma de sal se perca. Museu tem a missão de reordenar, de recopilar, de recuperar o espalhamento de Orfeu nas coisas (CURY, 2005, p.21).

Essas duas origens para o termo “museu” remetem a dois conceitos, o do próprio museu e o de musealização. A primeira, do templo das musas, sugere a ideia de museu como lugar de inspiração; a segunda, do filho de Orfeu, à função do museu de recolher, de juntar, de manter a memória, que remete à ideia de musealização. Porém, as duas origens remetem a ideia de museu como lugar de memória, de inspiração e de reflexão.

Afastando-nos da origem da palavra e pensando no museu hoje, enquanto instituição, e em sua história recente devemos reconhecer que esse tem passado por intensas mudanças desde o final da Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que o museu - anteriormente entendido como uma instituição voltada a reproduzir os valores das classes dominantes - incorporou mudanças que acentuam o papel dele enquanto instituição social instigadora da reflexão sobre a cultura e os bens culturais da sociedade onde este está inserido (SANTOS, 2005). Essa concepção também se afasta da ideia do senso comum do museu como depósito de coisas antigas e de curiosidades, cuja a principal função é acumular objetos; essa forma de entender o museu como depósito, tem sua possível origem nos:

[...] “gabinetes de curiosidades”, [...] locais que, baseados em coleções constituídas por diferentes tipologias quanto à natureza ou aos processos de formação dos exemplares, estiveram em voga no período Renascentista, permanecendo como modelo de composição por longo período. A figura humana que se associa ao gabinete é a do “velho” (conotado à figura do “sábio”), detentor do tesouro do conhecimento materializado nos exemplares de procedência da natureza e da cultura. (LIMA, 2006, p.6).

A origem dos objetos acumulados nos gabinetes era decorrente das expedições das grandes navegações a terras distantes, como aquelas embarcações rumo ao Oriente e a América, locais onde os nobres coletavam peças para composição de suas coleções. Porém, como dito anteriormente, a partir do pós-guerra de 1945, a função do museu passou a ser remodelada por uma concepção de museu cuja função junto à sociedade é mais ampla, vinculada a diferentes setores dessa sociedade, comprometido com a formação dessa sociedade. Essa postura se reflete nas ações institucionais postas em prática pelos museus, como o esforço por não apenas documentar os objetos do acervo, mas a partir deles, desenvolver narrativas que possam estimular para a reflexão sobre significados desses objetos atualizando-os na relação com contextos de diferentes momentos ao longo do tempo.

[...] [os museus são] instituições em franca expansão no mundo contemporâneo, aos museus é, atualmente, atribuída importância talvez não pensada cinquenta anos atrás. Na época em que a instituição adquiriu o formato que a marca até nossos dias, o chamado “museu público”, além de recolher e guardar objetos notáveis, para assinalar a trajetória das sociedades ocidentais, assumiu uma função pedagógica que ainda hoje a caracteriza (COELHO, 2012, p.11).

Essa nova prática parece ter advindo da necessidade de reconstrução pela qual passou o mundo; além do acúmulo dos objetos, valoriza-se hoje a reconstrução simbólica das sociedades, pautada na reflexão proposta por meio de ações pedagógicas. Postura essa que é muito diferente daquela do gabinete de curiosidades, onde havia a fruição do exótico que era o principal apelo. Esse lugar de contemplação e de reflexão parece se aproximar do *museu* enquanto templo das musas, mas dessa vez, ao invés de voltado à elite da sociedade pretende ser uma instituição pública:

Ao analisar as transformações das últimas décadas, [...], pela primeira vez na história, o museu, em seu sentido mais amplo, talvez tenha assumido o lugar do filho favorito entre as instituições culturais. O museu, como espaço da preservação da cultura das elites e do discurso oficial, teria sido substituído por uma instituição que se abre aos meios de comunicação de massa e ao grande público. (SANTOS, 2005, p.55).

Uma das ideias centrais dessa nova concepção de museu é o conceito de musealização, que é relativamente novo; as primeiras publicações que usaram o termo musealização foram da década de 1980 (CURY, 2005):

[...] entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo. (CURY, p.26, 2005).

Tendo em vista à prática do gabinete de curiosidades, essa maneira de conduzir a prática museu é bem mais complexa; enquanto na primeira havia apenas a seleção dos objetos e a exposição dos mesmos por longa data e na forma de sobreposição, a nova concepção museu aponta para a prática do estudo, da reflexão sobre esses objetos e da comunicação com o público.

Aprofundando a ideia de musealização, bastante em voga a partir de 1986 (CURY, 2005, p. 23), Mário Chagas tem uma definição bastante completa acerca do termo:

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem construir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do tempo) adquiriram novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do denominado processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivos e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu) apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas. (CHAGAS *apud* CURY, 2005, p.25).

Destacamos na citação acima o fato de que o termo musealização implica na ação de ao menos dois processos. O primeiro, interno, de “selecionar, reunir, guardar e expor”; ao fazê-lo, as relações constituídas entre a exposição e o público geram o segundo, da produção de significados dos objetos inseridos em novo contexto, que vão denotar/constituir valores políticos, sociais, e outros. Já no ato de “selecionar” é importante notar que está presente a ideia de que apenas alguns objetos serão submetidos aos processos de musealização, ou até de que apenas alguns são “musealizáveis”, ou, como veremos adiante, têm o *valor de musealidade*. Por ora, voltemos à ideia de musealização.

Musealização, em outras palavras, se refere ao ato de tomar determinado objeto, que já possui significados, e associar a ele aos significados que o museu como instituição desenvolve em sua prática e na relação com o meio no qual atua. Segundo Guarnieri, a musealidade está associada ao valor de documento, e por isso, tomados como índice, testemunho do tempo, da passagem do tempo:

[...] convém lembrar que as palavras Documentalidade e Testemunhalidade, têm aqui toda a força de sua origem. Assim, DOCUMENTALIDADE pressupõe "documento", cuja raiz é a mesma de DOCERE = ensinar. Daí que o "documento" não apenas DIZ, mas ENSINA algo de alguém ou alguma coisa; e quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. TESTEMUNHALIDADE pressupõe "testemunho", cuja origem é "TESTIMONIUM", ou seja, testificar,

atestar algo de alguém, fato, coisa. Da mesma maneira que o documento, o testemunho testifica algo de alguém a OUTREM.(...) FIDELIDADE, em Museologia, não pressupõe necessariamente AUTENTICIDADE no sentido tradicional e restrito, mas a VERACIDADE, a FIDEDIGNIDADE do documento ou testemunho. Quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casa e as cidades, entre outros e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora a informação pressupõe conhecimento (emoção/razão), registro (sensação, imagem, idéia) e memória (sistematização de idéias e imagens e estabelecimento de ligações). (*apud* NASCIMENTO, p.11, 1994).

Sendo assim, os objetos escolhidos por possuir “valor de musealização”, adquirindo o valor de documento (documentalidade), e passam a “emanar”, a partir das práticas do museu, as ideias de memória e registro, que vão, por conseguinte, somar-se às noções de identidade e de autorreconhecimento de uma comunidade, de uma sociedade. Prática essa ancorada nos valores de autenticidade, de veracidade e de fidedignidade que advém dos objetos. Dessa forma, pode-se afirmar que a seleção de objetos a serem documentados/exibidos/preservados pelo museu considera questões que envolvem reflexão, política e uma série de critérios que, por sua vez, refletem as discussões acerca da sociedade que guarda tais objetos.

A musealização, assim, nasce com a musealidade, que pode ser entendida, sociologicamente, como um tipo de consenso nos grupos humanos, que lhes confere sentido e lhes permite existir na esfera do simbólico. [...] (COELHO, 2010, p.68).

A **musealidade**, explicitada aqui, é uma potencialidade atribuída a alguns objetos; que os tornam aptos a passarem pelo processo de musealização, de seleção, de conservação e, mais adiante, de comunicação do museu.

[...] musealidade é, portanto, o valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização [...]. Trata-se de uma ressignificação necessariamente. Musealização [...] é o processo que permite aos objetos viverem dentro de um contexto museológico (COELHO, 2012, p.68).

A musealidade é uma característica pela qual os objetos são escolhidos, de acordo com os atributos de documentalidade/fidedignidade/testemunhalidade, que podem ser considerados nos processos de pesquisa e, consequentemente, nas formas de comunicação do museu. O valor de musealidade é atribuído a certos objetos na prática museu por profissionais responsáveis pelo acervo e seguem a política de acervo das instituições que, geralmente, criam documentos para orientar as práticas de coleta/aquisição/doação dessas instituições, isto é, dos museus.

Os conceitos de musealidade e musealização vão ser inseridos nos estudos de museologia, concepção abordada mais adiante e que serão importantes ao tratar dos processos de comunicação dos museus e das exposições.

O objeto do museu é um objeto institucionalizado, que possui o valor da musealidade, e está sujeito aos processos de musealização. O ato da musealização, por sua vez, envolve procedimentos técnicos, científicos e administrativos, que garantem a integridade, a documentalidade e a comunicação por meio da exposição desses objetos e de outras formas de divulgação do acervo. Porém, esse processo de musealização é permeado por uma série de relações implicadas nas escolhas, nas mediações de interesses internos e externos ao museu, nos processos de arranjo, combinações, disposições que compõem tanto a exposição, as expectativas quanto os valores dos visitantes. Ou seja, são diversos os fatores que contribuem para a musealização dos objetos, porém nem sempre esses critérios de escolha ficam claros para o público.

A **museologia**, por sua vez, é uma disciplina aplicada e sua cientificidade está sendo construída; até há pouco tempo atrás esse campo de estudos era voltado exclusivamente para as práticas internas do museu, mas, a partir de 1980 essa concepção vai se abrir para trocas de metodologia e conceituação com outras áreas do conhecimento:

[...] a museologia foi tratada como a ciência dos museus, comprometida quase que exclusivamente com o exame das práticas desenvolvidas no interior dessas instituições. A partir da década de 1970 e mais especificamente, 1980, com a ampliação do conceito de museu e de patrimônio, esse paradigma passou a ser questionado pelos estudiosos da área (MATTOS, 2010, p.123).

Nessa perspectiva, a museologia contemporânea abrange uma vasta área de atuação, tem como objeto de estudo desde os critérios de seleção de objetos, pautado nos conceitos de patrimônio, até as estratégias administrativas para gerir o museu.

As questões da musealização e da museologia vão girar em torno da função do museu contemporâneo que, como instituição, busca interrogar a si mesmo e ao público sobre a realidade, propondo discussões que permitam o desenvolvimento da sociedade onde esse está inserido:

[...] ganhou espaço a concepção de Museologia como a ciência social que estuda os objetos do museu como fonte de conhecimento, ao mesmo tempo em que começaram a ser sinalizadas as potencialidades dos acervos museológicos em oferecer uma leitura crítica mundo (MATTOS, 2010, p.123).

A atividade museu tem a preocupação com a cidadania e seu exercício, como pode ser acompanhado no conceito de "museu integral", exposto pela UNESCO em 1973.

E, quando falamos em preservação e conservação neste novo contexto do museu integral [...], não é uma referência à preservação estática do objeto material. Aqui se fala em uma preservação ativa e viva, como é próprio Museu; é a preservação que deixa o objeto musealizado permanecer em seu uso, "naturalmente", sem que ele perca suas características e, ao mesmo tempo, sem que seja cristalizado e removido perpetuamente da esfera do social. (COELHO, 2012, p.65).

A preservação do patrimônio cultural está associada à construção e ao questionamento da identidade coletiva nas sociedades onde o museu se encontra inserido. A musealização está bem próxima às atividades de preservação, pois tanto a musealização quanto a preservação estão relacionadas às atividades do questionamento sobre o valor dos objetos, envolvem seleção, escolha, elaboração de narrativas que compõem a identidade de um povo. Tais valores não são dados, mas são uma atribuição daqueles que, junto aos museus, são os responsáveis por essas tarefas, que narram à sociedade sobre esses objetos:

A relação entre processo de musealização e comunicação museológica é, no fundo, a função social do museu, que constrói sentidos patrimoniais sobre seu acervo, levando em consideração a pluralidade de vozes existentes no cenário museal, com intuito de formular, assim, a tríade homem/objeto/sociedade (REVISTA MUSEAR, 2012, p.114).

Tais desdobramentos metodológicos propiciam o surgimento de novos museus. A necessidade e a importância da reflexão sobre a memória e a identidade fazem com que as comunidades/sociedades organizem novas modalidades e diferentes abrangências da instituição museu, tais como, museus de cidade, museus de bairro, ecomuseus e outros (CURY, 2005, p.33).

Esse constante diálogo com o público, bem como a busca da constante proposição de questionamentos nos discursos de comunicação dos museus faz com que as instituições busquem inovação na forma de estabelecer esses diálogos. Um dos principais canais de comunicação dos museus é a **exposição**. É nela que culminam as práticas do museu, a coleta/aquisição, a pesquisa, a política de acervo, vão se concretizar na atividade comunicativa dos museus, sendo a exposição, a principal:

O processo de musealização inicia-se na aquisição, passa pelas outras fases de maneira não linear e termina no ato de comunicar. Neste sentido, a comunicação museológica usa as ferramentas contemporâneas inerentes ao processo geral de comunicação cultural, para estabelecer por diversos meios a relação entre homem e materialidade. Esta relação nos museus é constituída por meio de atividades educativas, palestras, mediações, publicações e, principalmente, através das exposições (Revista Musear, 2012, p.114).

O costume de organizar exposições pode ser a combinação de duas atividades com origens e finalidades distintas. Uma delas é o costume de expor objetos segundo a herança dos gabinetes de curiosidades, em que havia o acúmulo de objetos, associado à figura do velho detentor de conhecimentos. Esse tipo de exposição, tinha a finalidade de expor objetos exóticos, acumulados em viagens distantes, que serviam como troféus pitorescos de outras terras. A outra prática de expor objetos era a das exposições mercantes, em que a finalidade era aumentar e divulgar a venda de produtos junto ao público consumidor:

As exposições eram promovidas pela burguesia e visavam ampliar as vendas pelos contatos entre produtores e consumidores. Assim, estimulava-se o consumo através do conhecimento dos novos produtos e processos, alinhados a uma estratégia publicitária (COSSIO; VAN DER LINDEN *apud* COSSIO, G.; CATTANI, A., 2010, p.4)

Sendo assim, o museu em seu desenvolvimento parece combinar esses dois tipos de exposição, o do gabinete de curiosidades, onde são acumulados objetos ligados à memória, à autenticidade, à originalidade, e o da exposição mercante, que usa de estratégia publicitária para divulgação de produtos, ou seja, a promoção de valores e a troca de mercadorias. O museu parece absorver tais conceitos na formulação de sua prática que, como vimos, tem passado por intensas transformações e deve estar sempre avançando.

A exposição, portanto, é fruto do exercício constante do processo de musealização, que passa pela reflexão sobre os objetos; sobre os valores atribuídos e avaliados de acordo com sua integridade, seu caráter documental, o meio onde atua o museu e o seu público. E a combinação desses fatores vão desenvolvendo uma linguagem expositiva, o que propicia uma linguagem de exposição própria do museu. Um campo de estudo que pesquisa a exposição é o da **expografia**, ele “visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas científicos de uma exposição” (DESVALLÉES, *apud* CURY, 2005, p.27). Outro campo de estudo é a **expologia**, que vai tratar de princípios museológicos, de comunicação

e de atividades educacionais. Ambas expografia e expologia fazem parte de um ramo maior de conhecimento, por sua vez, a museologia.

O trabalho de montagem de uma exposição geralmente é uma tarefa multidisciplinar, que envolve profissionais de áreas de conhecimento distintas, incumbidos de pensar nas várias possibilidades que a exposição pode explorar.

A disposição espacial dos elementos, a luminotécnica, a cor, a ambientação funcionam como recursos de uma qualidade semântica [...] Acrescentamos que, ciente dos objetivos da exposição, o *designer* articula tecnologia, arquitetura e comunicação, ao planejar o espaço de modo a propor uma ambientação. Pode contribuir com o desenvolvimento de sistemas de interação humano-computador, vídeos e websites (COSSIO, G.; CATTANI, A., 2010, p.6).

Sendo assim, a exposição é perpassada por uma série de convenções e valores oriundos de diferentes áreas de conhecimento. Cabe ainda destacar que os objetos que fazem parte dos processos museais passam por dois tipos de seleção: a) Uma para compor o acervo do museu e, uma outra, b) para fazer parte das exposições que o museu prepara regularmente para os visitantes. Nesse momento a escolha vai considerar questões para além de seu valor documental, ou de relevância para a sociedade:

As exposições constituem um instrumento-chave para permitir o acesso público aos acervos de museus. Podem ser inovadoras, inspiradoras e conduzir o visitante à reflexão, proporcionando ótimos momentos de prazer e aprendizagem. No entanto, é necessário um cuidadoso planejamento, incluindo a questão dos custos envolvidos, para que a exposição seja um sucesso. (MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION, 2001, p.19).

Aqui destacamos da citação acima o compromisso que os museus têm com o sucesso da exposição. Essa finalidade envolve a difícil tarefa de, ao mesmo tempo, ser fiel ao valor de documento que cada objeto do acervo possui isoladamente e construir para alguns desses objetos uma relação de conjunto (o conjunto exposto), uma forma de expor, uma relação com o tempo e o espaço da exposição, bem como com o seu público.

Essa tarefa é constantemente enfrentada pelo Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul, do qual trataremos a seguir, que tem compromisso com um tipo de objeto que alia o valor documental e a sua relação com a memória, sua raridade,

com sua condição de objeto reprodutibilidade técnica da imagem som, características diretamente relacionadas com o estudo conduzido por esta dissertação.

1.2 O MIS DE MS

A Instituição Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul – MIS de MS, foi criada em 09 de dezembro de 1997 e inaugurada em 28 de dezembro de 1998, inicialmente instalado no Palácio Popular da Cultura - hoje Centro de Convenções Rubens Gil de Camilo, no Parque dos Poderes, em Campo Grande, onde permaneceu até dezembro de 2000. Em janeiro de 2001 o MIS de MS foi transferido para um edifício localizado na Avenida Afonso Pena, local em que as atividades foram desenvolvidas até outubro de 2008. Em novembro do mesmo ano, por sua vez, o MIS de MS foi transferido para o Memorial da Cultura e Cidadania, ocupando o 3º andar desse edifício (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2013b).

Entre as diretrizes do museu destaca-se a missão “Preservar a memória, educar para o futuro”. O MIS MS é uma unidade da Fundação de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul - FCMS e tem por finalidade preservar os registros que compõem a memória visual e sonora sul-mato-grossense. O acervo do MIS conta com mais de 64.000 (sessenta e quatro mil) itens, entre fotografias, filmes, vídeos, cartazes, discos de vinil, DVDs, objetos e registros sonoros (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2011a).

Em maio de 2011 o MIS de MS foi reinaugurado, apresentando ao público a conclusão dos projetos de Adequação das Áreas de Salvaguarda do Acervo, de Implementação da Sala de Projeção e Criação da Sala de Exposição, ambos realizados com o apoio do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com contrapartida do governo estadual.

Nos últimos anos, o MIS tem incorporado meios híbridos nos seus processos de comunicação do acervo; ao invés de produzir exposições unicamente a partir dos arquivos do acervo. Dessa forma, essa instituição adota procedimentos expositivos mais integrados com as tecnologias de informação e de comunicação contemporâneas com o objetivo de integrar imagem e som nas exposições, bem como de atrair e estimular mais o seu público.

Associado a isso, e desde a sua criação, o MIS tem desenvolvido estratégias educativas e ações museológicas no sentido de contribuir com a formação e a difusão de conhecimento no Estado, oferecendo à comunidade uma programação ampla que compreende palestras, oficinas, cursos, seminários, mostras de cinema e exposições. Tais atividades são desenvolvidas e executadas por meio de parcerias com diferentes instituições e pelos Programas do próprio MIS de MS (Amplificadores de Cultura, Cultura em Situação, CineMIS, e VisitaMIS), que contam com diversos projetos e eventos, promovendo constantemente o acesso aos bens que formam a identidade sociocultural de Mato Grosso do Sul.

O Museu da Imagem e do Som de MS ocupa um dos andares do Memorial da Cultura Apolônio de Carvalho, prédio reinaugurado em 2007 e que abriga vários aparelhos culturais, como Galeria de Exposição de artes plásticas (Território ocupado) e artesanato (Exposição permanente), além de Museu de Arqueologia da Universidade Federal de MS, do Arquivo Público de MS, e a sede da administração da FCMS.

O andar do museu tem 817m² (referência da planta) e o espaço é distribuído entre as várias dependências do museu: 2 (duas) salas de armazenamento (Acervo 1 e Acervo 2), Sala de Gerenciamento de Risco, Sala de Coordenação, Laboratório Audiovisual, Assessoria Técnica, Núcleo de Produção Audiovisual, sala de Atividades Educativas, Ante-sala de Exposição, Sala Idara Duncan de projeção e Sala de Exposição (PLANTA, 2008).

Tendo por orientação a planta do prédio é possível apontar que dos 817m² (oitocentos e dezessete metros quadrados), cerca de 151m² (cento e cinquenta e um metros quadrados) são dedicados a atividade de exposição: uma pequena Ante-sala a Sala de Projeção, de 15m² aproximadamente, onde são expostos objetos permanentes e a Sala de Exposição, distribuídas em duas salas de 4.5m de largura por 7.65m de comprimento, ligadas por um corredor de 20.80m de largura e 3.30m de comprimento. Conforme a figura 01 a seguir.

Figura 01- Projeto de Exposição: Simulação de projeções



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2006)

As salas são equipadas com projetor multimídia, tela de gesso para projeção de 4m², aparelho de reprodução de DVD e sistema de som. O corredor conta com dois projetores multimídia que projetam imagens na parede, com sistema de som e aparelho reproduzidor de DVD. O espaço expositivo conta, ainda, com 4 módulos móveis de 2m de altura por 2m de comprimento e 40cm de largura, com rodinhas, e expositores com base de madeira e tampa de vidro para a exposição de objetos. A seguir uma simulação do ponto de vista da última sala de projeção.

Figura 02 - Visão da última sala de exposição: simulação de projeções



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2006)

Na figura acima ilustra a ocupação do espaço expositivo do museu pelas projeções.

O acervo do museu, formado a partir de doações particulares e institucionais, é composto por material que contempla categorias como fotografia, vinil, CD, VHS, DVD, película, livro, catálogo e objeto, em número estimado de 64.000 itens. Desde sua implantação (1998), o MIS vem desenvolvendo ações de musealização no sentido de contribuir com a formação e a difusão do conhecimento e da cultura no Estado (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2011a).

2. ABORDAGENS DA SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Este capítulo apresenta duas partes, sendo a primeira dedicada a definir teoricamente a fotografia em aspectos filosóficos e em aspectos elementares e a segunda a descrever as teorias que servirão de base para a aplicação da semiótica à análise das fotografias da Exposição Glauce Rocha. As duas partes têm a função de construir as bases teóricas para a reflexão desenvolvida no terceiro capítulo.

Na primeira parte do capítulo são tratados importantes conceitos sobre os paradigmas da imagem fotográfica segundo o pensador Philippe Dubois (*O Ato Fotográfico e outros ensaios*, 1993). Em seguida, são tratados os elementos da fotografia segundo autores da área, entre eles Boris Kossoy com o livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), Roland Barthes com *Câmera Clara* (1982), Villén Flusser autor de *Filosofia de caixa preta* de (2009). É apresentado ainda um pequeno texto tratando a parte técnica da fotografia, que se faz pertinente para entender este trabalho (ANG, 2007; SANTOS; SOGABE, 2012; VILLEGAS, 2009; TRIGO, 2012), e sobre a teoria de comunicação e recepção (VOLLI, 2007; FLUSSER, 2009).

A segunda parte deste capítulo trata de conceitos relacionados à semiótica geral de extração peirciana e da fotografia como signo, por meio de texto do próprio Peirce e de estudiosos da sua obra (IBRI, 1992; NÖTH, 1995; PEIRCE, 1975;; SANTAELLA, 2000; 2002).

2.1 A FOTOGRAFIA ENTRE O DOCUMENTO E A LINGUAGEM

Para entender a ideia da imagem fotográfica o pensamento de Philippe Dubois (1952) é bastante consistente. Dada a importância e a profundidade das reflexões de Dubois, abordamos aqui, parte de seu pensamento. Especialmente as ideias expressas em seu famoso ensaio *O ato fotográfico* (*O ato fotográfico e outros ensaios*, 1993).

Segundo o autor existem três paradigmas que se desenvolveram ao longo da história e que vão sedimentar a relação entre a fotografia e a ideia de representação

do mundo. Esses paradigmas são: 1) a *fotografia como espelho do real* (o discurso da mimese), 2) a *fotografia como transformação do real* (o discurso do código e da desconstrução) e 3) a *fotografia como traço de um real* (o discurso do índice e da referência).

O paradigma a *fotografia como espelho do real* se refere às primeiras reações ao aparecimento da fotografia; A *fotografia como transformação do real* foi, é uma reação contra "o ilusionismo do espelho do real". Ou seja, houve um esforço para mostrar que a fotografia não é um espelho neutro do mundo, mas sim uma ferramenta de transposição, de análise, de interpretação e até mesmo de transposição do mundo. O último paradigma, a *fotografia como traço de um real* seria um estágio onde, apesar das considerações sobre a ilusão da fotografia, há ainda um traço do real. Discutimos abaixo detalhadamente cada um dos paradigmas.

O primeiro paradigma da imagem fotográfica a *fotografia como espelho do real*, associa a fotografia a uma imagem "automática", "objetiva", quase "natural", onde a mão do artista quase não intervém, tendo em vista apenas os procedimentos da química e da ótica. Sendo assim, de certa forma oposta à obra de arte que depende do gênio e do talento do artista.

Charles Baudelaire (1821 - 1867), poeta e ensaísta francês, vem a afirmar esse paradigma como podemos ver adiante:

Em matéria de pintura e estatutária, o "Credo" atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que além ouse afirmar o contrário) é o seguinte: "Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta." Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: "Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia." A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol (ENTLER, 2007, p.12).

Na fala de Baudelaire podemos perceber a exaltação da fotografia como processo artístico, "reprodução exata da natureza". Tendo sido criada em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833) e popularizada a partir de 1850, a fala do ensaísta remete ao período em que a fotografia era novidade. Em certo sentido, as reflexões de Baudelaire representam uma convenção do pensamento da época, o

"tom" dos discursos sobre fotografia. Uma outra fala sobre o surgimento da fotografia pode ser encontrado no artigo de Eduardo Ewald Maya - "Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem":

O modismo do retrato fotográfico gerou novas manias com a criação de produtos gráficos, como a *carte de visite* e, posteriormente, o *cabinet-size*, cartão de formato maior, patenteado por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, na França. Este processo consistia num cartão com uma foto colada, para ser oferecido aos amigos, parentes e durante as transações de negócios (MAYA, 2008, p. 144).

A fotografia passa a ocupar todas as funções sociais e utilitárias de reprodução que a pintura ocupava antes. Um outro depoimento que corrobora com essa concepção da fotografia como espelho da realidade é do artista Pablo Picasso, (1881-1973), que afirma:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictorial. Por que o "artista" continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela "objetiva de um aparelho de fotografia?" Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para "libertar a pintura" de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia. (*apud* DUBOIS, 1993, p.31).

O acima texto carrega a ideia de que a representação por meio da pintura seria sempre mediada pela criatividade do artista, enquanto que a fotografia, como processo mecânico traria uma espécie de "ausência do sujeito". O processo de produção fotográfico, segundo esse pensamento, estaria livre da hierarquização, da interpretação, da seleção que é própria das mentes humanas. De acordo com essa visão, ainda, a fotografia seria um meio que, fazendo uso da química e da óptica, representaria a natureza com exatidão e precisão.

Alguns indícios dessa concepção podem ser constatada nas primeiras publicações de caráter científico ou documental que faziam uso da imagem fotográfica. Logo na gênese da fotografia as aplicações eram tidas como provas do mundo real, ou seja, havia a associação da fotografia com o documento, com a representação do mundo. Tanto que as fotografias tiveram diversas publicações com caráter científico logo que surgiu.

O valor de documentário da fotografia serviu, por exemplo, como fonte iconográfica para os estudos históricos das manifestações ocorridas fora do estúdio. Registraram-se novas paisagens, retratando diferentes tipos humanos, participando de expedição comercial, científica e de atividades militares, até o momento em que a imagem fotográfica, tida como registro visual da realidade, passou a ser multiplicada pela reprodução gráfica, tornando-se portadora de notícia e de informação, incorporando-se como suporte da imprensa escrita (MAYA, 2008, p. 116).

Dessa forma, a fotografia foi se estabelecendo como "espelho do real", tendo a ciência e o uso documental como legitimadores desse "status" da fotografia.

André Bazin, em seu famoso texto "Ontologia da imagem fotográfica", é bastante incisivo quanto à superioridade da fotografia em relação a pintura:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Também, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso (...). Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência. Ela age sobre nós como "fenômeno" "natural", como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável das origens vegetais ou telúricas. (BAZIN, 1991, p.22).

A condição da fotografia como capaz de produzir imagens de forma automática provocou uma mudança de paradigmas no nosso modo de ver a imagem, dada a tendência de se acreditar no objeto representado como tendo sido trazido ao presente no tempo e no espaço pela representação.

Como vimos anteriormente, os discursos sobre a fotografia no século XIX giravam em torno da semelhança, da fotografia como espelho do real; segundo Dubois, já no século XX, a ideia que vai prevalecer é a da *fotografia como transformação do real*: "[...] em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.)" (1993, p.37).

É importante ressaltar que posições filosóficas a respeito da fotografia como transformação do real já apresentavam vestígios desde o século XIX (DUBOIS, 1993), nesse sentido a fala de Flusser questiona a captação do mundo em preto e branco:

O preto e branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto-e-branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria e não preto ou branco, ou intermediário entre dois extremos. (FLUSSER, 2009, p.38).

Como podemos perceber o autor entende que fotografia e natureza são diferentes. Primeiro, por representar a realidade em tons monocromáticos, ou seja, em tons de cinza, e, segundo, mesmo representando em "duas cores", preto e branco não consegue representar as variações da luminosidade. Percebemos nesse discurso um ataque à premissa "cristalizada" no século XIX segundo a qual a fotografia é uma reprodução fiel e objetiva da realidade.

Rudolf Arnheim (1904-2007), em sua obra *Film as art* (1957), apresenta argumentos contra a imagem como ilusão do real; segundo ele, a fotografia em primeiro lugar seleciona um ângulo de visão escolhido, que é medido pelo enquadramento e pela distância em relação ao objeto. Em segundo lugar, há a redução do campo cromático a uma escala de cinzas entre o branco e o preto. E, por fim, isola um ponto do espaço-tempo que é somente visual - às vezes sonoro, no caso do cinema; não dá conta de outros sentidos como a sensação olfativa ou tátil.

Uma outra linha crítica de negação do realismo fotográfico está ligada, mais ou menos, à linha ideológica. Esse conjunto de discursos vai contestar a dita neutralidade da câmera escura e a objetividade da imagem fotográfica. Essa crítica vai insistir que a câmera não é neutra ou inocente e que o espaço visual criado por ela é fundado nos princípios da câmera escura renascentista.

A câmara escura foi usada por artistas no século XVI para auxiliar na elaboração de esboços das pinturas. De certo modo, a máquina fotográfica é uma câmara escura de orifício, incrementada com lentes e filme fotográfico. A lente convergente, a objetiva, é responsável pela formação da imagem no fundo da máquina, onde está o filme fotográfico que registra a imagem. Foi uma invenção no campo da óptica importante para a evolução dos aparatos fotográficos. Ainda hoje os dispositivos de fotografia são conhecidos como "câmeras" (RAMOS, 209, p.135).

A câmera fotográfica vista dessa maneira não é um agente neutro; como assinalou ontologicamente Vilém Flusser em seu livro "Filosofia de Caixa Preta" (2009), a caixa preta fotográfica não é um aparelho reprodutor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados, ou seja, toda a construção do espaço demanda minuciosos estudos de óptica. Sendo assim, da mesma forma que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real; a câmera fotográfica pode se colocar como um ponto de discussão complexo.

A fotografia de imprensa, símbolo dos grandes acontecimentos mundiais, considerada como o "cúmulo do real captado em sua intensidade bruta e natural" é um dos principais gêneros que os autores desse segundo paradigma da fotografia vão se esforçar em desmontar e denunciar.

[...] Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa. De maneira que vai procurar driblar tal censura, ao contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa (FLUSSER, 2009, p.51).

Um outro ponto a se considerar é o de que a significação das mensagens fotográficas é constituído pela cultura. A relação entre receptor e emissor é feita por códigos de leitura que necessitam de aprendizado. Prova disso é a declaração do antropólogo Herskovits:

Mais de um etnógrafo relatou a experiência de mostrar uma fotografia clara de uma casa, de uma pessoa, de uma paisagem familiar a pessoas vivendo numa cultura que desconhece a fotografia, e dessas pessoas observarem a fotografia de todos os ângulos possíveis ou virarem-na do lado contrário para inspeção das suas costas brancas, a fim de interpretar esse arranjo, para elas, sem sentido de tons variados de cinza em um pedaço de papel (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p.110).

Pode-se considerar esse segundo paradigma uma negação veemente do primeiro, da fotografia como *real*. Os pensadores desse paradigma vão se esforçar para refletir com mais exatidão sobre a natureza do processo fotográfico. Tendo uma ênfase considerável no processo de produção da imagem fotográfica. Atribuindo a esse, principalmente, a capacidade da fotografia como transformação do real.

Tendo apresentado a ideia de fotografia como espelho do mundo e a fotografia como transformadora do real, é possível afirmar que um denominador comum que pode ser encontrado nessas concepções é o de que a fotografia tem um valor absoluto como representação, ou pelos menos geral, seja por semelhança, seja por convenção.

Por fim, a fotografia como um traço do real vai tratar das teorias que afirmam a foto como *índice*, ou seja, representação por contiguidade física do signo com seu objeto de referência. Tal teoria diferencia das duas tratadas anteriormente por considerar a imagem indiciária como um.

Nesse sentido, Walter Benjamin, em 1931 em seu texto "Pequena História da Fotografia", afirma que quer se queira, quer não, apesar de todos os códigos e de

todos os possíveis artifícios da representação, o "modelo", o objeto captado, irresistivelmente, volta:

Mas com a fotografia, surge algo de estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recado tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte". [...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do caso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1993, p.92).

Segundo Dubois (1993, p.47), a fase de desconstrução dos códigos pode ser dividida em dois eixos - um ligado à semiótica (Metz, Eco etc), e outro mais ideológico (Baudry, os *Cahiers du Cinéma* etc.). E são nesses dois campos que o retorno da referência vai se manifestar com mais destaque.

No campo ideológico, Pascal Bonitzer, em seu texto "A sobre-imagem" na famosa revista *Cahiers du Cinéma*, se debruça sobre uma fotografia de Alain Bergala que havia sido muito criticada pelo exagero no tratamento que ela teve no jornal, no entanto, ao retomar a análise da fotografia novamente Bonitzer traz uma nova leitura:

Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva(...). E é verdade que "a grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor" [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado, acima das palavras "humanismo choramingão", existe mesmo assim o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...). Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a singularidade das lágrimas voltam sem ruído a se propor à meditação. Então um outro texto põe-se a brotar da mesma imagem(...) É nisso, mesmo se saiu dos mesmos códigos de representação (câmara escura etc.), que a fotografia nada tem a ver com a pintura: a maneira como o objeto é capturado é completamente diferente. O objeto não grita da mesma maneira numa tela e numa fotografia (...). [A fotografia] é, em primeiro lugar, um adiantamento de real que a química faz aparecer. Isso muda tudo... (*apud* DUBOIS, 1993, p.47).

Esse tipo de consideração que traz a transcendência da referência vem constituir esse novo paradigma da fotografia. Além da simples mimese, há o prenúncio

das reações imediatas do espectador diante da foto, ou pelo menos a tomada de consciência desse fenômeno.

Barthes (1984), buscando teorizar sobre esse sentimento de "referencialização" próprio da imagem fotográfica diz:

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico" não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falha do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto(...). Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: realidade e pausado. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia(...). O nome da noema da Fotografia será portanto: isso foi (p. 119).

Segundo Dubois, Barthes passou a vida perseguindo estereótipos e modelos culturais; e por causa disso foi capaz de insistir no realismo, pois, em sua essência, apesar de todos os códigos, a foto é marcada pela inscrição referencial, pela "pureza" de sua denotação, por sua "gênese automática" que Barthes declarava "mensagem sem código".

Porém, ainda segundo Dubois, por insistir na fotografia como mensagem sem código é que Barthes cai da armadilha não mais da mimese, mas do referencialismo. Ao "absolutizar" o princípio da transferência de realidade, ao adotar uma atitude de subjetiva de pretensão ontológica, Barthes foi desenvolvendo seu pensamento na direção da referência pela referência.

Concordando com Barthes ao declarar "para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado tenha estado ali num determinado momento do tempo", Peirce vai, por meio de consideração sobre o índice desenvolve ferramentas que podem auxiliar a compreensão da fotografia.

Fotografias, especialmente as instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança é devida ao fato de as fotografias serem produzidas em circunstâncias tais que viram compelidas fisicamente a corresponder, ponto a ponto, à natureza. Sob esses aspectos, pertencem pois, à segunda classe de signos os que o são por conexão física (PEIRCE, 1975, p.118).

O ponto de partida para tal análise é a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio da "impressão luminosa", que foi desenvolvida pelas leis de física e

química. Em sua teoria Peirce vai associar o tipo de signo da fotografia a vários sinais que têm em comum o fato "de serem realmente afetados por seu objeto" (1975), de manter com ele "uma relação de *conexão física*". Nisso diferenciam-se dos ícones, pois estes se estabelecem apenas por uma relação de semelhança, e dos símbolos, que se definem por convenções gerais.

É possível considerar que na "gênese" do processo fotográfico existam resquícios culturais codificados - as fórmulas que compõem o funcionamento do aparelho, e ainda as decisões humanas na produção - como a escolha do assunto, os tipos de equipamento, o tempo de exposição e outras escolhas, em suma, todos os preparativos que vão anteceder o disparo. Ao serem produzidas as imagens várias escolhas ainda serão realizadas nos processos de revelação, na tiragem e nos circuitos de difusão cultural de natureza codificada - imprensa, arte, moda, ciência e outros.

Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, segundo Dubois:

[...] apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma "mensagem sem código"). Aqui, mas somente aqui, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de "pura indicialidade", porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas. (1993, p.51).

Esse fato, de que a imagem remete a um "único" referente - o mesmo que a causou, do qual foi criada por conexão física e química, estabelece a singularidade dessa relação. Enfatizando essa conexão da fotografia Barthes escreve: "Uma fotografia sempre se encontra na ponta desse gesto; ela diz: isso é isso, é aquilo!, mas não diz nada além do que disse. A fotografia não passa nunca de um campo alternado de 'Veja', 'Olhe', 'Aqui está'; ela aponta." (1984, p.16).

Sendo assim, a mensagem fotográfica, a lógica do índice da qual tratamos, utiliza a distinção entre *sentido e existência*: a foto-índice afirma sobre a *existência* do que ela representa, mas nada nos diz sobre o *sentido* da representação. Ela não diz "Isso quer dizer aquilo". O referente dado pela foto é de natureza empírica, mais "neutro" - sua significação é um enigma, a não ser que participemos da realização de onde a fotografia foi realizada.

Em síntese, os três paradigmas da fotografia, segundo Dubois, que marcam é possível afirmar três posições epistemológicas. Primeiro, a posição de que vê a foto como uma reprodução mimética do real, onde os valores de similaridade, realidade, verdade e autenticidade são atribuídos à fotografia. Sendo essa concepção caracterizada como um ícone no sentido de Peirce. A segunda posição consiste na denúncia das impossibilidades dessa imagem ser uma cópia exata do real. A fotografia como qualquer imagem, é tratada como uma criação arbitrária do real, cultural, ideológica e percentualmente codificada. Dessa forma, a imagem não pode representar o real empírico, não haveria realidade fora dos discursos que falam dela, mas uma espécie de realidade interna, transcendente. A foto nesse sentido se aproxima mais do símbolo nos termos peircianos. Enfim, a terceira posição assinala um certo retorno ao referente, mas livre da insistente ideia do ilusionismo mimético. Esse retorno funda-se na experiência referencial que o ato fotográfico funda. Em sua essência a fotografia é uma afirmação de que o assunto fotografado existe.

Para Dubois a foto é em primeiro lugar, índice, depois ela pode ser ícone e adquirir sentido como símbolo (DUBOIS,1993, p.55). Em termos peircianos, partindo do pressuposto de que ícones, índices e símbolos não são classificações estanques, mas relativos aos processos semióticos desencadeados por um determinado signo, as três condições podem ocorrer em uma mesma fotografia, dependendo das semioses que se realizam. A sua condição indicial, todavia, não é dependente da ação do interprete, mas reconhecida por ele como uma propriedade do signo.

A Fotografia como linguagem

A imagem fotográfica, além de possuir amplo apelo documental, ou seja, de representação do real é passível de funcionar também como linguagem. Essa possibilidade vem, de um lado, da tendência da fotografia para que seja lida como uma representação precisa do real, e de outro, das manipulações que ela pode sofrer no processo de captura e de revelação da imagem ou, mesmo, de pós-produção(edição das imagens em computador). Dado que a produção fotográfica é constituída por vários fatores físicos e ideológicos, tanto os elementos de ordem material quanto os de ordem imaterial são suscetíveis de manipulações que, exercidas ao longo do tempo e em conjunto, vão criar uma imagem que poderá estar mais

próxima de uma representação documental da realidade ou de uma criação ficcional. Ao longo deste texto discutimos mais a fundo essas questões.

A imagem fotográfica, inicialmente desenvolvida por meio de recursos químicos (e, agora, eletrônicos), permite uma representação instantânea e supostamente real de um determinado espaço de tempo e lugar, sendo entendida como “testemunha da verdade”, como veremos adiante. Esse processo tem se intensificado pelos meios digitais onde, ao registrar a luz, o operador da câmera fotográfica tem a impressão de ver na imagem fotográfica exatamente o espaço que acabara de registrar, e, como discutem os teóricos da fotografia, essa impressão de representar a realidade influencia a recepção das imagens fotográficas em relação ao grande público. Desde a fotografia analógica, química, popularizada a partir dos anos 20 do século XX (SHIMODA, 2009), foi sedimentando a ideia de que fotografia é sinônimo de realidade. Porém, as escolhas ao realizar o enquadramento, as montagens fotográficas, digitais e analógicas, o uso de cenários e outros artifícios forma mostrando que podemos criar imagens que são representações não diretas dos “assuntos”, ou seja, medidas, além da câmera, por recursos de linguagem. A aplicação constante e intencional desses artifícios, ao longo do tempo, pode constituir um conjunto de representações, que vão compor os arquivos de um determinado assunto, costume, época, entre outros. Ao longo do tempo os arquivos vão sendo re-significados e, no plano dos signos, constituem a memória, as identidades de um povo. Porém, esse mesmo processo semiótico incorpora uma construção de uma realidade, podendo envolver ficções:

[...]sobre arquivos, memória e reconstituição histórica, sublinhando essa possibilidade inerente das representações fotográficas que é o processo de construção de realidades - e portanto de ficções - que ela permite em função de sua ambígua e definitiva condição de documento/representação (KOSSOY, 2002, p.14).

Essas possibilidades, de construção de realidade ou simulação, segundo Kossoy (2002), vêm da natureza da fotografia que por si só é permeada por ambiguidades: Segundo ele, a fotografia possui uma “realidade própria” que envolve o assunto, o objeto de registro e o tempo passado. Porém, existe uma “segunda realidade” que seria fruto do contexto em que foi realizado o registro fotográfico, repleto de nuances que poderiam ser exploradas por meio de uma análise mais profunda:

[...] assim como as demais fontes de informação histórica, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração (KOSSOY, 2002, p.21).

Mesmo em formato digital persistem as estratégias de construção de imaginário postas em prática por diferentes motivos - publicitários, ideológicos, com a intenção de propagar ideias vinculadas a pensamentos políticos, de manipular imagens que ao longo do tempo vão constituir um imaginário sobre um determinado produto, povo, nação, ou conceito. Estratégias que aproveitam a natureza das imagens fotográficas que em si são cheias de ambiguidades, de omissões calculadas, de significações não explícitas e passíveis de interpretações mais profundas como, por exemplo, a imagem do Brasil no exterior faz parte de uma política de representação do país em livros, almanaques, cartões postais realizadas pelos setores do governo ligados ao desenvolvimento do turismo.

[...] papel ideológico da fotografia empregado pela elite econômica e política da sociedade brasileira com o intuito de apresentar o país através de seleções de imagens cujos códigos culturais e estéticos nelas explícito transmitissem a si mesmo e aos receptores estrangeiros a ideia de modernidade, esplendor e progresso: imagens de exportação como sempre se fez por meio das revistas ilustradas, dos cartões postais, dos livros oficiais de propaganda do país no exterior (KOSSOY, 2002, p.14).

Esse conjunto de imagens que ao longo do tempo é propagado vai constituir em seu conjunto uma imagem de um Brasil fantástico, com paisagens deslumbrantes e que passa ao largo do multifacetado país em que vivemos.

Tendo encaminhado a discussão sobre a possibilidade de as fotografias serem usadas tanto para constituir uma realidade quanto uma ficção, refletiremos a seguir sobre os elementos de representação fundamentais para avançar à discussão da representação de realidade, que, em sentido amplo, faz parte da comunicação.

Os elementos constitutivos da imagem

Vamos pensar sobre os elementos que norteiam essas concepções: O que leva um fotógrafo a fotografar? Quais são as suas motivações? E os suportes? Qual a importância deles na obtenção da representação?

Ao tratar de fotografia pode-se dizer que são vários os meios que podem influenciar na constituição da imagem fotográfica e para tratar desse assunto sintetizaremos as ideias do autor Boris Kossoy, apresentadas no livro *Realidade e ficções na trama fotográfica* (2002), ao mesmo tempo trazendo outros autores para dialogar. Tais como Roland Barthes, com *Câmera Clara* (1982), e Vilém Flusser com *Filosofia da Caixa Preta* (2009).

Um primeiro conjunto de elementos, segundo Kossoy, que se articulam na produção fotográfica seriam o *assunto*, o *fotógrafo* e as *coordenadas de situação*. O *assunto* é aquilo que vai ser fotografado; o *fotógrafo*, movido por razões de ordem pessoal, e/ou profissional, elabora a composição tendo em vista um contexto histórico, cultural e estético. O produto dessa articulação entre o fotógrafo e o tema é acrescido ainda de outro fator, o contexto onde esse registro fotográfico é realizado, o que o referido autor chama de *coordenadas de situação*:

Tal ação ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico "espaço" e "tempo" suas "coordenadas de situação" (KOSSOY, 2002, p.26)

Roland Barthes (1915-1980), dá àquele que fotografa, ou seja, o fotógrafo, o nome de *operator* (1984, p.20). O termo dá ênfase à função de operar o mecanismo da câmera fotográfica, enquanto o termo fotógrafo, segundo esse autor, parece evocar a ideia que alguém que pratica a fotografia. Já Vilém Flusser (1920-1991) pensa no fotógrafo "como alguém que produz símbolos, manipula-os e os armazena" (FLUSSER, 2009, p.22), nessa perspectiva o autor vê os fotógrafos como "informadores" e compara-o com um caçador que se movimenta na floresta "densa da cultura". O fotógrafo está portanto, segundo o autor, à procura do "objeto fotografável" cercado de regiões do ponto de vista:

Há região para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outras para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para a perspectiva de pássaro, outras para perspectiva de sapo, outras para a perspectiva de criança (2009, p.9).

Nesse sentido, o fotógrafo "salta" pelas regiões em busca daquilo que lhe parece mais conveniente. Dessa forma, o aparelho funciona em favor da intenção do fotógrafo.

Enquanto Kossoy chama o alvo da fotografia de *assunto*, Barthes chama de *Spectrum*: "[...] aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro [...] *Spectrum*" (BARTHES, 1984, p.20). Já Flusser pensa nas fotografias como imagens técnicas: "Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, são produtos indiretos de textos - o que lhes confere posição histórico e ontológica diferente das imagens tradicionais" (2009, p.13). Kossoy, por sua vez, ao considerar esse aspecto, tem uma visão mais funcionalista sobre o exercício da fotografia, Barthes parece pensar no fotógrafo como um criador de símbolos e, por isso busca desenvolver uma nomenclatura mais precisa sobre o fazer fotográfico que oriente uma discussão a respeito. Flusser pensa num contexto mais amplo em que o fotógrafo e câmera fotográfica, para o autor "aparelho", se situam.

Voltando a Kossoy, o autor trata, pois de outros elementos que vão atuar na constituição da imagem fotográfica; são eles os de *ordem material* sejam químicos, físicos (suportes, câmeras) ou eletrônicos, que compõem a materialização do registro luminoso - e os de *ordem imaterial*, - que são ligados às elaborações mentais e culturais que se relacionam para a criação de fotografias. Kossoy pontua que os últimos se sobrepõem aos primeiros na mente e na ação dos fotógrafos.

Em relação aos valores imateriais, e à influência deles na elaboração fotográfica, Barthes criou um termo chamado de *studium* para designar essa ideia:

[...] *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (BARTHES, 1984, p.45).

Studium seria uma das formas pelas quais uma determinada fotografia chama nossa atenção, sejam fatores políticos, subjetivos ou ideológicos. O *studium* seria uma forma de intuição para a fotografia, e a partir dele se dariam outras reflexões sobre o fazer fotográfico. O conceito de Barthes é interessante porque inclui, em certa medida, a intuição do fotógrafo, como uma espécie de estudo, e também, o gosto por alguém, a aplicação a alguma coisa, como formas de elaboração fotográfica.

Em Flusser a relação do fotógrafo com valores imateriais é fator constante que permeia todo o processo do fazer fotográfico. Segundo o autor o fotógrafo é um criador de símbolos e o produto de sua prática, ou pensando como o autor, o produto do

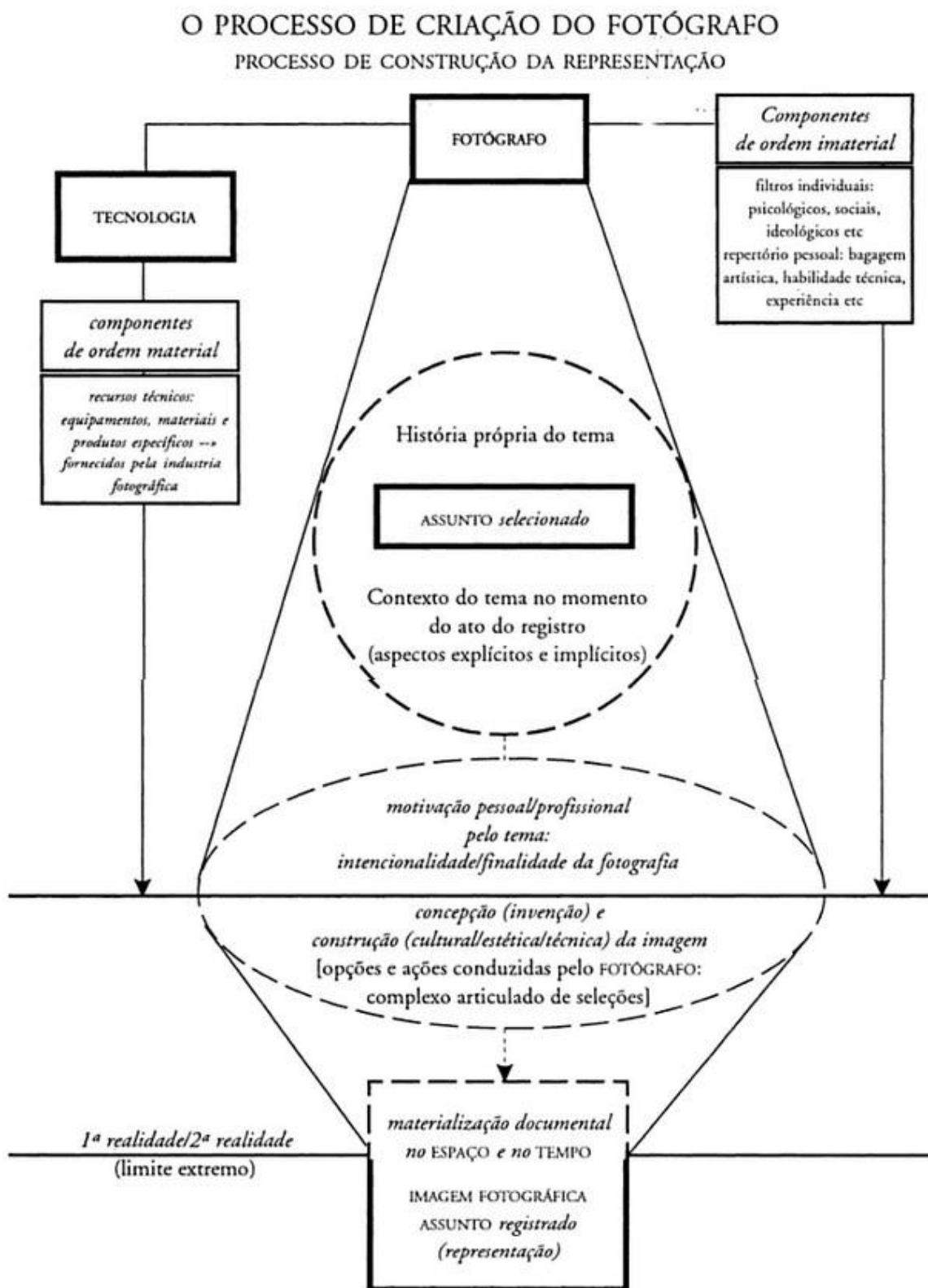
aparelho é *magicização* (2009, p.9) da vida, ou seja, a fotografia vem a substituir a realidade a partir de seus produtos.

Retomando os conceitos de Kossoy, outros fatores que podem influenciar a elaboração da fotografia são a *aplicação* - seja ela científica, comercial, educacional - que se relaciona na prática com a *motivação*, seja ela de ordem interior ou exterior, pessoal ou profissional em função de uma *intencionalidade/finalidade*, que determinará a *concepção* e *construção* do trabalho final. Em síntese o autor enumera os passos percorridos na elaboração fotográfica:

a. Seleção do próprio "assunto"; b. seleção de equipamento (câmera, objetivas, filtros etc.) e materiais fotossensíveis (natureza e tipo de filmes); c. seleção do "quadro", ou do enquadramento do assunto, construção criativa esta denominada geralmente de composição; trata-se da organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmera com o propósito de se alcançar, segundo determinadas condições de iluminação, um certo efeito plástico na imagem final; d. seleção do momento; implica a decisão de pressionar o obturador num determinado instante visando a obtenção de um resultado determinado/planejado; a experiência (apoiada na indicação do fotômetro) estabelecerá qual a relação velocidade/abertura do diafragma a ser empregada para que se logre a exposição correta do filme, à luz que, naquele preciso instante, ilumina o assunto; e. seleção de materiais e produtos necessários para o processamento do filme negativo ou positivo além das demais operações do laboratório fotográfico incluindo-se cópias ou ampliações; f. seleção de possibilidades destinadas a produzir determinada "atmosfera" na imagem final; tratam-se das interferências diretas na imagem [...]. (2002, p.28).

Ao longo da descrição desses elementos podemos notar que em vários pontos é descrita que o posicionamento do fotógrafo é importante para o registro; analisemos os elementos apresentados: o (1) *assunto*, o (2) *fotógrafo*, as (3) *coordenadas de situação*, (4) *elementos de ordem material* e (5) *ordem imaterial*, (6) *aplicação*, (7) *motivação*, (8) *intencionalidade/finalidade* e (10) *concepção* e *construção*. Esses elementos aparecem nas imagens a seguir, de um diagrama elaborado pelo autor:

Figura 03 - Processo de criação do fotógrafo



Fonte: Kossoy (2002, p.32)

Conforme Kossoy, ao tratar da questão da manipulação da imagem na fotografia afirma que essa prática acompanha a gênese própria da fotografia. Desde o início da prática da fotografia as manipulações fazem parte de seu desenvolvimento, sendo incorporadas ao longo do tempo costumes como, por exemplo, pintar retratos sobre fotografias impressas, muito comuns no Brasil, costume esse iniciado por volta dos anos 30 do século XX (RETRATO PINTADO, 13min. 35mm, 2000, Synapses Produções).

As possibilidades o de o fotógrafo interferir na imagem - e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade - existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realizando físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma (KOSSOY, 2002, p. 30).

Quanto à relação entre fotografia e receptor, Barthes (1984) criou o conceito de *Spectador*, que segundo o autor: "somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos e coleções de fotos" (1984, p.20). O *spectador* seria aquele que vê fotografia, que aprecia a fotografia. Posto que até agora temos dissertado sobre a prática da fotografia, por isso, é certo que as imagens fotográficas produzidas têm um destinatário ou mais de um destinatário, que consomem, apreciam e prestigiam as imagens, ou seja, aquele que vão dar sentido ao fazer fotográfico.

Outro conceito importante na teoria de Barthes é a ideia de *punctum*, esse seria aquele ponto que em imagens fotográficas nos chama a atenção, eis a descrição de Barthes:

O *punctum*, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para "o resto" da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (1984, p.89).

Associada à ideia de fotografia como linguagem, cabe considerar o fato de que a fotografia participa de processos de comunicação, aos quais interessa saber aqui, especialmente porque as fotografias da exposição, da qual trata esta dissertação, devem ser entendidas nessa perspectiva.

Segundo Ugo Volli, em seu livro "Manual de Semiótica" (2007), cada coisa existente, sejam pessoas, objetos ou elementos artificiais ou naturais "comunicam-se" continuamente. *Comunicar*, segundo o autor, em sentido amplo, quer dizer difundir "informação sobre si", apresentar-se ao mundo, ter um aspecto que é "interpretado", por qualquer pessoa que esteja presente (2007). Um outro conceito, distinto de comunicação, mas não dissociação desse, é o de significação. Avançando um pouco mais nesse raciocínio o autor define o que é *significação*:

Quanto mais olho e estudo, naturalmente, mais o seu sentido se enriquece, em um processo que parece inesgotável. A consequência desse fato elementar - que o mundo tenha sentido - é que o comportamento (ou também a ausência de comportamento) de cada pessoa ou organização é uma potencial fonte de comunicação. Chamaremos de significação essa condição de riqueza de sentido. (2007, p.18).

Segundo o autor, a comunicação está em "situações elementares", como entender a direção de um movimento de carro, deduzir as condições climáticas pela cor do céu, ou até mesmo identificar objetos em nosso campo visual pelas cores, embora costumemos atribuir atividade comunicativa apenas a atividades como escrever cartas, fazer publicidades, pronunciar alguma coisa a alguém (a chamada "comunicação autêntica").

Volli define os elementos básicos envolvidos nessa comunicação autêntica, que é sempre intencional:

[...] alguém (que chamaremos de "emissor") que "transmite" alguma coisa (que chamaremos de "mensagem", ou, de maneira mais técnica, "texto") a algum outro (que chamaremos de "destinatário"). Naturalmente, nesse tipo de comunicação há um "trabalho", por parte do emissor, para dar à mensagem um "formato" acessível para o destinatário. (2007, p.18).

Ainda sob esse ponto de vista, essa comunicação se constitui de uma operação que pode ter mais ou menos sucesso; tem a iniciativa e o destinatário, no ato de "interpretar" a mensagem, pode "reagir" conforme programado ou até "rejeitá-la", conforme ocorra a significação.

O autor faz uma distinção entre a *significação* produzida em uma comunicação "autêntica" e aquela produzida em situações onde esse tipo de intenção comunicativa não se verifica. Por exemplo, no caso de um céu nublado que "nos envia" uma mensagem de chuva, ou de um rapaz que parece um estudante, o céu ou o rapaz, não querem comunicar chuva ou parecer um estudante, eles o são. Nesses casos não

existe um emissor que nos envia as mensagens, mas mesmo assim, são plausíveis de "interpretação".

Embora considerando distinções entre significação e comunicação, para que o objeto criado pelo emissor ao destinatário cumpra sua função, ele deve parecer "significativo". Além disso, é comum que a significação estimule a busca de "efeitos comunicativos":

[...] é com frequência fácil, e em geral bastante comum, "trabalhar" no aspecto de uma coisa ou de uma pessoa, "manipular", em suma, a sua significação, de modo a alcançar determinados "efeitos" comunicativos. Assim "podemos produzir comunicação modificando a significação" de um objeto. Práticas como o "packaging" e o "design" dos objetos, a decoração e o trato com a casa, as roupas e o cuidado com o rosto e os cabelos são meios muito comuns para alterar e geralmente melhorar a percepção de um objeto social, de um modo tal que permita obter uma certa "imagem". Desse modo, geralmente a significação esconde uma autêntica comunicação: o destinatário acredita descobrir o sentido de alguma coisa, mas na realidade recebe uma comunicação cuidadosamente elaborada por um emissor. (2007, p.20).

A recepção, segundo Volli (2007), é definida pelo ato em que uma determinada mensagem ou texto é captado por outro ser humano (ou outro ser vivo, ou outro dispositivo adequado), que nesse caso é definido como receptor, recebedor, ou destinatário.

A recepção é portanto o momento no qual, em uma determinada parte do mundo, que o ato da recepção "qualifica" mais precisamente como texto, emerge para alguém um "sentido". Nessa atribuição de sentido encontra-se o ponto de partida do complicado processo de "interpretação". (2007, p.21).

É de fácil aceitação a existência de uma comunicação, em sentido amplo, "sem emissor", como por exemplo, na leitura de instrumentos de medida, ou por meio de aparatos científicos, de sintomas de doenças. Alguns exemplos são, onde há fumaça, há fogo, a febre para doença, as pegadas para o caçador. Porém, sem recepção não há comunicação. Acompanhemos o pensamento de Volli:

[...] indícios [...] sem alguém para interpretá-los, são simples "fatos do mundo", privados de efeitos comunicativos. E o mesmo vale para instrumentos de medida, alarmes automáticos, isto é, dispositivos construídos exatamente para comunicar um sinal a "alguém": sem destinatário (ou pelos menos sem um dispositivo automático que lhes "responda" segundo modelos predispostos por um projeto), esses instrumentos funcionam materialmente, mas não "criam sentido" (2007, p.22).

De fato, é o receptor e sua "enciclopédia", ou seja, a carga de experiências que ele traz consigo, que vai "atualizar" determinados significados. Por exemplo, o quadro da Mona Lisa de Leonardo da Vinci (1452-1519) através dos tempos suscita várias leituras, como antiguidade do período do Renascimento Italiano, como a representação do feminino na época, como uma expressão ultrapassada de representação. É certos que os signos vão sempre se atualizando, tendo os sentidos mudados, por vezes sendo ampliados. Portanto, é o receptor que preenche inevitáveis "buracos" ao usufruir o texto e interpretá-lo.

Segundo Volli, o fundamento do ato semiótico:

[...] não consiste pois na produção de sinais, mas na compreensão de um sentido. Isto não significa antes de tudo, reconduzir um objeto significante (ou "representamen") a uma lei geral de tipo hipotético (se existe isto, então aquilo), mas eventualmente "situá-lo como um texto", isto é, perguntar-se sobre o porquê daquele objeto, portanto, antes de tudo sobre a sua diferença com relação ao contexto (diferença sintagmática), sobre a sua diferença relativa àquilo que poderia estar em seu lugar (diferença paradigmática) e sobre a razão dessas diferenças - que são sempre razões, rede de hipóteses principais e acessórias que constituem a textualidade do objeto. (2007, p.23).

Na base do ato semiótico se encontra também o "espanto", o surpreender-se. O princípio de funcionamento está na "relevância" ou "saliência no contexto". O modo de funcionamento está em identificar as diferenças de tipos e identidades. Embora o emissor não possa controlar totalmente a recepção pode manipular a mensagem de modo a orientá-la. Os textos produzidos por esse modos de funcionamento podem ser "simulacros", ou seja, formas como o autor da mensagem encontra para se comunicar de forma mais eficaz com seu receptor:

A pesquisa semiótica mostrou que em cada texto podem ser construídos simulacros da recepção virtual imaginada pelo autor como possível interlocutor: é o que Umberto Eco chama de "leitor-modelo", isto é, uma certa competência linguística e de gênero, uma certa atitude ideológica, uma certa bagagem enciclopédica que permite prever uma determinada forma do mundo e assim por diante. Nenhum texto pode dispensar um leitor-modelo, porque, "necessariamente", ele deve formula-se segundo um código linguístico e prever determinados conhecimentos sobre a realidade, que se pressupõem comuns ao destinatário. (VOLLI, 2007, p.24).

Esse conceito forma a ideia de uma certa "estética da recepção", ou seja, na base de todo o ato receptor existe um "horizonte de espera" do sujeito, que é formado pelos interesse, gostos, conhecimentos adquiridos, que ele compartilha com a sociedade onde está inserido.

As mensagens novas criadas pelos emissores destacam-se no horizonte da espera inovando-o, ou até mesmo simplesmente confirmando-o. O sentido criado depende da relação do receptor à da "intertextualidade" na qual ele está inserido.

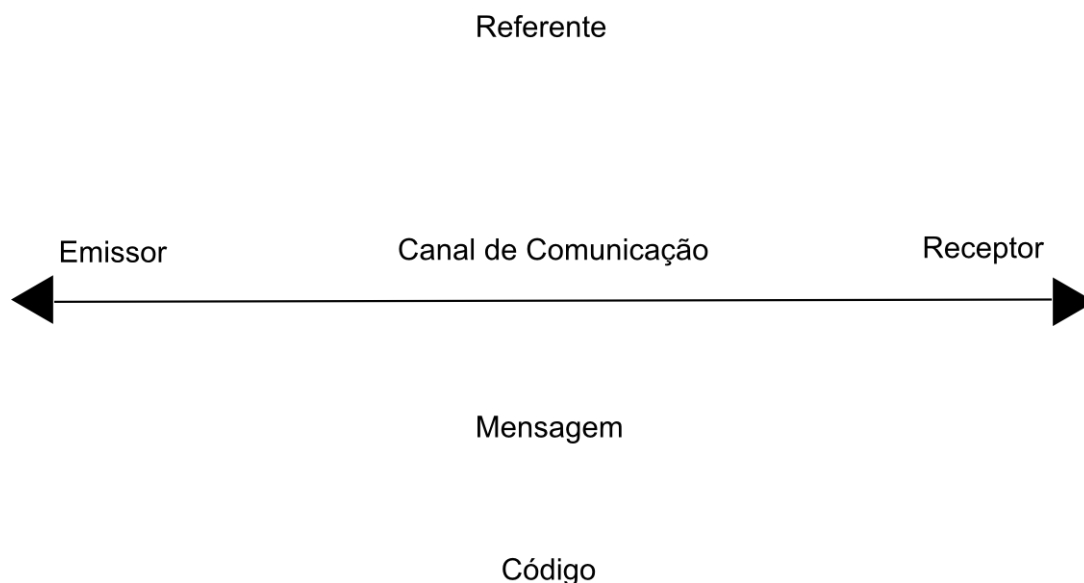
Segundo Volli (2007), os conteúdos mentais - como a percepção, pensamentos, sentimentos, não podem ser transferidos de uma pessoa para outra por sua própria natureza subjetiva. Sendo assim, a *mensagem* não pode ser pensada como um conjunto de conteúdos ou ideias; ela precisa de um meio, um objeto material para ser deslocado de uma pessoa para outra. Por exemplo, folhas de papel e tinta, ondas sonoras entre outros. Esse objeto material passa a ser um *substituto* dos conteúdos subjetivos ou mentais que se gostaria de transmitir. Acompanhemos a definição do autor citado:

Esse objeto material, portanto, é um "substituto" dos conteúdos mentais que se gostaria de poder transmitir, e grande parte da complexa problemática da comunicação extrai a sua origem, como é fácil de entender, exatamente dessa necessidade de recorrer a objetos substitutivos: aqueles que tecnicamente são comumente definidos como "sinais" (VOLLI, 2007, p.26).

Ainda sobre os fatores envolvidos no processo de comunicação. Volli cita o linguista russo Roman Jakobson (1896 - 1982) para o qual os fatores da comunicação envolvem, além de emissor, mensagem, o destinatário, um contato, um código e, um contexto:

Um "contato" é necessário para pôr em comunicação "emissor" e "destinatário". Considerando segundo a metáfora hidráulica em uso na teoria matemática da informação, com frequência o contato é indicado como "canal". [...] Um outro elemento que pode ser encontrado em todas as comunicações autênticas é um "código". Nunca ocorre que a comunicação seja "nua" ou imediata. O "canal" constitui o contato, mas também o filtro material entre "emissor" e "destinatário" (VOLLI, 2007, p.26).

Figura 04 - Fatores da comunicação



Fonte própria.

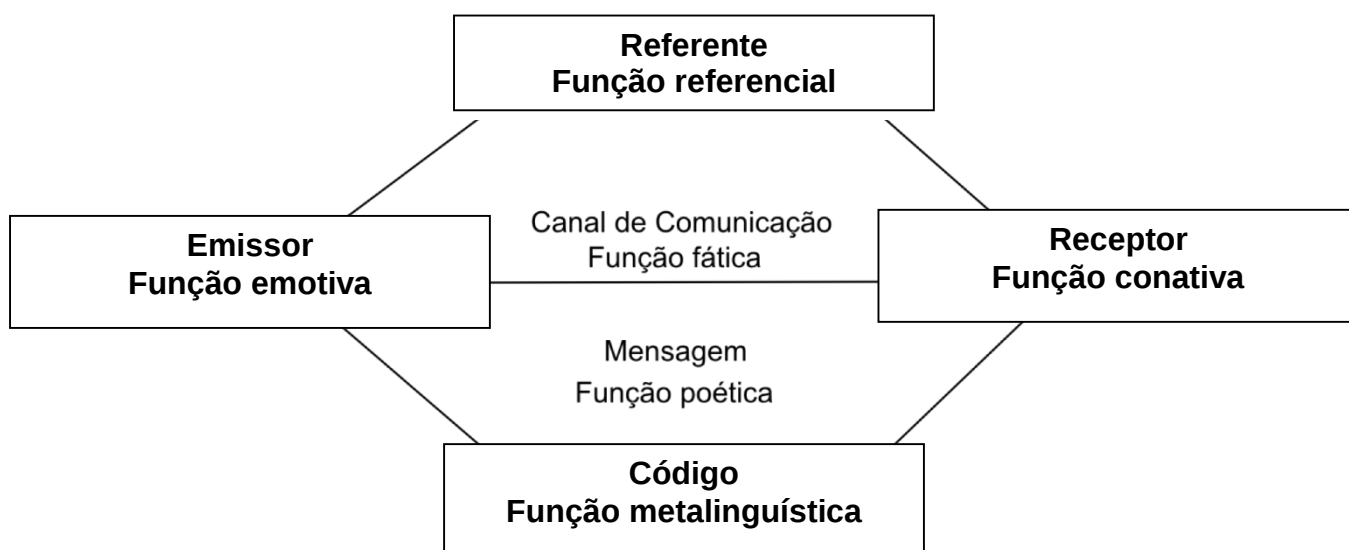
Enfim, as *mensagens* geralmente visam à comunicação de alguma coisa, para referir-se à realidade, a um determinado *contexto*, aos conteúdos da mensagem.

Desse ponto de vista, o destinatário, ou a instancia de recepção, age na relação com todos os demais elementos necessariamente envolvidos em todo processo de comunicação, embora alguns desses processos possam enfatizar mais um elemento do que o outro, questão que foi abordada por Jakobson ao tratar das funções da comunicação (Volli, 2007).

A função "emotiva" (ou expressiva) é a capacidade do emissor tem exprimir-se a si, emoções, sentimentos e sua identidade na mensagem. Em fotografia, penso, esse tipo de mensagem seria bastante intimista, fazendo referência ao fotógrafo. A função "fática" baseia-se no trabalho para garantir o contato e se relaciona com o canal de comunicação. Acredito que um bom exemplo de função fática em fotografia é a fotografia publicitária, onde as imagens geradas são aplicadas especificamente no canal onde é vinculada. Seja um *outdoor*, um panfleto. A função "metalinguística" é quando a mensagem é focada no código, as fotografias experimentais se enquadram nessa linha. A função "referencial" é quando a ênfase é dada no referente, permitindo a mensagem se colocar em relação ao mundo. A fotografia de jornalismo é um bom exemplo da função referencial. A função "poética" é quando a mensagem se baseia em sua organização interna, chamando atenção para si mesma, quando a fotografia

volta a si mesma, sendo essa a sua principal motivação. E, por fim, a função conativa é quando a mensagem se baseia no receptor. As fotografias de evento sociais podem ser um bom exemplo.

Figura 05 - Funções da comunicação



Fonte própria.

Segundo Flusser, o aparelho e a forma de fotografar tem uma influência expressiva na recepção da imagem. O filósofo desenvolve o contexto da sociedade de produção industrial para desenvolver suas considerações sobre a recepção em fotografia. Por hora acompanhemos seu pensamento:

O aparelho assim comprado será de "último modelo", menor mais barato, mais automático e eficiente que o anterior. O modelo deve o constante "aperfeiçoamento" ao *feedback* dos que fotografam. O aparelho da industria vai aprendendo, pelo comportamento dos que fotografam, como programar sempre melhor os aparelhos que produzirá" (2009, p.53).

Para ele, o constante avanço tecnológico influenciado pelo consumo vai nortear o desenvolvimento do aparelho; porém, essa forma de avanço vai desenvolvendo o aparelho para que seja cada vez mais automático. Tornando-se o aparelho cada vez mais complexo enquanto seu funcionamento, a interface interativa com o operador se torna mais simples. Entretanto, o avanço da tecnologia do aparelho torna a câmera

fotográfica cada vez mais fechada, no sentido de que a tecnologia avança e os operadores tendem a se tornarem dependentes do dispositivo;

O aparelho propõe jogo estruturante complexo, mas de funcionamento simples. Jogo oposto do xadrez, que é estruturalmente simples, mas funcionalmente complexo: é fácil aprender suas regras, mas difícil jogá-lo bem. Quem possui aparelho fotográfico de "último modelo", pode fotografar bem sem saber o que se passa no interior do aparelho. (FLUSSER, 2009, p.54).

Dada essa falta de profundidade de conhecimento do funcionamento da câmera por parte do operador da câmera, a tendência é a de que o homem crie o seu imaginário a partir do olhar da câmera, ou seja, de uma série de desenvolvimentos técnicos que levaram à construção do aparelho. O operador passa a acreditar que aquele é seu olhar "puro" em relação ao mundo. Quando, numa perspectiva mais profunda, as fotografias registradas pelo amador são mediadas por uma tecnologia de que deixa marcas em todas as imagens criadas por ele. Flusser chega a considerar que a "torrente" de fotografias criadas por fotógrafos amadores seria uma forma de olhar dos aparelhos fotográficos:

A mania fotográfica resulta numa torrente de fotografias. Uma torrente-memória que a fixa. Eterniza a automaticidade inconsciente de quem fotografa. Quem contemplar álbum fotográfico amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem (FLUSSER, 2009, p.54).

Posto assim, o fotógrafo amador não consciente de sua relação com a câmera fotográfica estaria produzindo imagens programadas no aparelho sem se dar conta que por detrás de seu gesto automático há um desenvolvimento teórico avançado para que eles possa realizar as fotografias.

Quem escreve precisa dominar as regras de gramática e ortografia. Fotógrafo amador apenas obedece a "modos de fazer", cada vez mais simples, inscritos ao lado externo do aparelho. Democracia é isto. De maneira que quem fotografa como amador não pode decifrar fotografias. Sua práxis impede de fazê-lo, pois o fotógrafo amador crê o fotografar gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo (FLUSSER, 2009, p.55).

Sendo assim, desenvolvemos até aqui as ideias de que: a) existe uma automação gradual do aparelho fotográfico, e, b) há um "adestramento" do fotógrafo amador; essas afirmações ajudam a compreender a significação. Ora, posto que, ao exercer essa prática automática e pouco consciente do desenvolvimento científico da

câmera fotográfica, tendemos a pensar que todas imagens criadas por câmeras são semelhantes às experiências visuais.

Nossa práxis com a maré fotográfica que nos inunda faz crer que podemos fazer delas e com elas o que bem entendermos. Tal desprezo pela fotografia individual distingue a sua recepção das demais imagens técnicas. Exemplo: ao contemplarmos cena da guerra no Líbano em cinema ou TV, sabemos que nada podemos fazer a não ser contemplá-la. Ao contemplarmos cena idêntica em jornal, podemos recortá-la e guardá-la, ou simplesmente rasgá-la para embrulhar sanduíche. Isso leva a crer que podemos agir ao recebermos a mensagem de tal guerra, podemos assumir ponto de vista "histórico" em face da guerra. (FLUSSER, 2009, p.55).

A "banalização" da fotografia tem consequências em como enxergamos o mundo. Uma vez que, de um lado, a fotografia é exercida em "torrentes" de registros fotográficos, do outro há uma infinidade de imagens às quais somos expostos. O excesso de imagens no cotidiano tende a nos tornar menos sensíveis às imagens às quais estamos expostos no dia-a-dia. Como no exemplo acima, a fotografia na guerra no Líbano que pode embrulhar um sanduíche passa da novidade da informação à banalidade do cotidiano.

Um outro aspecto importante nesse fenômeno da banalização da imagem é a inversão das funções de texto e imagem. Se, na Idade Média as imagens (iluminuras) serviam para tornarem os textos cognoscíveis, ou seja, aproximar a abstração das palavras para uma realidade mais "natural", contemporaneamente, o texto vem a explicar as imagens. Antes tínhamos as imagens que explicavam o texto, agora o texto explica a imagem. A fotografia vem ocupar um papel central nesse processo.

No curso da História, os textos explicam as imagens, "desmistificando-nas". Os capiteis românticos serviam aos textos bíblicos com o fim de *desmágicizá-los*. Os artigos de jornal servem às fotografias para *remagizizarem*. No curso da história, as imagens eram subservientes, podiam-se dispensá-las. Atualmente, os textos subservientes, podem ser dispensados. (FLUSSER, 2009, p.56).

Flusser pensa nessas imagens em sua capacidade para a significação simbólica, que, segundo o autor, pode alcançar certo "encantamento", "magia", no sentido de exercer uma influência muito intensa sobre a percepção e o raciocínio do receptor.

Se o receptor da fotografia for ao Líbano ver a guerra com seus próprios olhos, estará vendo a "mesma" cena, já que olha tudo pelas categorias da fotografia. Está programado para ver *magicamente*. E para que fazer a tal viagem, se a fotografia lhe traz a guerra para sua casa? O vetor de significado se inverteu: o símbolo é real e o significado pretexto. O universo dos símbolos (entre os quais, o universo fotográfico é dos mais importantes) é o universo mágico da realidade. Não adianta perguntar o que a fotografia da cena libanesa significa na realidade (FLUSSER, 2009, p.57).

Conforme desenvolvemos até aqui, o receptor inundado de imagens e adestrado pelo aparelho fotográfico passa a perceber as imagens, que são representações, como a realidade no mundo. Flusser vai mais longe, como vimos acima, diz que mesmo que o receptor se desloque para o Líbano, conforme o exemplo usado pelo autor, apesar de estar olhando para o mundo real, terá a percepção influenciada agudamente pela fotografia, pela representação.

Enfim, as fotografias são percebidas como objetos banais, sem valor, pois todos sabem fazê-las. Mas na verdade, a falta da consciências da representação nesse processo vai tornando a fotografia uma espécie de "círculo mágico" em torno da sociedade, um universo de representação, que não é o mundo em si, mas pretende se-lô, e é percebido como tal. Avançar na reflexão sobre esse fenômeno é romper o círculo e ajudar na formação de novos paradigmas para o entendimento das imagens.

Composição e cores na Fotografia

Para entender a fotografia de forma mais completa desenvolvemos a seguir aspectos relacionados à técnica fotográfica. Conceitos que serão necessários para entender as fotografias a serem analisadas no capítulo 3.

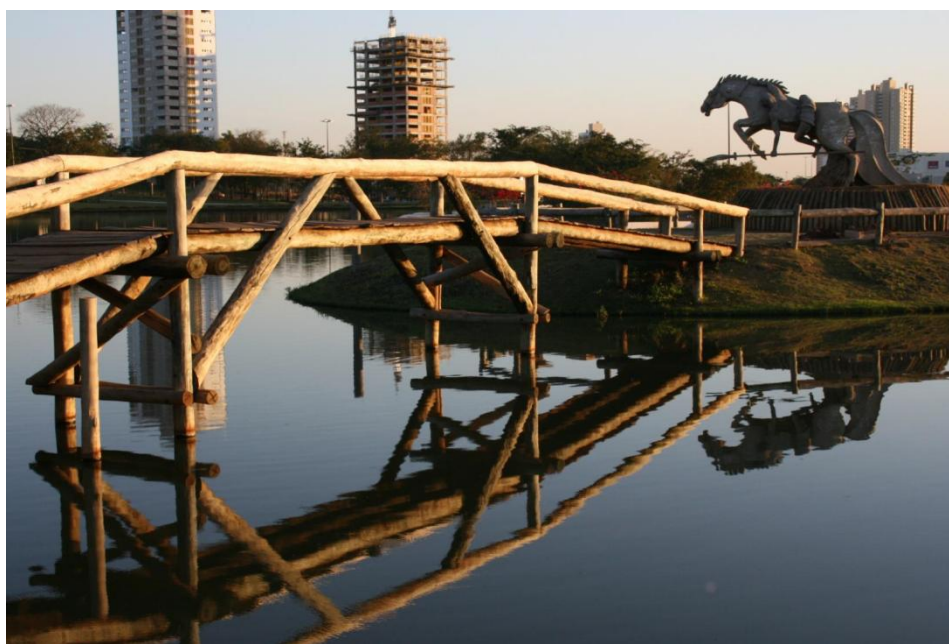
A composição é uma das ações mais importante do fotógrafo na produção das imagens. A posição onde o aparelho fotográfico é posicionado em relação ao sujeito constitui um dos pontos mais críticos em composição fotográfica. Constitui, efetivamente o passo que antecede os ajustes a serem realizados na câmera fotográfica:

Qualquer composição fotográfica funciona, por assim dizer, se o arranjo dos elementos do objeto se comunica eficientemente com os supostos observadores da imagem. Em geral, o modo mais efetivo de garantir uma composição de qualidade é levar em consideração os principais elementos, em seguida, posicionar sua câmera e ajustar os controles de exposição de modo extrair ou neutralizar elementos que, se fossem acumulados em uma produção de informações visuais, arruinariam a fotografia. (ANG, p.12, 2007).

Há várias formas de composição que são convenções entre fotógrafos. Entre elas estão: a composição em simetria, a diagonal, a regra dos terços, os padrões geométricos e outras.

As composições simétricas são caracterizadas pelas impressões de solidez, de estabilidade e de força que transmitem, essas características, advindo do equilíbrio dos elementos na composição. Nesse tipo de composição os elementos enquadrados são dispostos de forma a espelhar os mesmos elementos à esquerda e à direita da imagem (simetria vertical) ou acima e abaixo (simetria bicontal). Há imagens, contudo, que não produzem uma simetria exata, mas de apenas parte dos elementos da composição.

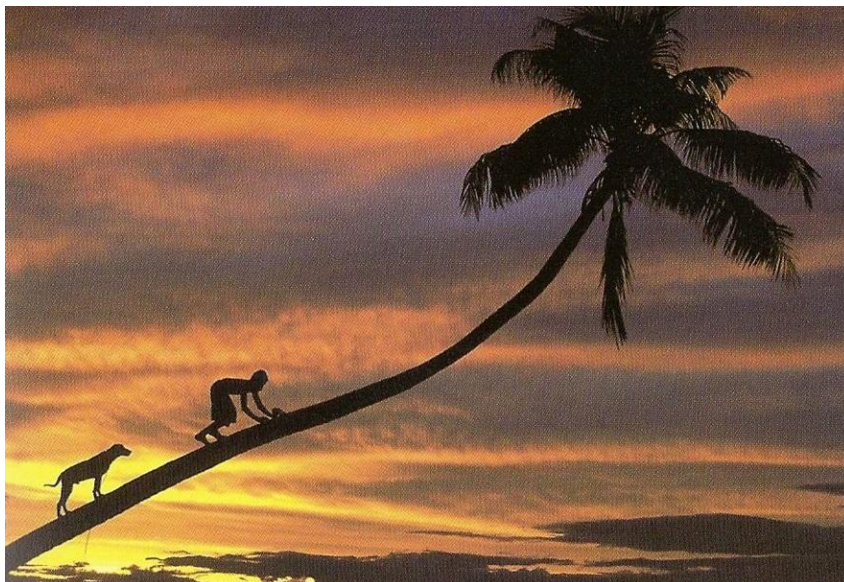
Figura 06 - Exemplo de composição parcialmente simétrica



Fonte própria.

As composições em diagonal conduzem o olhar do “espectador” de um lado ao outro da composição. Nessas composições existe, pois, a impressão de movimento, reforçada pela experiência empírica de qualquer ser humano.

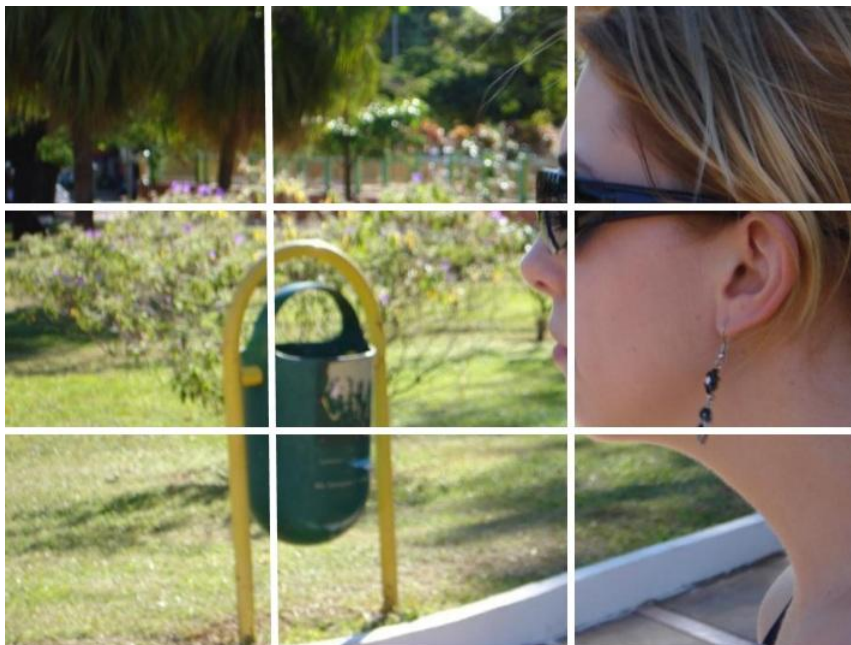
Figura 07 - Exemplo de composição em diagonal



Fonte: ANG (2007).

A regra dos terços é uma simplificação da consagrada técnica de composição, desenvolvida na Renascença Italiana, o retângulo áureo, muito usado por grandes artistas da humanidade, como Leonardo da Vinci e Michelangelo (RAMALHO; PALACIN, 2010). Funciona da seguinte maneira: a altura e a largura do espaço de composição são divididas em terços (como uma grade de jogo-da-velha). A tela dividida em nove pedaços, com quatro pontos de intersecção, esses são os “Pontos de Ouro”. Colocam-se usualmente os elementos principais da fotografia, em um dos quatro pontos de intersecção que se formam.

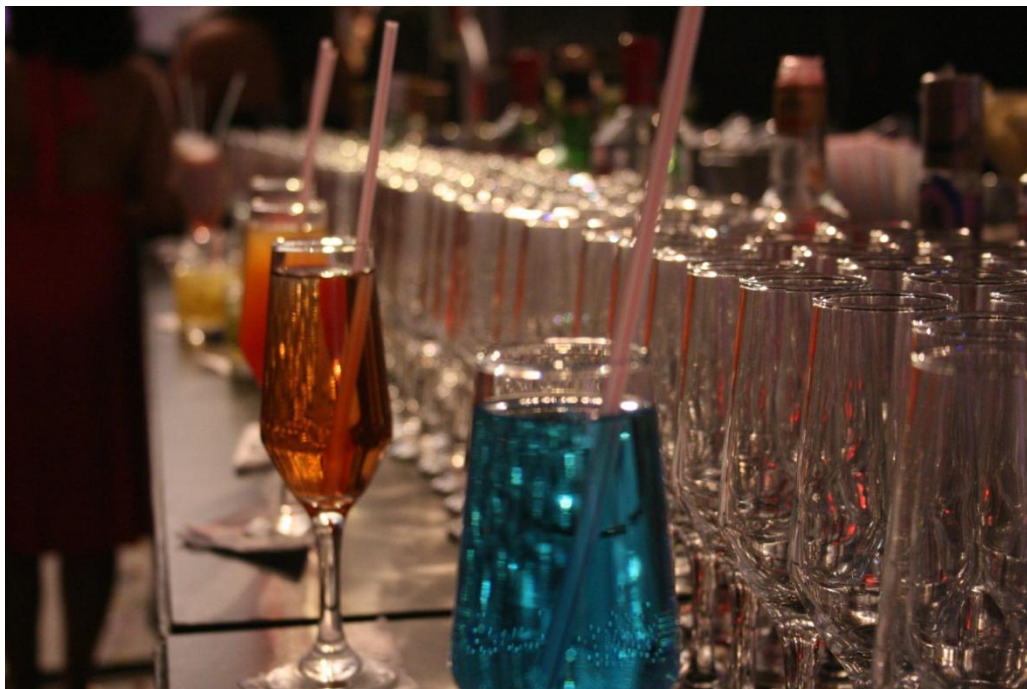
Figura 08 - regra dos terços



Fonte própria.

Os padrões geométricos podem ser identificados em elementos padrões e, também nas construções humanas. Na fotografia os padrões apresentam certa ordem constante que atrai o olhar do espectador. Esses padrões podem ser retângulos de azulejos no chão, a textura do tronco de uma árvore, a disposição de postes ao longo de uma avenida, a sequência de janelas em uma fachada, entre outros.

Figura 09 – Exemplo de composição de padrões geométricos



Fonte própria.

Ainda sobre composição - tendo em vista o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado e a ordem dos elementos - existe a convenção dos planos de corte fotográfico. São vários tipos de planos com nomenclatura advinda da cinematografia (VILLEGAS, 2009; SANTOS; SOGABE, 2011). Para este estudo, nos restringiremos a apenas três Plano Geral, Plano médio e Primeiro plano.

O Plano geral se refere a uma composição onde o ambiente ocupa a maior parte do enquadramento destinando apenas uma pequena porção ao sujeito. Esse enquadramento é bastante descritivo e geralmente é usado para situar o espectador sobre um determinado ambiente. O valor descritivo está na ênfase sobre a localização geográfica em relação ao sujeito, reside no envolvimento do sujeito com o ambiente. Podendo representar a solidão, a integração, o esmagamento entre outros efeitos.

Figura 10 - Plano geral



Fonte própria.

O Plano médio é quando o sujeito ocupa o quadro em equilíbrio com o ambiente podendo haver variações na proporção dos dois. A ênfase desse plano está em sua ação descritiva da ação. Podemos usar a seguinte sentença para descrever este plano: alguém, em algum lugar, fazendo alguma coisa.

Figura 11 - Plano médio



Fonte própria.

O Primeiro plano se refere a um tipo de enquadramento bastante restrito onde o destaque é do sujeito sobre o ambiente. Nesse caso, perdemos a ideia do ambiente, não restando nenhuma referência que possa identificar a localização onde a fotografia é realizada. Seu valor de significado reside na dominação do sujeito sobre o ambiente, tendendo a representação de aspectos subjetivos sugeridos pela proximidade do sujeito com o fotógrafo e, conseqüentemente, com o espectador.

Figura 12 - Primeiro plano



Fonte própria.

Em fotografia, as lentes são muito importantes. Elas vão definir a nitidez das imagens, a profundidade de campo e o ângulo de visão. Conceitos importantes para entender o funcionamento das lentes são o de foco e distância focal.

Chama-se *foco* toda extensão das imagens captadas pela lente objetiva, ou seja, todos os graus de nitidez de imagem selecionada através da lente. Dessa forma, tudo o que é visto pela lente está em foco, sendo que os elementos na imagens podem estar mais ou menos nítidos. A expressão, “desfocado” ou “focado”, portanto, é mal empregada por leigos em fotografia, já que todas as imagens captadas pela lente estão em foco.

O ponto de maior nitidez na imagem, o que se chama popularmente de “foco”, é, portanto, *foco mínimo*. O *foco mínimo* é a menor distância entre lente e objeto que

permite nitidez da imagem, ou seja, é o ponto onde imagem encontra o seu maior nível de nitidez. Pode ser chamado de *foco mínimo* a região onde o fotógrafo deixa nítida a imagem (SANTOS; SOGABE, p.8, 2012).

A *distância focal* é a distância que existe entre a entrada de luz na lente e o ponto onde a imagem se forma, ou seja, o filme fotográfico ou o *chip* de captura. A variação da distância focal é usada para alterar o ângulo de visão da lente, e também, dependendo da construção pode executar outras tarefas como o mecanismo do “zoom” e o de “ampliação”. A distância focal é medida em milímetros.

O conjunto de lentes que proporciona a formação da imagem na câmera fotográfica chame-se *lente composta objetiva*, ou simplesmente *objetiva* (TRIGO, p.78, 2012). É uma das partes mais importante da câmera, pois ali é formada a imagem; podendo ser considerado como meio que define o ângulo de captura na formação da imagem. Existem diferentes tipos de objetivas adequadas a funções mais ou menos específicas. Os principais tipos são objetiva normal, grande-angulares, teleobjetivas e macro.

A objetiva normal tem a característica de “imitar” o ângulo da visão humana, o ângulo de 46°, ou seja, próximo à capacidade do olho humano, havendo variação para o alto e para baixo. Sendo uma objetiva que se aproxima das referências visuais humanas, tem pouca deformação aparente (SANTOS; SOGABE, p11, 2012).

A objetiva grande-angular distância focal menor que 35mm, gerando um ângulo de visão maior que 62°. Geralmente são usadas para fotografar paisagem, ambiente interno e especialmente arquitetura (VILLEGAS, p.22, 2009).

As grande angulares podem ser divididas em *grande-angular real* (distâncias focais entre 24mm e 35mm, ângulo de visão de 72°), *ultragrande-angular* (com distâncias focais entre 14mm e 21mm, ângulo de visão de 100°) e *olho-de-peixe* (distâncias focais entre 8mm e 12mm, ângulo de visão de 180°).

As teleobjetivas são o grupo de lentes que possui distancia focal a partir de 80mm, gerando um ângulo de visão menor que 28°. Indicado para fotografar assuntos de longe, sendo esta lente capaz de cobrir grandes distâncias. As teleobjetivas podem ser divididas em Teleobjetiva (real), com distâncias focais entre 80mm e 300mm, ângulo de 15°, e as *superteleobjetivas*, cujas as distâncias focais estão entre 400mm e 1200 (TRIGO, p.108, 2012).

A cor em fotografia tem origem em nas experiências do físico e matemático britânico James Clerk Maxwell (1831-1879). Por volta de 1861 o estudioso

desenvolveu filtros que permitiam a captura da luz de acordo com o comprimento de onda de onde de luz de forma bastante rústica. Para a "revelação" eram usados três projetores simultaneamente que geravam cores distintas (FRASER; BANKS, 2007, p.84). Anos mais tarde, em 1907, os irmãos Lumière (Auguste, 1862-1954, e Louis, 1865-1947) desenvolvem um processo aprimorado que é viável comercialmente (SHUMODA, 2009; FRASER; BANKS, 2007). O processo criado pelos irmãos consistia em uma camada de grãos de amido tingido em três cores diferentes. Quando expostos à luz, os grãos funcionavam como filtros, tendo cada camada permitindo apenas um determinado comprimento de onda passar para sensibilizar o filme fotográfico. O processo foi aprimorado em meados de 1930, quando a Kodak criou um filme mais avançado.

Tendo em vista a extensa e complexa teoria da cor, para este trabalho faremos um recorte bastante modesto. Restringimos as cores a apenas 8 (cinza, marrom, azul, vermelho, violeta, verde, preto e amarelo) levando em conta as associações estudadas por Max Lüscher (1923-, diretor do Instituto de Diagnósticos Psicomédicos em Lucerna, Suíça) por meio de cartões coloridos (FRASER; BANKS, 2007).

Figura 13 - Cartões coloridos de Lüscher



(FRASER; BANKS, 2007)

As possíveis associações para o **cinza** são neutralidade psicológica, falta de confiança, desânimo, depressão, hibernação, falta de energia. Para o **marrom**, seriedade, calor, natureza, naturalidade, confiabilidade, apoio. Falta de humor, angústia, falta de sofisticação. Para o **azul**, inteligência, comunicação, confiança, eficiência, seriedade, dever, lógica, frescor, reflexão, calma. Frieza, altivez, falta de emoção antipatia. Para o **vermelho**, coragem física, calor, energia, sobrevivência básica, estimulação, masculinidade, agitação. Desafio, agressão, impacto visual e tensão. **Violeta** associa a Consciência espiritual, refreamento, visão, luxo, verdade, qualidade. Ainda introversão, decadência, supressão e inferioridade. Para o **verde** harmonia, equilíbrio, frescor, restauração, reconforto, consciência ambiental, equilíbrio e paz. Tédio, estagnação, desinteresse e abatimento. **Preto** significa sofisticação, glamour, segurança, eficiência, opressão, frieza, ameaça e angústia. **Amarelo** é associado a otimismo, confiança, auto-estima, força emocional, simpatia, criatividade. Ainda a medo, fragilidade emocional, depressão, ansiedade, suicídio.

2.2 CONCEITOS DA SEMIÓTICA PEIRCIANA E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Por Considerar que o objeto definido propõe análise de significados, será preciso envolver as ferramentas conceituais da semiótica que permitem a análise da semiose dos signos, especialmente na relação *signo-interpretante*. Para tanto, será realizada uma pesquisa bibliográfica sobre os aspectos gerais da fenomenologia peirciana abordando, os três níveis de profundidade *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, bem como sobre sua semiótica, as partes que compõem o signo: o *fundamento*, o *objeto* e o *interpretante*; e especialmente, com maior aprofundamento na teoria dos *interpretantes*, pois na semiótica peirciana é ela que vai tratar dos significados.

A semiótica geral de Charles Sanders Peirce (1839-1914), físico, químico, matemático e filósofo norteamericano, é uma parte de uma ampla arquitetura de pensamento, é “a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura” (NÖTH, 1995, p.18). Em seu pensamento, lógica em sentido geral é apenas outra denominação para semiótica.

As bases da semiótica peirciana estão na Fenomenologia, também denominada Doutrina das categorias ou Faneroscopia, desenvolvida pelo estudioso (IBRI, 1992, p.4). Começamos pela definição de Peirce de *faneron*: “(...) por *faneron* eu entendo o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (apud IBRI, 1992, p.4). A fenomenologia de Peirce não faz distinção entre experiência interior ou exterior, os sentimentos, lembranças e impressões e todo o mundo exterior são igualmente fenômenos. Em seus estudos o filósofo constituiu três categorias nas quais todo fenômeno poderia ser classificado: denominada *primeiridade* (*firstness*), *secundidade* (*secondness*) e *terceiridade* (*thirdness*).

Segundo Peirce a *primeiridade* está relacionada a “uma consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise” (apud IBRI, 1992, p.13). É liberdade, é um mundo de possibilidades, é o campo das meras qualidades das coisas, das sensações. A *secundidade*, por sua vez, é caracterizada pela “interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa” (Peirce apud IBRI, 1992, p.13). É o campo do mundo existencial onde há indícios da realidade, esse mundo real atinge os sentidos e provoca reações da mente. Já a *terceiridade* é o campo da representação, das ideias abstratas, das leis, dos códigos,

da “ligação com o tempo, o sentido de aprendizagem, o pensamento” (Peirce *apud* IBRI, 1992, p.14). Esse conceito triádico de pensamento de diferentes níveis de profundidade vai permear toda a obra peirciana.

A fenomenologia fornece base para a semiótica e para o conceito de signo; por isso a partir dele Peirce estruturou sua teoria semiótica:

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. (...) Ao signo, assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia (...) o fundamento do *representamen*. (PEIRCE, 1975, p.94)

Tendo em vista o *representamen* que é o próprio signo, seguindo a definição acima, é importante reconhecer os outros conceitos que integram a ideia de signo: o conceito de *objeto* e de *interpretante*.

Sendo assim, a definição de *objeto* é:

(...) pode ser “uma coisa material do mundo”, do qual temos um “conhecimento perceptivo” (CP 2.230¹), mas também pode ser uma entidade meramente mental ou imaginária “da natureza de um signo ou pensamento” (PEIRCE *apud* NÖTH, 1995, p.69).

Em sua teoria Peirce distingue o objeto mental, ou seja, na mente ou criado pelo signo, daquele que é externo ao signo, chamando-os, respectivamente de *objeto imediato* e *objeto dinâmico*. *Objeto imediato* é o objeto dentro do signo, ou seja, é o modo como a coisa está representada. A coisa *em si*, aquilo que é representado pelo signo é o *objeto dinâmico*, “aquilo que pela natureza das coisas, o signo não pode exprimir e só pode indicar, deixando para o intérprete descobrir por experiência colateral” (NÖTH, 1995, p.70). Por exemplo,

(...) pode-se fotografar a mesma montanha de vários ângulos, em diferentes proximidades, de variados lados, ou mesmo de cima (...). Em cada uma das variações, são distintos objetos imediatos, pois varia o modo como o mesmo objeto dinâmico, a montanha, neles aparece. (SANTAELLA, 2002, p.19).

¹ É convenção entre os estudiosos de Peirce o uso da sigla CP, para se referir a publicação dos *Collect Papers of Charles Sanders Peirce* publicado pela Harvard University Press nos Estados Unidos, mais de 4 mil páginas da obra do autor em 8 volumes, entre os anos de 1931-1935. A sigla CP geralmente é seguida da indicação do volume e depois do ponto o parágrafo a que a citação se refere, exemplo CP, 1.284.

No exemplo acima, as fotografias, que são os signos geram *objetos imediatos* a partir do *objeto dinâmico* que é a montanha. As fotografias não são a montanha, mas uma representação dela, por meio delas pode-se conhecer aspectos da montanha, mas não a montanha em si, porque esta está fora da representação.

Outra parte do signo é o *interpretante*. O *interpretante* não, pois, é *aquela que interpreta* o signo, este é o intérprete, mas sim “o próprio resultado do significante”, ou seja, ‘o efeito do signo’(...)” (NÖTH, 1995, p.74). Aquilo que o intérprete entendeu do signo é um tipo de *interpretante*. O conceito de *interpretante*, contudo, é mais amplo do que o de interpretação, o *interpretante* pode ser classificado ainda em *interpretante imediato* (1), *interpretante dinâmico* (2) e *interpretante final* (3). O *interpretante imediato* (1) é aquilo que o *objeto* está, ele mesmo, através do signo (mediado pelo signo), está potencialmente apto a determinar. Por exemplo, uma fotografia tem um potencial de representação interno independente de encontrar um intérprete. Porém, todo signo depende de um intérprete (e de suas experiências anteriores) para ser interpretado. Quando ele é interpretado de fato em uma interpretação temos o *interpretante dinâmico* (2) que pode afetar cada intérprete de maneira particular, esse efeito subdivide-se de acordo com as três categorias (*primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*) em *interpretante emocional* (2.1), *energético* (2.2) e *lógico*² (2.3) (SANTAELLA, 2002, p.24). O *interpretante final* (3) é o resultado da interpretação quando todos os *interpretantes dinâmicos* são exauridos. Vamos retomá-lo adiante, mas antes desenvolveremos os níveis do *interpretante dinâmico*. O *interpretante emocional* (2.1) tende a provocar o efeito de uma simples qualidade de sentimento, os signos que tendem a produzir este *interpretante* com mais frequências são músicas, poemas e alguns filmes. O *interpretante energético* (2.2) “corresponde a um ato no qual alguma energia é dispendida” (SANTAELLA, 2000, p.79), ou seja, o efeito que o *interpretante* provoca é uma ação física ou mental, que pode ser uma mera reação muscular, ou a manipulação de nosso mundo interior. O *interpretante lógico* (2.3) “é o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo (...) pensar é fazer inferências, estabelecer consequências de certas premissas, mover-se de acordo com uma regra geral” (SANTAELLA, 2000, p.79). É o *interpretante* que se efetiva pela

²Essa subdivisão do *interpretante dinâmico* proposta por Santaella não é unanimidade entre os estudiosos da semiótica peirciana.

associação de ideias na mente do interprete. Relacionado ao interpretante lógico, Peirce desenvolveu o conceito de *interpretante lógico último* (2.3.1), que corresponde às mudanças de hábito, o efeito deste interpretante é a transformação e a evolução (SANTAELLA, 2002, p.26).

Por fim, o *interpretante final* (3) corresponde ao resultado interpretativo que o signo pode chegar se os interpretantes dinâmicos fossem exauridos em significado. O *interpretante final*, a exemplo do interpretante lógico, tem três níveis de interpretante: *rema* (3.1), *dicente* (3.2) e *argumento* (3.3). O *rema* não vai além de uma conjectura, está como que na *primeiridade*, no campo das qualidades; e quando uma qualidade é comparada com outra temos sempre uma atividade hipotética. “Por exemplo, quando dizemos que uma nuvem tem a forma de um castelo, essa comparação não passa de uma conjectura” (SANTAELLA, 2002, p.26) esse *interpretante* é um *rema*. Um *dicente* se refere a uma existência real, a um índice, é uma conclusão que tem por base algo factual, por exemplo, uma pegada; com base nela podemos chegar à conclusão de que um animal passou por ali. Enfim, um *argumento* é um signo de lei, denota uma sucessão de ideias, uma convenção, se associa com a *terceiridade*, é um raciocínio lógico, envolvendo premissa e conclusão.

Depois de descrever os componentes do signo triádico - *representamen*, *objeto* e *interpretante*, passemos a alguns exemplos que podem ajudar a ilustrar a aplicação da teoria a “grosso modo”: um filme que nasce da adaptação de um romance é um *signo* desse romance, que é, portanto, o *objeto* do signo, cujo *interpretante* será o efeito que o filme produzirá em seus espectadores. No caso proposto por este projeto, o das fotografias na exposição audiovisual Glaucê Rocha, são representações da vida da atriz, ou seja, são *signos*; a trajetória da artista é o *objeto* das fotografias, o *interpretante* é o efeito que as fotografias na exposição ou no acervo podem gerar potencialmente e concretamente nos espectadores. Como o foco deste trabalho é nos significados, a parte da teoria mais relevante conforme já anunciamos é a do *interpretante* do signo.

TABELA 01 – Classes de Signos

Tricotomias	I	II	III

Categorias	REPRESENTAMEN em si	Relação ao OBJETO	Relação ao INTERPRETANTE
PRIMEIRIDADE	QUALI-SIGNO	ÍCONE	REMA
SECUNDIDADE	SIN-SIGNO	ÍNDICE	DICENTE
TERCEIRIDADE	LEGI-SIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO

Fonte: NÖTH (1995, p.93).

Tratamos a seguir as duas primeiras tricotomias apresentadas na tabela – *Representamen* e em relação ao *objeto*. A terceira tricotomia, os conceitos de rema, dicente e argumento, foram tratados acima, junto ao conceito de interpretante. A primeira tricotomia se refere ao *representamen* ou ao fundamento do signo. Ou seja o signo em si. Acompanhemos a citação que o autor comenta sobre essa divisão:

Os signos são divisíveis de acordo com as três tricotomias: a primeira, na dependência de o signo ser, em si mesmo, mera qualidade, existente concreto ou lei geral; a segunda, na dependência de a relação do signo para com seu objeto consistir em o signo ter algum caráter por si mesmo ou estar em alguma relação existencial para com aquele objeto ou em sua relação para com um interpretante; a terceira, na dependência de seu Interpretante representa-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão (PEIRCE, 1975, p.100).

Notemos aqui a razão das três categorias fenomenológicas, a primeiridade, a secundidade e terceiridade.

Segundo Peirce essa tricotomia pode ser dividida em *Quali-signo*, *Sin-signo* e *Legi-signo*. Vamos ao conceito de *Quali-signo*:

Quali-signo é uma qualidade que é um Signo. Não pode, em verdade atuar como um signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo (PEIRCE, 1975, p.100).

Passemos ao segundo signo da tricotomia.

Um Sin-signo (onde a sílaba *sin* significa "uma única vez", como em "singular", "simples", no latim *semel*, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de suas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. Contudo, esses quali-signos são de tipo especial e só constituem um signo quando efetivamente corporificados (PEIRCE, 1975, p.100).

O terceiro e último signo da tricotomia é o Legi-signo.

Um Legi-signo é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, mas um tipo geral que, há concordância a respeito, será significante (PEIRCE, 1975, p.100).

Uma outra tricotomia dos signos é a do signo em relação ao objeto. Ou seja, a relação de representação do signo com o objeto que ele representa. Esta tricotomia é composta por três tipos de signos: O ícone, o Indicados ou Índice e o Símbolo.

Acompanhemos a definição do autor:

Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e eu ele possuiriam da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo. É verdade que a menos que realmente exista um Objeto daquele tipo, o Ícone não poderá atuar como signo; isso, porém, nada tem a ver com seu caráter de signo. (PEIRCE, 1975, p.101).

O Indicador ou Índice é definido como:

Um *Indicador* é um signo que se refere ao Objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele Objeto. Não pode, conseqüentemente, ser um Quali-signo, pois qualidades são o que são, independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o indicador é afetado pelo Objeto, tem necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essas qualidades que se refere ao Objeto. Envolve, portanto, uma espécie de Ícone, embora ícone de tipo especial; e não é a simples semelhança com seu Objeto, mesmo sob esses aspectos, que faz dele um signo, mas a efetiva modificação dele por força do Objeto (PEIRCE, 1975, p.101).

Por fim, o terceiro e último signo da tricotomia:

Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. É assim, ele próprio, um tipo ou lei geral, ou seja, é um Legi-signo. Assim sendo atua através de uma réplica. Não apenas é ele geral, mas também de natureza geral é o Objeto a que se refere. Ora, o que é geral tem o seu ser nos casos concretos que determina. Deve haver, portanto, casos existentes daquilo que o Símbolo denota, embora, caiba aqui entender, por "existente", existente no

universo possivelmente imaginário a que o símbolo faz alusão. O Símbolo será indiretamente e através da associação ou uma outra lei qualquer, afetado por aqueles casos; e assim, o Símbolo envolverá uma espécie de Indicador, embora Indicador de tipo Especial. Não é, todavia, e de maneira alguma, o verdadeiro que o leve efeito exercido por esses casos sobre o Símbolo explique o caráter significante do Símbolo.

É possível a partir da combinação entre os elementos das 3 tricotomias 27 classes de signos ($3 \times 3 \times 3 = 27$), a partir de possibilidades combinatórias, exclui-se as que não são logicamente possíveis: “um quali-signo, por exemplo, é sempre um signo icônico e remático, mas não pode ser nem índice, nem dicente; um sin-signo não pode ser símbolo e um índice não pode ser argumento” (NÖTH, 1995, p.93). Dadas essas considerações, enumeramos dez classes principais de signos com base nos escritos de Peirce, (1975, p.105-108):

Primeira: um Quali-signo (e.g., a sensação de "vermelho") é uma qualidade qualquer, na medida em que é um signo. Como a qualidade é, seja o que for, positivamente aquilo que é, só pode denotar um objeto por força de um ingrediente ou similaridade comum; assim, um Quali-signo é necessariamente um Ícone. Além disso, como uma qualidade é uma simples possibilidade lógica, só pode ser interpretada como um signo de essência, ou seja, como um Rema.

Segunda: um Sin-signo Icônico (por exemplo, um diafragma individual) é todo objeto de experiência, na medida em que alguma de suas qualidades leva-o a determinar a idéia de um objeto. Sendo um Ícone, e conseqüentemente, um signo puramente por semelhança, de seja lá o que for com que se assemelha, somente pode ser interpretado como um signo de essência, ou Rema. Envolve Quali-signo.

Um terceiro Sin-signo Indicativo Remático (por exemplo, um grito espontâneo) é qualquer objeto de experiência direta, na medida em que atrai atenção para um Objeto do qual decorre sua presença. Envolve necessariamente um Sin-signo Icônico de tipo especial, do qual, entretanto, é assaz diferente, pois leva a tenção do intérprete a dirigir-se para o próprio Objeto denotado.

Quarta: um Sin-signo Dicente (por exemplo, um catavento) é qualquer objeto de experiência direta, na medida em que seja um signo e, como tal, propicie informação acerca de seu Objeto. Só pode fazê-lo sendo realmente afetado por esse objeto; assim, é necessariamente um Indicador. A única informação que pode fornecer é a respeito de fatos concretos. Tal Signo deve envolver um Sin-signo Icônico para incorporar a que a informação e um Sin-signo Indicativo Remático para apontar o Objeto a que a informação se refere. O modo de combinação ou Sintaxe desses dois signos pode também ser significativo.

Quinta: um Legi-signo Icônico (por exemplo, um diafragma, desconsiderada sua individualidade factual) é qualquer lei ou tipo geral, na medida em que exige que cada um de seu casos incorpore uma qualidade definida que o torna pouco apto a despertar, no espírito, a ideia de um objeto semelhante. Sendo um Ícone, deve ser um Rema. Sendo um Legi-signo, seu modo de ser é o de governar Réplicas singulares, cada uma das quais será um Sin-signo Icônico de tipo especial.

Sexta: um Legi-signo Indicativo Remático (por exemplo um pronome demonstrativo) é qualquer tipo ou lei geral, independente de como tenha sido estabelecido, que exige seja cada um de seus casos efetivamente afetado por seu objeto, de maneira tal a simplesmente atrair a atenção para aquele

de maneira tal a simplesmente atrair a atenção para aquele Objeto. Toda Réplica dele será um Sin-signo Indicativo Remático de tipo especial.

Sétima: um Legi-signo Indicativo Dicente (por exemplo, um pregão de rua) é qualquer tipo ou lei geral, independentemente de como tenha sido estabelecido, que exige seja cada um de seus casos realmente afetado por seu Objeto de maneira tal que forneça informação definida, relativamente àquele Objeto. Deve envolver um Legi-signo Icônico para veicular a informação e um Legi-signo Indicativo Remático para denotar a matéria daquela informação. Cada Réplica dele será um Sin-signo Dicente de tipo especial.

Oitava: um Símbolo Remático ou Rema simbólico (exemplo: um substantivo comum) é um signo relacionado com seu Objeto por uma associação de ideias gerais, de maneira tal que sua Réplica desperta uma imagem no espírito, imagem que, devido a certos hábitos ou disposições daquele espírito, tende a produzir um conceito geral, sendo a Réplica interpretada como Signo de um Objeto que é um caso daquele conceito. Assim, o Símbolo Remático ou é ou muito se assemelha ao que os lógicos denominam Termo Geral. O Símbolo Remático, como qualquer Símbolo, participa necessariamente da natureza de um tipo geral e é, assim, um Legi-signo. Sua Réplica, todavia, é um Sin-signo Indicativo Remático de tipo especial, no sentido de que a imagem que sugere ao espírito atua sobre um Símbolo já naquele espírito, para dar surgimento a um Conceito Geral. Nesse sentido, difere de outros Sin-signos Indicativos Remáticos, inclusive daqueles que são Réplicas de Legi-signos Indicativos Remáticos. Assim, o pronome demonstrativo "aquele" é um Legi-signo, por ser de um tipo geral; mas não é um Símbolo, pois ele não significa um conceito geral. Sua Réplica dirige a atenção para um Objeto singular e é um Sin-signo Indicativo Remático. Uma Réplica da palavra "camelo" é também um Sin-signo Indicativo Remático por ser realmente afetada, como consequência do conhecimento de camelos, comum a quem fala e a quem ouve, pelo camelo real que denota, ainda que este não seja individualmente conhecido de quem ouve; e é através dessa conexão real que a palavra "camelo" desperta a ideia de um camelo. O mesmo é verdade em relação à palavra "fênix". Embora a fênix não exista realmente, reais descrições da fênix são bem conhecidas de quem fala e de quem ouve; e assim a palavra é realmente afetada pelo Objeto denotado. As Réplicas dos Símbolos Remáticos são muito diferentes não apenas dos Sin-signos Indicativos Remáticos ordinários, mas também diferem destes as Réplicas dos Legi-signos Indicativos Remáticos. Com efeito, a coisa denotada por "aquele" não afeta a réplica da palavra da maneira simples e direta como, por exemplo, o tilintar da campainha do telefone é afetado pela pessoa que, no outro extremo da linha, deseja estabelecer comunicação. O Interpretante de um Símbolo Remático com frequência o representa como Legi-signo Indicativo Remático; outras vezes, como Legi-signo Icônico; e, com efeito, e em reduzida porção, ele participa da natureza de ambos.

Nona: um Símbolo Dicente, ou Proposição ordinária, é um signo que se relaciona com seu Objeto por uma associação de ideias gerais e que age como um Símbolo Remático, exceto pelo fato de que age como um Símbolo Remático, exceto pelo fato de que seu pretendido interpretante representa o Símbolo Dicente como sendo, com respeito àquilo que ele significa, realmente afetado por seu Objeto, de sorte que a existência ou lei que ele faz surgir no espírito deve estar efetivamente relacionada com o Objeto indicado. Assim, o Interpretante contempla o Símbolo Dicente como um Legi-signo Indicativo Dicente; e se isso for verdadeiro, partilha dessa natureza, embora aí não se esgote. À semelhança do Sin-signo Dicente, ele é composto, de vez que necessariamente envolve um Símbolo Remático (e assim é para seu Interpretante um Legi-signo Icônico) para expressar-lhe a informação, e um Legi-signo Indicativo Remático para assinalar a matéria daquela informação. Contudo, a Sintaxe desses é significativa. A Réplica do Símbolo Dicente é um Sin-signo Dicente de tipo especial. Facilmente percebemos ser isso verdadeiro quando a informação que o Símbolo Dicente veicula é relativa a

um fato concreto. Quando aquela informação diz respeito a uma lei real, ele não é verdadeiro na mesma extensão.

Décima: Um Argumento é um signo cujo, interpretante lhe representa o objeto como sendo um signo ulterior, através de uma lei. Ou seja, a lei segundo a qual a passagem de todo o conjunto dessas premissas para as conclusões tende a ser verdadeira. Manifestamente, portanto, seu objeto há de ser de caráter geral; em outras palavras, o Argumento deve ser um Símbolo. Sendo Símbolo, deve, a par disso, ser Legi-signo. Sua Réplica é um Sin-signo Dicente.

A aplicação da semiótica peirciana ao estudo das fotografias desenvolvido aqui se justifica pela complexidade que os signos vão adquirindo nas práticas sociais do museu e no ato criativo da exposição. Uma fotografia dentro do acervo do museu tem um significado, tem um potencial interpretativo, porém, ao receber restauração, tem seus *interpretantes* modificados, ampliados e tornadas mais complexos. Há ainda a questão da digitalização, e a do emprego da fotografia na exposição audiovisual, que vão aumentar essa complexidade dos signos.

Para iniciar a análise, tratamos aqui da "natureza" da fotografia enquanto signo mais demoradamente, tendo em vista que tais conceitos se repetem nas demais fotografias. Pensamos o significado das fotografias enquanto signos, e em seguida fazemos comparação entre as mudanças em caráter formal - linhas, cores, formas, entre as fotografias usadas na exposição e a original do acervo. E por fim, pensamos na correspondência entre as mudanças de forma e as de significados.

Ao pensarmos na natureza das fotografias enquanto signos podemos afirmar que a fotografia em si é um *sin-signo dicente* como o próprio Peirce afirmou: "Assim o Sin-signo Dicente comum é exemplificado por uma ventoinha e seu voitar e por uma fotografia. O fato de sabermos que essa última é o efeito de radiações partidas do objeto torna-a um Indicador e altamente informativo" (1975, p.109).

Ao pensarmos de forma mais completa sobre o conceito do autor usamos outras passagens de sua obra para definir com mais exatidão esse conceito de *sin-signo dicente*. Para Peirce o *sin-signo* é:

Um sin-signo (onde a sílaba *sin* significa "uma única vez", como em "singular", "simples", no latim *semel*, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de suas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. Contudo, esses quali-signos são de tipo especial e só constituem um signo quando efetivamente corporificados (PEIRCE, 1975, p.100).

A fotografia seria um *sin-signo* pelo fato, como já tratado insistentemente, de que há uma relação de causa e efeito na sua produção. O aparelho fotográfico é "forçado" a reproduzir o *assunto* em todos os detalhes. Sendo assim, o tipo de representação gerada pelo dispositivo fotográfico tem uma conexão física, uma característica de índice, indício muito latente. Peirce em outra passagem ressalta esse aspecto:

Fotografias, especialmente as instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança é devida ao fato de as fotografias serem produzidas em circunstâncias tais que viram compelidas fisicamente a corresponder, ponto a ponto, à natureza. Sob esses aspectos, pertencem pois, à segunda classe de signos os que o são por conexão física (PEIRCE, 1975, p.118).

O termo *dicente* vai se referir ao tipo de interpretante gerado pelo signo, ou seja, que tipo de interpretação irá suscitar no *receptor* afetado pela *mensagem* do signo. Acompanhemos a definição de interpretante tipo *dicente*:

Um Dicente é um signo que, para seu interpretante, é Signo de existência concreta. Não pode, conseqüentemente, ser um Ícone, porque este não fornece base para sua interpretação, como referendo-se a uma existência concreta. Um Dicisigno envolve, como parte dele e necessariamente um Rema para descrever o fato que se entende que indique. Trata-se, porém, de uma peculiar espécie de Rema; e embora seja essencial para Dicisigno, de nenhuma forma o constitui (PEIRCE, 1975, p.102).

Tal como o *sin-signo* tem um aspecto de indício muito forte, o *dicente* é um tipo de interpretante que vai além da impressão, no caso um *rema*. A interpretação que o *dicente* desperta é de uma evidência, de algo concreto. Diferente do *rema*, que é uma impressão, e do *argumento*, que é uma ideia de uma lei, ou regra. A fotografia traz a interpretação de que o *assunto*, ou o *spectrum* representado, existiu em um determinado espaço-tempo. Ou seja, o signo de tipo interpretante *dicente* suscita a interpretação de que o objeto representado é concreto, no caso da fotografia que ele existiu, pelo apelo físico que essa possui em sua "gênese".

Acompanhemos a definição de Peirce para *Sin-signo dicente*:

um Sin-signo Dicente (por exemplo, um catavento) é qualquer objeto de experiência direta, na medida em que seja um signo e, como tal, propicie informação acerca de seu Objeto. Só pode fazê-lo sendo realmente afetado por esse objeto; assim, é necessariamente um Indicador. A única informação que pode fornecer é a respeito de fatos concretos. Tal Signo deve envolver

um Sin-signo Icônico para incorporar a informação e um Sin-signo Indicativo Remático para apontar o Objeto a que a informação se refere. O modo de combinação ou *Sintaxe* desses dois signos pode também ser significativo (1975, p.105).

Segundo essa definição o signo, no caso a fotografia, é afetada diretamente pelo objeto. Ou seja, na fotografia analisa-se os objetos - os atores, por exemplo, afetaram o filme fotográfico com a luz que refletida neles sensibilizou o filme, formando a imagem.

A significação da fotografia, de acordo com a teoria da semiótica peirciana, vai funcionar como o autor descreveu na citação acima. A informação da fotografia é vinculado por *sin-signo icônico*. *Sin-signo* porque entendemos que a fotografia é uma imagem gerada por meio técnico é compelida a parecer com a objeto que ela faz referência. Icônico porque ela se parece com o objeto a que se refere por meio de qualidades, como cor, forma, dimensões e outros aspectos. E a informação vinculada, ou seja, como a fotografia é entendida, ocorre por meio de um *sin-signo indicativo remático*. *Sin-signo* por ser uma representação que é compelida fisicamente a parecer com seu referente, *Indicativo*, pois se liga ao objeto por ser afetado por ele, e *remático*, porque temos a impressão de a fotografia se parece, por meio de qualidades que se assemelham com o *assunto* da fotografia.

Tendo refletido sobre a condição da fotografia enquanto signo afetado fisicamente pelo seu referente - sin-signo, é possível adiantar que essa condição é bastante consistente quando se trata das fotografias usadas na exposição. As "derivações" que surgiram das fotografias originais precisavam manter a referencia como os documentos das quais elas se originaram. Preservando o caráter indicial dos signos. Analisamos vários casos a seguir com mais profundidade.

Procedimentos de análise

Para o roteiro de análise é utilizado o procedimento proposto por Lúcia Santaella em seu livro "Semiótica Aplicada" (2002), no capítulo 5: Análise semiótica comparativa: embalagens de duas marcas de *shampoos* (69-82).

A autora propõe três pontos de vista fundamentais:

- O ponto de vista qualitativo-icônico;

- O singular-indicativo; e
- O convencional-simbólico.

É interessante notar que ela utiliza os três níveis de “profundidade” das categorias fenomenológicas propostas por Peirce: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

Sendo assim, o ponto de vista *qualitativo-icônico* trata dos aspectos qualitativos nas fotografias, que é o caso da análise nesse trabalho, ou melhor a qualidade da matéria em que é feito o objeto a ser analisado: as cores, as linhas, as formas, o volume, a dimensão, a textura, a luminosidade, a composição, a forma, o design etc.

Tais qualidades visíveis podem ainda sugerir qualidades abstratas tais como leveza, sofisticação, fragilidade, pureza, severidade, elegância, delicadeza, etc.

Segundo Santaella, essas qualidades são responsáveis pelas associações de ideias que a primeira impressão desperta. Dado que as associações de ideias podem ser vastas e incontrolláveis, na maioria dos casos, elas partem das comparações por semelhança:

As cores, texturas, composições e formas têm grande poder de sugestão: uma cor lembra algo com a mesma cor, ou lembra uma outra cor. Uma forma lembra algo que tem uma forma semelhante, e assim por diante. São as sugestões que estimulam as comparações. Essas relações de comparação por semelhança são chamadas icônicas (2002, p.70).

Dessa forma, analisar as qualidades de algumas fotografias podem nos levar a determinar segundo as qualidades visíveis as qualidades abstratas que elas sugerem, e podem ainda nos conduzir, até certo ponto, indicar as associações por semelhança que essas qualidades podem produzir. Porém, ao largo de indicar uma previsão certa, mesmo porque qualidades não tem limites muito bem definidos, elas indicam a direção de hipóteses que apresentam uma certa garantia de estarem corretas.

O ponto de vista *singular-indicativo* trata a fotografia como algo que existe num espaço tempo determinado. Sob essa forma de olhar o objeto as qualidades que esse existentes passam a ser vistas em função de seu processo de manipulação e uso. A fotografia, de um lado, pode ser analisada em na sua relação com o contexto que pertence. “Que índices apresenta na sua origem? De seu ambiente de uso? Que indicações contem da faixa de usuário ou consumidor a que se destina?” (SANTAELLA, 2002, p.71). De outro, pelas funções que desempenha, para o fim ao qual é destinada.

Por fim, o ponto de vista, *convencional-simbólico* é onde o objeto é analisado no seu “caráter de tipo”, ou seja, não como ele se apresenta enquanto objeto único, mas em sua “generalidade”.

Segundo Santaella (2002), é analisado, em primeiro lugar, os padrões da linguagem em questão, em nosso caso a fotografia, e os padrões de gosto que a linguagem atende. Que horizontes de expectativas culturais elas preenchem? Em segundo lugar, é preciso analisar o poder representativo do objeto. O que ele representa? Que valores foram agregados culturalmente? Em terceiro lugar, é analisado o tipo de usuário, no caso desse trabalho, o visitante da exposição, e que valores que o objeto carrega podem ter para esse tipo de público.

3. A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA NO MIS-MS

Este capítulo é dividido em duas partes. Na primeira estão apresentados os dados relativos às imagens utilizadas na exposição Glauce Rocha do MIS de MS, tanto as reproduções dos documentos originais, as fotografias impressas, quanto o material digitalizado usado na exposição, especialmente as imagens projetadas no espaço expositivo, descrição dos objetos colocados na mostra e o material de divulgação (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2011b; 2011c; 2013a). A função dessa parte é apresentar a exposição a partir da qual foi desenvolvida a análise apresentada a seguir, neste mesmo capítulo.

A segunda parte do capítulo apresenta as análises das fotografias da Exposição Glauce Rocha encontradas no acervo do MIS de MS e as imagens digitais geradas a partir delas e projetadas na exposição. São avaliadas as alterações realizadas nas imagens, se comparadas com as fotografias, e os significados decorrentes dessas alterações. Os procedimentos de análise são aqueles indicados na segunda parte do capítulo 2; além disso, as análises também se utilizam de conhecimentos revisados na primeira parte do capítulo 2. As fontes bibliográficas utilizadas aqui reúnem dados históricos e específicos da metodologia de análise (GUIZZO, 1990; MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2006; 2011c; 2013a; NAVALHA NA CARNE, 1969; SANTAELLA, 2002; COELHO, 2012;).

Cabe dizer que, apesar de termos desenvolvido de forma relativamente ampla a teoria da semiótica peirciana no capítulo 2, optamos por um método de análise conciso, que deixa de explorar alguns dos conceitos estudados naquele capítulo. Entre o percurso completo de análise proposto por Santaella, portanto, e o explorado nas análises, existem diferenças resultantes de se ter definido uma estratégia de análise apropriada às finalidades desta pesquisa, de comparar os documentos do acervo do MIS de MS, as fotografias de Glauce Rocha, com o modo como esse acervo foi explorado na exposição Glauce Rocha, por meio das imagens digitais criadas a partir do acervo.

3.1 A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA NO MIS-MS

A atriz Glauce Rocha teve um papel de destaque e deixou um importante legado na história da arte dramática em nosso país, tendo atuado no teatro, cinema e televisão. Aclamada pelo público e pela crítica, musa de uma geração, deixou o exemplo de coragem e de luta pela democracia ao protestar contra a censura no período pós-Estado Novo e durante a Ditadura Militar.

Glauce Rocha foi uma atriz nascida em Campo Grande e radicada no Rio de Janeiro. Inicialmente, buscava a formação em medicina, mas logo encaminhou-se ao teatro. Tendo iniciado a carreira em 1950, segundo seu biógrafo Octávio Guizzo, participou de 64 produções de TV e cinema, 57 peças teatrais, 27 filmes e 9 dublagens (GUIZZO, 1990). Musa da década de 1960, usou de sua influência para proteger perseguidos políticos, lutar pela liberdade de expressão, e pela legalização da profissão de ator. Durante a carreira contracenou com grandes nomes do teatro e da televisão, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Estênio Garcia, José Wilker, Jesse Valadão, entre outros (Glauce Rocha: A estrela anunciada, 1992). Glauce recebeu vários prêmios durante a carreira, entre eles dois Molières, os mais importantes prêmios do teatro brasileiro na época.

Tendo atuado entre as décadas de 1950 e 1970, ou seja, entre períodos de governos de repressão, como o Estado Novo e a ditadura militar, a atriz teve alguns de seus filmes e peças censurados pela ditadura, por exemplo, o filme Rio 40 graus de 1955, quando Glauce liderou o movimento pela liberação do filme. Mais tarde, em 1965, foi protagonista da peça Electra de Sófocles, com direção de Antônio Abujamra, que foi considerada a primeira reação no teatro a ditadura militar brasileira. A peça foi perseguida e a polícia foi ao teatro para prender Sófocles o autor da peça que havia morrido a dois mil anos atrás (GLAUCE ROCHA: A estrela anunciada, 1992).

Glauce morreu em 1971, aos 38 anos de idade, de enfarte do miocárdio, muitos de seus amigos próximos disseram que foi por excesso de trabalho, segundo Guizzo, seu principal biógrafo (GUIZZO, 1990).

A Exposição Audiovisual Glauce Rocha realizou-se de 31 de outubro de 2012 a 31 de maio de 2013 nas dependências do museu, mas seu processo de criação remete a 2009 e pode ser dividida entre dois momentos, a primeira tentativa e a retomada da produção da exposição. Num primeiro momento, a concepção inicial era voltada para uma exposição de longa duração. A retomada da ideia foi depois da reforma no museu, quando este recebeu novos equipamentos e propiciou a oportunidade de um novo tipo de exposição, a audiovisual.

A seleção do material teve seu início no ano de 2009, com a iniciativa do então coordenador do Museu da Imagem e do Som de MS, Rafael Maldonado, que pretendia realizar uma exposição dedicada à memória da atriz em razão do aniversário da mesma. Iniciou-se o trabalho de curadoria das fotografias e digitalização das imagens pelo então técnico responsável na época, Mateus Regalcci. No entanto, o projeto foi deixado de lado por causa do atraso da reforma do museu entre 2009-2010. A ideia inicial era criar grandes murais de gesso para serem cobertos com adesivos impressos (textos e fotografias) no espaço interno do museu. Criar algumas imagens em destaque em caixa de luz e iluminar a sala com luzes especiais, para exposições. Porém, o levantamento de custo e a dificuldade em renovar esse tipo de exposição tornou o projeto inviável.

O trabalho foi retomado no início de 2012, com base na pesquisa de Alexandre Sogabe e do *designer* gráfico e publicitário João Benevenuto, sob a coordenação de Rodolfo Ikeda. O desenvolvimento da exposição se deu entre março e setembro de 2012. Em relação às fotografias, no início do projeto foram digitalizadas cerca de 50 fotografias, sobre diversos momentos da vida e carreira da atriz. Essas primeiras imagens foram as escolhidas pela equipe do antigo coordenador.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre a vida e a obra da atriz, recorrendo a reportagens, documentários, livros e ao acervo de Glaucê para identificar as fotografias, pois estas informações não acompanhavam os arquivos digitais.

Concomitante ao desenvolvimento da pesquisa, a organização da exposição foi ganhando forma. As quatro telas de que dispõe o espaço expositivo do museu, que antes iriam compor duas telas de trechos de obras de Glaucê e duas com fotografias, ganhou um novo modelo: a primeira tela deveria apresentar fotografias do início da carreira de Glaucê, a segunda trechos do documentário Glaucê Rocha: Estrela Anunciada, na terceira haveria fotos do auge e do fim da carreira de Glaucê e a última tela, por fim, deveria ter trechos de obras audiovisuais da atriz e os créditos da exposição.

Para dar conta da perspectiva cronológica da atriz foram digitalizadas mais 34 fotografias que, a partir da pesquisa, foram consideradas importantes e incluídas na animação audiovisual das telas.

A exposição efetivamente realizada usou os quatro projetores da sala de exposição. No início da exposição foi colocada uma placa com um texto de introdução à exposição transcrito abaixo:

A atriz Glauce Rocha teve um papel de destaque e deixou um importante legado na história da arte dramática em nosso país, tendo atuado no teatro, cinema e televisão. Aclamada pelo público e pela crítica, musa de uma geração, deixou o exemplo de coragem e de luta pela democracia ao protestar contra a censura no período pós-Estado Novo e durante a Ditadura Militar. É com honra e satisfação que o Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul revisita a vida e a obra dessa grande artista que nasceu em Campo Grande e brilhou para o mundo. (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2011c).

Como descrito acima, o espaço de exposição do museu constitui-se de duas salas de 4.5 (quatro metros e cinquenta centímetros) de largura por 7.65 (sete metros e sessenta e cinco centímetros) de comprimento, ligadas por um corredor de 20.80 (vinte metros e oitenta centímetros) de largura e 3.30 (três metros e trinta centímetros) de comprimento. Na primeira sala foi colocada um vídeo de 3min19 (três minutos e dezenove segundos) contando as fotografias do início de carreira de Glauce Rocha.

Imagem 14 - Primeira sala de exposição.



Fonte própria.

Entre a primeira sala de exposição e o corredor, havia um expositor de um 70cm (setenta centímetros) de altura, por 1.10m (um metro e dez centímetros) de comprimento e 55cm (sessenta centímetros) de profundidade. Ali haviam vários

objetos que faziam parte da exposição, o disco da Peça Jean Cocteau e os dois livros sobre a atriz.

No corredor que liga as duas salas expositivas havia três biombo azuis separando as projeções de mais duas partes audiovisuais da exposição (ver imagem 15). Entre os biombo havia dois expositores pequenos com 70cm (setenta centímetros de altura), por 55cm (cinquenta e cinco centímetros) de comprimento e 55cm (cinquenta e cinco centímetros) de profundidade.

Figura 15 - Duas projeções e objetos expostos entre as salas de exposição



Fonte própria.

No corredor, formavam-se por meio da divisão dos biombo pequenas sub salas, havia nesse espaço cadeiras com três ou quatro lugares para que pudesse ser

assistida a projeção da parte audiovisual da exposição. Na Figura a seguir (16), vemos os visitantes numa dessas sub salas, a visitante a esquerda vê um dos expositores menores com um cartaz da peça Electra(1964) e ao fundo as imagens da segunda tela da exposição sobre Glaucê Rocha. Essa parte da exposição tem 7min12 (sete minutos e doze segundos) de duração e são trechos do documentário Glaucê Rocha – A estrela anunciada de Sônia Garcia.

Figura 16 - Visitantes na inauguração da exposição



Fonte própria.

A segunda subsala no corredor do espaço expositivo tinha um pequeno expositor como o da sala anterior com fotos da atriz. Na parede era projetada a terceira das quatro telas da exposição. Com duração de 2min(dois minutos), essa parte da exposição trazia fotos animadas dos anos 60 e 70 da carreira da atriz.

Figura 17 - Terceira tela da exposição.



Fonte própria.

A segunda sala de exposição, no final do corredor tinha várias fileiras de cadeiras com 20 lugares aproximadamente, um expositor grande com as mesmas proporções do expositor na primeira sala e a projeção da quarta e última parte do material audiovisual na parede.

No expositor, um dos figurinos de Glauce Rocha, um vestido xadrez da “Peça Inspetor venha correndo” de de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira, encenada em 1969 (GUIZZO, 1990). Ao lado uma fotografia da mesma peça, onde a atriz aparece com a peça do figurino. Na tela o curta-metragem ficcional/documental de Joel Pizzini: Glaucos: Estudo de um rosto, no qual o cineasta reuniu vários trechos de obras audiovisuais que Glauce participou e montou o filme em 2001, com 20min 52 (vinte minutos e cinquenta e dois segundos) de duração (GLAUCOS: ESTUDOS DE UM ROSTO, 2001).

Figura 18 - Público assiste a exposição Glauce Rocha



Fonte própria.

A divulgação da exposição foi feita por meio digital e físico. Essa divulgação tinha forma de panfletos com o tamanho de 14x21.1 cm (catorze centímetros de altura por vinte um, ponto um milímetro de largura, formato A5), (cf. Imagem 19). Tal produto foi impresso em papel couche brilho e distribuído nas dependências no museu do dia da inauguração da exposição e o digital foi enviado por e-mail a uma lista de contatos do museu. A fotografia que é o tema principal da peça (panfleto) é pertencente a uma sequência de 15 registros realizados para a divulgação da peça “Perto do Coração Selvagem” (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2013a), em 1965, de Clarisse Lispector (1920-1977). A autoria é de Pedro de Moras (1942-).

Figura 19 - Panfleto da Exposição Audiovisual Glauce Rocha



Fonte: MUSEUDA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2011b).

3.2 A EXPOSIÇÃO GLAUCE ROCHA E AS RELAÇÕES INTERPRETANTES

Expusemos anteriormente o viés teórico escolhido para analisar as fotografias, conceitos oriundos da semiótica de Charles Sanders Peirce, associados ao roteiro de análise proposto por Lúcia Santella em seu livro “Semiótica Aplicada” (2002) e já delineado nesse texto no capítulo 2. Aqui desenvolvemos algumas análises, aplicando esses conceitos e passos às imagens selecionadas para este estudo. Embora tenhamos feito considerações sobre o signo em si e sobre as relações entre signo e objeto, o foco destas análises está nas relações entre signo e interpretante, isto é, em como o público da Explicação Glauce Rocha tende a interpretar essas imagens.

Figura 20 - Simulação digital da proposta para a posição da tela 1 na exposição Glauce Rocha



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2006) – numeração nossa.

Antes de apresentar as análises realizadas é importante ressaltar algumas estratégias e classificações definidas para essas análises, que devem ser levadas em conta para um entendimento mais preciso sobre os resultados alcançados.

Inicialmente havíamos pensado em analisar todas as fotografias usadas na exposição Glauce Rocha. No entanto, como trata-se de um conjunto demasiado extenso, cerca de 106 fotografias, optamos por restringir a análise a algumas poucas fotografias, trabalhando tanto com a imagem dessas fotografias utilizada na exposição, quanto com as fotografias que estão no acervo do Museu e que foram usadas para criar essas imagens.

As fotografias do acervo usadas como fonte de digitalização na exposição foram classificadas para a análise em três grandes grupos: (1) as fotografias com finalidade de registro da vida pessoal da atriz – fotografias da infância, da família e outras; (2) as fotografias com finalidade de registro da vida profissional – fotografias de registro das peças, dos filmes em que atriz atuou; e por fim, (3) as fotografias com finalidade de divulgação dos trabalhos realizados pela atriz – fotografias destinadas a

jornais, revistas e outros. É importante dizer que nas telas da exposição esses três grupos aparecem mesclados; a distinção que fazemos aqui é um recurso de análise.

Esses três tipos aparecem na Tela 1 e isso, associado à importância que essa tela adquire na Exposição, por ser a primeira com a qual o público tem contato, orientou a delimitação da análise às 3 imagens dessa Tela, representativas de cada um dos grupos acima. Dessas 3 imagens, a terceira é composta por mais de uma fotografia. Abaixo apresentamos as fotografias do acervo que aparecem nessas imagens e, também, as imagens da Tela 1 que foram analisadas.

As fotografias do acervo do MIS, que foram selecionadas para essa análise são mostradas na Tabela 2, abaixo.

Tabela 2: Apresentação das fotografias do acervo do MIS-MS usadas para gerar as imagens da Tela 1 da Exposição Glaucê Rocha, selecionadas para a análise.

Grupo 2: Fotografia do filme Navalha na carne, 1969, usada para gerar a Imagem 1 da Tela 1.	Grupo 1: Fotografia sem título, acervo pessoal de Glaucê Rocha, usada para gerar a Imagem 2 da Tela 1.	Grupo 1: Fotografia sem título, túmulo de Glaucê Rocha em Campo Grande, usada para gerar a Imagem 3 da Tela 1.
		
Fotografia 1	Fotografia 2	Fotografia 3
Grupo 3: Fotografia de divulgação da Peça Perto do Coração Selvagem de 1964, usada para gerar a Imagem 3 da Tela 1.	Grupo 3: Fotografia de divulgação da Peça Perto do Coração Selvagem de 1964, usada para gerar a Imagem 3 da Tela 1.	
		
Fotografia 4	Fotografia 5	

Fonte própria.

Essas fotografias foram digitalizadas pela equipe técnica do MIS-MS e, em seguida, editadas, tanto para fazer alterações de enquadramento, cor, correção de manchas do tempo, quando para organizá-las em uma sequência audiovisual, com ou sem textos associados, pois o formato da exposição é o audiovisual e não o fotográfico.

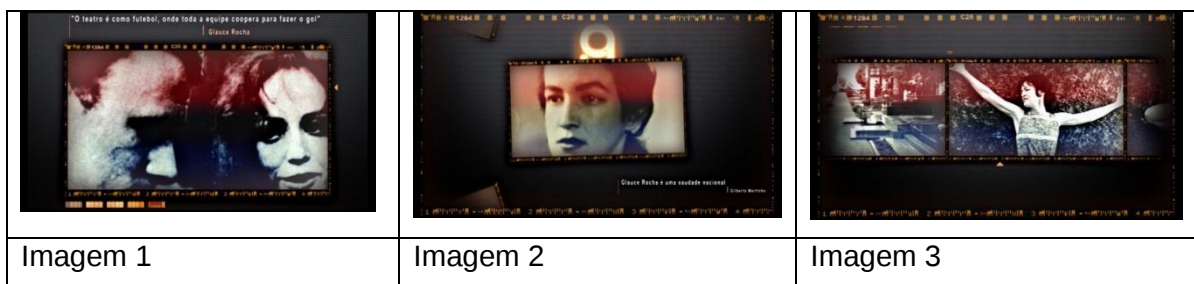
Uma consideração importante sobre a montagem audiovisual das telas da Exposição é o uso de *templates*. Os *templates* são “modelos” pré-definidos (ADOBE CREATIVE TEAM, 2010, p.373) de “animações” e “sequências de vídeo” para audiovisual. É possível adquirir um *templatedo* fabricante do programa ou baixar algum de usuários do programa na rede de computadores. Esses recursos trazem para dentro da exposição uma mescla de animações e sequências de vídeo de concepções estéticas diversas – sempre baseadas em algum estilo artístico ou padrão compositivo já conhecido e modelizado pelo programa - que passam a compor a exposição.

Associada à essa característica audiovisual da Exposição, uma outra observação que deve ser feita sobre as estratégias de análise, como já foi parcialmente justificado na introdução, é a de que as imagens captadas nesse material videográfico (audiovisual) foram analisadas em quadros estáticos. Como esse trabalho se concentra apenas no aspecto da fotografia, decidimos usar uma “imagem congelada” de determinado momento da exposição, por isso também tivemos o cuidado de apresentar a indicação em minutos e segundos nas legendas das imagens, na Tabela 3, abaixo, na qual apresentamos as imagens selecionadas na Tela 1. A tabela apresenta também o tempo exato do vídeo no qual as imagens foram captadas. Uma cópia do material videográfico da exposição se encontra em anexo a este trabalho (ANEXO 1).

As imagens selecionadas são mostradas na Tabela 3 abaixo.

TABELA 03 – Apresentação das imagens selecionadas para análise na Tela 1 da Exposição Glauce Rocha

Tela 1: tempo 00m43s	Tela 1: 01m33s	Tela 1: 03m03s
----------------------	----------------	----------------



Fonte própria.

Para proceder à análise dessas fotografias e imagens e tratar das suas características semióticas, iniciamos explorando três pontos de vista através dos quais procede a análise (SANTAELLA, 2002, p.70), e que consideram tanto a o signo em si quanto a relação signo-objeto; são eles: o ponto de vista qualitativo-icônico, o singular-indicativo, e por fim, o convencional-simbólico, conforme desenvolvido no capítulo sobre procedimentos de análise (Capítulo II). Primeiro, analisamos as fotografias do acervo do museu e, em seguida, as imagens projetadas dessas fotografias na Exposição. Por fim, destacamos as diferenças decorrentes das edições realizadas na imagem da exposição e os significados associados a essas, momento no qual a ênfase da análise é colocada na relação signo-interpretante.

A Tela 1, conforme já expusemos acima, “abria a Exposição”. O objetivo dessa tela na produção era introduzir o visitante no tema da exposição. A *mensagem* principal era sobre o início da carreira da atriz e, para tanto, foram selecionadas fotos das décadas de 1940 e 1950, principalmente, quando dos primórdios da atuação de Glauce Rocha. Porém, como havia poucas fotos dessas décadas, recorreu-se também a imagens de outras décadas. Há ainda, nas imagens dessa Tela, frases copiadas dos livros sobre Glauce Rocha, que narram a trajetória da atriz. No DVD em anexo (ANEXO 1) a tela 1 corresponde ao início da obra audiovisual até o tempo de 3 (três) minutos e 12 (doze) segundos.

Após essas considerações, procedemos à análise da fotografia 1, abaixo, acerca da qual construímos uma ficha técnica (Tabela 4):

Figura 21 -Fotografia 1: Fotografia do filme Navalha na carne, 1969.



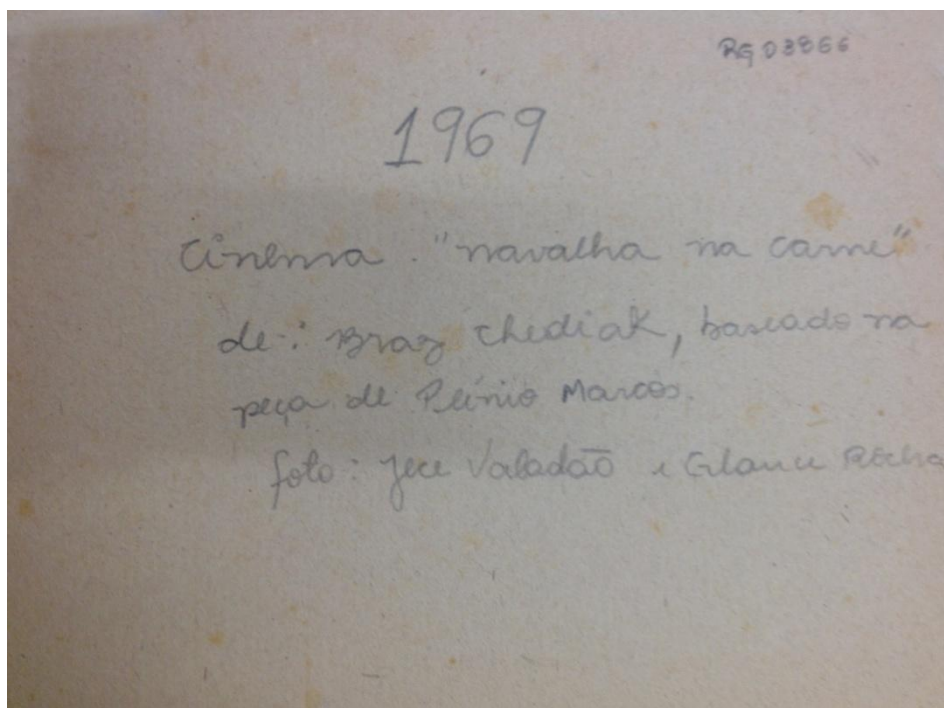
Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

TABELA 04 – Ficha técnica da Fotografia 1

Título:	Cinema Navalha na Carne. 1969.
Tipo:	Papel fotográfico (matriz fotoquímica)
Tamanho:	24cmx 18cm
Cor:	Preto e branco (Tons de cinza).
Autor:	Desconhecido.

Fonte própria.

Figura 22 – Verso da Fotografia 1



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

Para realizar a análise proposta seguimos as recomendações de Lúcia Santaella (2002), das quais esse trabalho usa como referência teórica, buscando "estar aberto" aos fenômenos, aguçar a sensibilidade para analisar os objetos. Optamos por seguir as recomendações da autora em cada um dos pontos de vista propostos na metodologia. Para o ponto de vista qualitativo-icônico, Santaella (2002) recomenda:

Disponibilidade contemplativa, deixar abertos os poros do olhar; com singeleza e candidez, impregnar-se das cores, linhas, superfícies, formas, luzes, complementaridade e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro sensível (p.86).

Sobre o ponto de vista qualitativo-icônico, ou seja, das qualidades, temos a fotografia constituída de áreas de cinza, nas quais é possível reconhecer a figura de Glauce Rocha e Jece Valadão (1930-2006), uma vez que há semelhanças com a aparência desses atores. A forma como as graduações do cinza ocorrem não permite

distinguir claramente figura e fundo. Há também uma fumaça branca, parecida com fumaça de cigarro.

Para o ponto de vista singular-indicativo seguimos a recomendação de Santaella:

Observar atentamente a situação comunicativa em que a pintura nos coloca; a experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são particulares (2002, p.86).

Do ponto de vista singular-indicativo, ou seja, das singularidades e das relações temporais e especiais, temos a informação de que essa fotografia foi realizada há algum tempo, embora não seja possível definir quanto tempo, dada pelas manchas amareladas encontradas em sua superfície. Além da coloração amarelada, encontramos alguns padrões de deformação na textura que indicam que a fotografia foi amassada. Há ainda desgastes relacionados ao manuseio. Em se tratando de fotografia, neste e nos demais documentos fotográficos analisados, sabemos tratar-se de um registro de um evento que ocorreu em um determinado tempo e espaço, que tais pessoas existiram e estiveram próximas uma da outra nesse evento, por exemplo. Com a fotografia em mão é possível observar anotações na parte de trás. No verso, é possível observar anotações que foram feitas pela equipe do museu. Encontramos no verso o “RG” da fotografia, o registro geral dela no acervo “RG: 03866”, a data “1969” e uma descrição do tema da fotografia “Cinema. “Navalha na carne” de: Braz Chediak, baseado na peça de Plínio Marcos. Foto: Jece Valadão e Glauce Rocha”.

Por fim, para o ponto de vista convencional-simbólico a autora referenciada recomenda:

Generalizar o particular em função da classe a que ele pertence. Neste nível, não se trata mais apenas de qualidades apreendidas, nem de singularidades percebidas, mas de enquadramentos do particular em classes gerais (SANTAELLA, 2002, p.86).

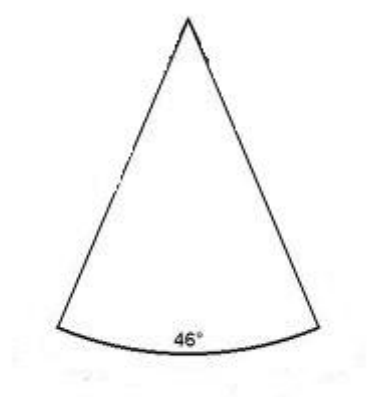
Sob ponto de vista convencional-simbólico, ou seja, dos tipos e das relações convencionais entre signo e objeto, avaliamos aspectos como o ângulo usado pelo fotógrafo, a composição e a convenção de documento dessa fotografia.

A composição da cena baseia-se em duas figuras humanas, em plano médio. A figura de um homem à esquerda está mais próxima no enquadramento do fotógrafo, o que dá a impressão de que ele seja maior na cena. A forma como a luz se projeta em seu corpo parece acentuar a pose de reflexão – a cabeça baixa que este apresenta. Já a figura da mulher, à direita, menor e mais esguia – efeito conseguido pela forma do volume tapando o corpo -, tem no rosto uma expressão irônica, ou de desdém. A composição faz uso da regra dos terços, com ambas as figuras ocupando o lugar central. Há uma tensão de avanço criada na diagonal do canto superior direito para o canto esquerdo da fotografia dando a impressão de que a figura do homem dará um passo a qualquer instante.

As manchas amarelas já tratadas acima como sinais do tempo, significam simbolicamente, o valor histórico do documento, aquele que o público do museu geralmente busca. Essa fotografia em si é um objeto que possui uma singularidade muito importante: por ter vindo, provavelmente, da produção do filme, trata-se de um documento que é caracterizado pela “raridade”. Aqui convém lembrar o conceito de *musealidade* tratado no Capítulo I, do “valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização” (COELHO, 2012, p.68).

A lente usada para o enquadramento mostra uma distância focal entre 50mm e 60mm, ou seja, uma objetiva normal. Em fotografia uma objetiva normal costuma produzir um ângulo de 46°, típico de um olhar humano. Enfim, o enquadramento da cena nos coloca dentro da cena, olhando bem de perto, com um olhar humano para as personagens.

Figura 23 - Ângulo de visão de 46°



Fonte Própria.

A postura da figura masculina parece ser de reflexão, ao mesmo tempo, de prepotência. O Olhar da figura feminina expressa desdém, indignação. Tendo em vista o contexto do filme, em que Neusa (Glaucê Rocha), uma prostituta decadente, é explorada por Vado (Jece Valadão), essa imagem parece se encaixar no mote da peça: uma mulher explorada pelo cafetão (NAVALHA NA CARNE, 1969). Possivelmente, uma imagem criada para a divulgação do filme.

Observemos agora a Imagem 1, que corresponde a essa fotografia, na Exposição, seguida da ficha técnica (Tabela 05).

Figura 24 - Imagem 1, 00m43s



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2011c).

TABELA 05– Ficha técnica da Imagem 1

Título:	Figura 18 - Imagem 1, 00m43s
Tipo:	Projeção em luz.
Tamanho:	90cm x 120cm (aproximadamente)
Cor:	Colorida.
Autor:	Equipe do MIS

Fonte própria.

A Imagem 1 foi escolhida para a análise, entre outras do mesmo grupo que compõem a Tela 1, por apresentar transformações relevantes em relação à fotografia

original: a questão da cor que ela ganha na exposição, mesmo que em tons monocromáticos, a inserção de textos na composição do quadro, a mudança no enquadramento em relação ao da fotografia do acervo e os falsos registros de negativo.

Sobre o ponto de vista qualitativo-icônico, a Imagem 1 é constituída de áreas monocromáticas, que em tons claros e escuros representam dois rostos. Porém, fica mais difícil reconhecer os rostos. Há, pois, uma tendência para a abstração, já que as figuras da imagem tornam-se, neste contexto, mais indefinidas.

Essa imagem, na Tela 1, é emoldurada por um retângulo escuro que, nas partes superior, inferior e laterais, lembra “aias”, bordas com pequenas formas coloridas de tons, entre verde e amarelo, que são tipicamente encontrados em filmes fotográficos ou videográficos. Um outro retângulo, onde estão emoldurados tanto a fotografia central quanto o retângulo supracitado, simula um degrade, que começa mais claro na parte superior e vai escurecendo em direção à inferior. Há, também, um degrade no encontro entre os dois retângulos, sugerindo um relevo que separaria o retângulo do fundo, abaixo, da fotografia com a “borda de filme”, acima.

Na parte superior do retângulo de fundo há a frase “O teatro é como futebol, onde toda a equipe coopera para fazer o gol”, de Glauce Rocha, em uma fonte bastonada.

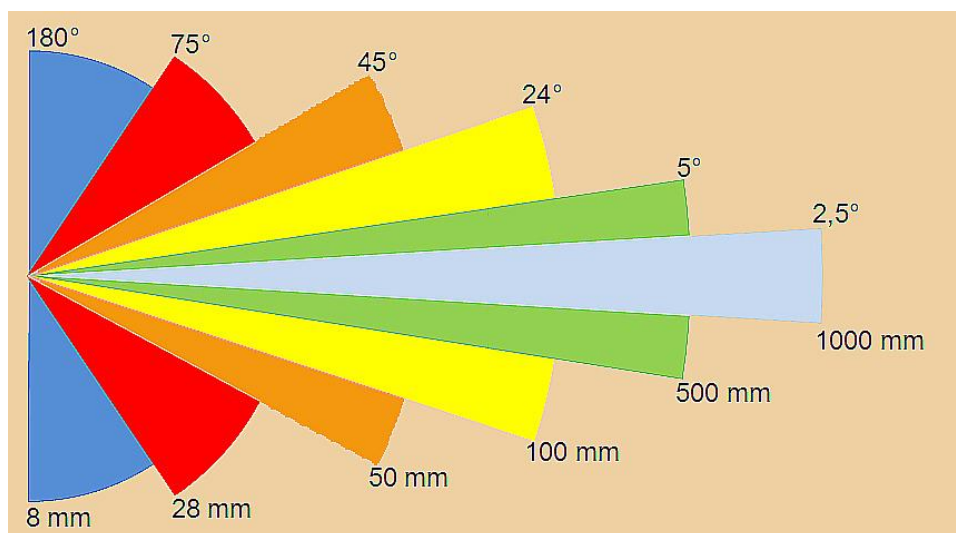
Do ponto de vista singular-indicativo, ou seja, da imagem como um “existente”, a informação que nos chama a atenção é o “apelo” para uma informação “técnica” que a moldura usada indica. As marcações “técnicas” nos chamam atenção, dando a impressão de que a natureza da imagem que originou a projeção, sua natureza existencial, é a de um negativo, que é apresentando “tecnicamente”, evidenciando sua condição suposta de matriz. Ressaltamos aqui que esse modo de apresentar a imagem leva a crer que a origem dessa imagem é um negativo e não uma fotografia em papel.

A frase “assinada” por Glauce Rocha dá “voz” à atriz e associa essa voz à cena, como se essa frase e a imagem fizessem parte do mesmo contexto, o que não se confirma no acervo.

Do ponto de vista convencional-simbólico, observamos que essa imagem apresentada na exposição tem um enquadramento diferente do da original, ou seja, faz um recorte dela. A aplicação desse recorte muda a leitura que se tem da fotografia. O enquadramento usado nesta imagem remete ao ângulo usual de uma teleobjetiva

(lentes que possuem distância focal entre 100mm e 1000mm), ou seja, um tipo de lente que proporciona ângulos de visão bastante restritos, como podemos compreender com a ajuda da ilustração abaixo (Figura 19):

Figura 25 – Relação entre distância focal e ângulos



Fonte própria.

Este tipo de enquadramento muito próximo é bastante íntimo, diante de imagens que fazem uso desse enquadramento temos a impressão de estar perto, na intimidade do assunto na fotografia. Nesse sentido, essa fotografia se parece com um detalhe da relação das duas figuras na imagem. Além disso, a ênfase agora é na figura da atriz, diferentemente do que observamos na Fotografia 1.

Geralmente, as marcações que aparecem como moldura na fotografia têm a função de proporcionar uma impressão precisa. Aplicada essa imagem à exposição é como se houvesse todo um cuidado com a imagem a ser mostrada na exposição, passasse por uma leitura tecnológica.

A aproximação em termos de ponto de vista é ressaltada pela frase da atriz escrita acima da fotografia. É como se a fotografia “emprestasse” legitimidade à legenda, e o enquadramento próximo nos aproximasse mais da atriz.

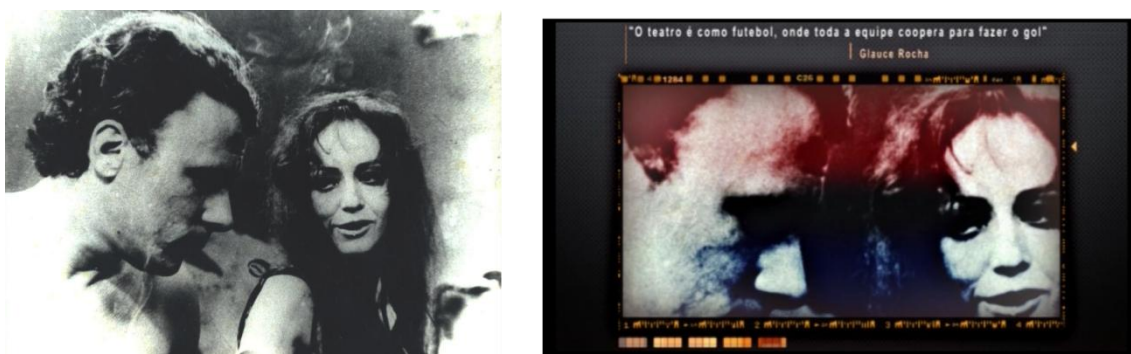
A sugestão dos volumes que o degrade do fundo proporciona sugere uma “corporeidade” que a fotografia não possui. Nesse caso, a projeção da fotografia em luz, possui apenas duas dimensões a altura e a largura. O volume dá a impressão de profundidade.

Um outro traço a ser considerado é o “mote tecnológico” que a moldura nos indica, as formas, os números ilustram uma falsa “tecnicidade”.

A impressão que o conjunto sugere é de olharmos para o passado, de um posto de vista, supostamente técnico, e ao mesmo tempo, próximo, humano. Pelo intimidade que o enquadramento nos sugere.

Apresentamos a seguir, as diferenças entre a fotografia original e a fotografia na exposição:

Figura 26 - Comparação entre as Fotografia 1 e Imagem 1 - análise 1



Fonte própria.

TABELA 06 - Comparação entre as fotografias análise 1

	Fotografia no acervo	Imagem na exposição
Tamanho:	24cm x 18cm	90cm x 120cm (aproximadamente)
Cor:	Preto e branco (tons de cinza)	Colorido, faixas monocromáticas.
Modo de apresentação:	Isolada.	Em sequência.
Elementos perdidos no enquadramento:	X	Fumaça, parte das figuras principais e parte do fundo.
Mudança de fundo:	X	Sim, fundo “texturizado” e com degradê de alto (mais claro) para baixo (mais escuro).
Inserção de texto:	X	Sim: O teatro é como futebol, onde toda a equipe coopera para fazer o gol.

Fonte própria.

Do ponto de vista qualitativo-icônico temos a questão da cor um elemento distintivo entre a fotografia 1 e a imagem 1. A fotografia 1 do acervo, foi feita em tons de cinza (preto e branco), já a imagem 1, usada na exposição, passa a apresentar tons monocromáticos em faixas transparentes de azul e verde. Essas faixas coloridas alteram a relação singular indicativa da imagem, pois dão a impressão de que a imagem 1 tem como referência um negativo e não uma fotografia em papel.

Quando consideramos o corte sofrido pela imagem 1, vemos que perdem-se elementos na composição, como a fumaça do cigarro e uma parte das figuras, o que, conforme observamos acima, produz alteração de significado da cena. Isso está associado à mudança na dimensão do enquadramento original, já que o visitante da exposição é levado a acreditar que a imagem dos dois atores foi feita muito próxima, quando, na verdade, a fotografia original indica um enquadramento mais aberto, menos íntimo.

Ainda com relação às dimensões, passamos da fotografia do acervo, que tem 10cm x 15cm, para a imagem na exposição, que passa a ter 90cm x 120cm (aproximadamente). O visitante da exposição, portanto, perde também essa informação.

As marcações adicionadas na moldura da fotografia indicam certo cuidado técnico, mas funcionam, de fato, como ornamentos; são falsos indícios de um controle técnico de contraste, saturação e proporções.

Ainda sob este ponto de vista, as manchas amareladas que indicam a passagem do tempo são sobrepostas pelas manchas monocromáticas que acabam por esconder esse importante indicio do tempo da fotografia.

Do ponto de vista convencional-simbólico, uma das mais importantes mudanças é a do enquadramento da foto. A fotografia 1 está mais apropriada para o caráter de “publicidade”, no sentido de ser uma síntese do que é o filme ao qual ela representa, *Navalha na Carne*. A imagem 1 apresenta um recorte que parece descontextualizar a composição. Não há mais a fumaça de cigarro, que somado ao fundo de um lugar fechado remete a um clima de “degradação”. A figura do homem tem a sua imponência diminuída na imagem 1, ao ressaltar um close no rosto perde-se a direção do corpo do ator e a dimensão dele também. O rosto da mulher passa a ser mais expressivo na composição que a figura do ator. A importância do rosto e da frase na imagem 1

se consolidam na frase expressas logo acima na composição, que vem a reforçar o destaque que a atriz recebe no enquadramento.

A fotografia usada na exposição chegará perto da concepção da fotografia como um traço do real, que é o terceiro paradigma da fotografia estudado segundo a teoria de Dubois:

3) Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (1993, p.53).

Figura 27- Fotografia 2, Arquivo pessoal



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

TABELA 07 – Ficha técnica da Fotografia 2

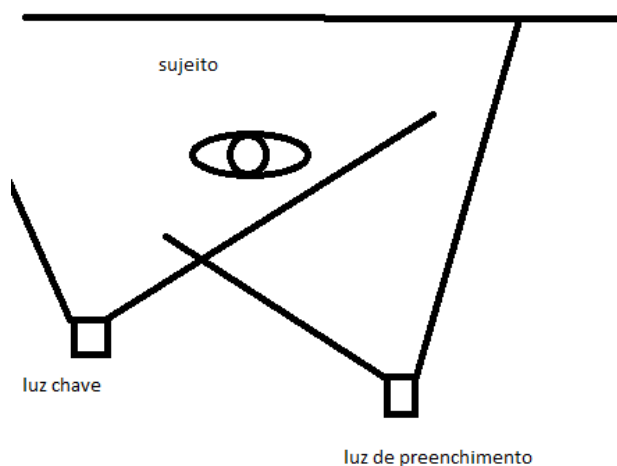
Título:	Fotografia sem título. Acervo pessoal de Glauce Rocha.
Tipo:	Papel fotográfico (matriz fotoquímica)
Tamanho:	5cm x 7cm
Cor:	Preto e branco (Tons de cinza).
Autor:	Desconhecido.

Fonte própria.

Sob ponto de vista qualitativo-icônico, ou seja, das qualidades, temos a fotografia constituída de áreas de cinza e tons de sépia, nas quais é possível reconhecer a figura de Glauce Rocha. É possível distinguir claramente figura e fundo, uma vez que há sombras projetadas no fundo que facilitam a diferenciação. A atriz usa uma blusa com textura de linhas diagonais escuras.

A análise do ponto de vista singular-indicativo no aspecto da iluminação indica dois pontos de luz usados para gerar o retrato. Um mais próximo a Glauce Rocha, outro, mais distante amenizando as sombras, conforme figura abaixo.

Figura 28 - Iluminação de dois pontos



Fonte própria.

Um outro ponto importante são os indícios de envelhecimento, estes reforçam a impressão de que a fotografia é antiga; apesar da impossibilidade de afirmar com certeza o ano no qual a fotografia foi realizada, as manchas amareladas encontradas na superfície são indícios da passagem do tempo. Isso porque há um padrão de

deformação de textura no canto superior direito, que é típico do manuseio de fotografias em álbuns fotográficos.

Como um existente, o documento fotográfico constitui-se um registro da juventude da atriz Glauce Rocha. Uma característica dessa fotografia como um existente é a de que se trata de uma fotografia muito pequena. Não é possível observar o verso da fotografia pelo fato de no acervo do Museu, se encontrar colada numa folha de papel.

Figura 29 – Visão da Fotografia 2 na página



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

Do ponto de vista convencional-simbólico, as características de distância focal e enquadramento apontam para uma composição tipicamente de retrato. A composição da cena baseia-se na figura de Glauce Rocha. Nota-se que em primeiro plano. Há o uso da regra dos terços, tendo, pois, os olhos e o peito como pontos fortes. Há uma tensão de avanço proporcionada pela posição dos ombros e essa tensão perfaz a diagonal do canto superior direito para o canto esquerdo da fotografia. Ao mesmo tempo, há um "contra movimento" do pescoço que quebra o ângulo de avanço,

sugerindo um instante de “hesitação”. Uma composição convencionalmente encontrada no retrato.

A distância focal usada foi provavelmente a de 50mm, ou seja, o equivalente a uma objetiva normal. O olhar da fotografia é um “olhar humano”. Um olhar fixo sobre a figura da atriz.

Figura 30 – Imagem 2, 01m33s



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2011c).

TABELA 08 – Ficha técnica da Imagem 2

Título:	Imagem 2, 01m33s
Tipo:	Projeção em luz.
Tamanho:	90cm x 120cm (aproximadamente)
Cor:	Colorida.
Autor:	Equipe do MIS

Fonte própria.

Sob o ponto de vista qualitativo-icônico, a Imagem 2 é constituída de áreas monocromáticas, com tonalidades próximas ao sépia, vermelho e azul. Diante disso a imagem parece ser saturada, ou seja, a impressão que temos da cor é a de que é bastante intensa.

Essa Imagem, como a Imagem 1, é emoldurada por um retângulo escuro que, nas partes superior, inferior e laterais, lembra “aias”, bordas com pequenas formas coloridas de tons, entre verde e amarelo. Um outro retângulo, onde estão emoldurados tanto a fotografia central quanto o retângulo supracitado, simula um degradê, que começa mais claro na parte superior e vai escurecendo em direção à inferior. Há, também, um degrade no encontro entre os dois retângulos, sugerindo um relevo que separaria o retângulo do fundo, abaixo, da fotografia com a “borda de filme”, acima. Atrás do conjunto principal, há em tons de amarelo, um grande número “9”, com um contorno gradiente em amarelo que imita a radiação luminosa de uma lâmpada feita de gás neon. No canto superior e inferior esquerdo percebemos a ponta de outras “fotografias”, com o mesmo tipo de moldura.

Na parte inferior da composição há a frase “Glauce Rocha é uma saudade Nacional”, e logo abaixo o nome “Gilberto Martinho”, em uma fonte bastonada.

Considerando o ponto de vista singular-indicativo, repetem-se em muitos aspectos os significados já analisados na Imagem 1, há um “apelo” para uma informação “técnica” que a moldura usada indica. As marcações “técnicas” sugerem que a imagem foi originada a partir de um negativo. Como na outra imagem analisada; o modo de apresentar a imagem leva a crer que a origem dessa imagem é um negativo e não uma fotografia em papel. O número nove, por sua vez, em neon sugere uma contagem regressiva no sequência de um suposto vídeo, de onde a imagem foi captada. Sentido que se perde ao analisarmos as imagens estáticas.

A frase de Gilberto Martinho evidencia Glauce Rocha (GR) como atriz “nacional”, também sugere que essa frase estivesse de alguma forma vinculada à imagem, o que não se confirma no acervo.

Em relação ao ponto de vista convencional-simbólico, a imagem apresentada parece ser o retrato bastante íntimo de uma “musa nacional”. A fotografia tem um ângulo de visão bastante estreito no sentido vertical, tal estreitamento da imagem nos dá impressão de que o fotógrafo estava muito próximo para fazer o registro, o que acaba levando os espectadores da fotografia a observar o rosto de Glauce de um lugar bastante próximo. O recorte influencia numa determinada ênfase ao olhar da atriz.

A impressão que se tem ao relacionar a frase “Glauce Rocha é uma saudade nacional” com um enquadramento próximo é a de o espectador ocupa um lugar muito

próximo à atriz. A ideia de saudade somada a um enquadramento "íntimo" apresentam sinergia, reforçando a ideia de intimidade e de saudade.

Como na outra fotografia, estão apresentadas as marcações que aparecem como moldura e simulam um certa leitura tecnológica da foto na exposição. O que não se confirma na fotografia do acervo. Novamente, há a sugestão dos volumes proporcionadas pelo degrade do fundo, que sugere uma impressão de profundidade.

Figura 32 - Comparação entre a Fotografia 2 e a Imagem 2 - análise 2



Fonte própria.

TABELA 09 - Comparação entre as fotografias análise 1

	Fotografia no acervo	Fotografia na exposição
Tamanho:	5cm x 7cm	90cm x 120cm (aproximadamente)
Cor:	Preto e branco (tons de cinza)	Colorido, faixas monocromáticas.
Modo de apresentação:	Isolada.	Em sequência.
Elementos perdidos no enquadramento:	X	Porção inferior, porção superior.
Mudança de fundo:	X	Sim, fundo "texturizado" e com degradê de alto (mais claro) para baixo (mais escuro).

Inserção de texto:	X	Sim: Glauce Rocha é uma saudade Nacional - Gilberto Martinho.
--------------------	---	---

Fonte própria.

Sob ponto de vista qualitativo-icônico a cor coloca-se como uma das importantes mudanças operadas entre a Fotografia 2 e a Imagem 2. A primeira constituída de tons de cinza, adquire tons monocromáticos em faixas em tons de sépia, vermelho e azul. Essas faixas interferem no aspecto singular do indicativo da imagem, uma vez que sugerem que a Imagem 2 deriva de um negativo e não de uma imagem em preto e branco. Há ainda um aumento no contraste, ou seja, na diferença entre os tons claros e escuros, dando mais peso à imagem.

Do ponto de vista singular do indicativo ainda, a redução sofrida na porção superior e inferior da imagem altera o significado da fotografia. A composição que trazia a blusa com linhas quebradiças deixa de existir, se antes havia um "jogo" de impressão de movimento na (Fotografia 2), a Imagem 2 parece proporcionar uma ênfase no olhar da atriz, sugerindo também uma aproximação pelo enquadramento.

Com relação às dimensões há uma diferença considerável em relação às duas imagens. A Fotografia 2 tem 5cm x 7cm, já a Imagem 2 na exposição, passa a ter 90cm x 120cm (aproximadamente). O visitante da exposição não tem a informação sobre as proporções das fotografias. Lúcia Santaella, em seu livro "Semiótica Aplicada" (2002), aborda a importância da mudança de proporções nas imagens, quando da análise de uma pintura, mas que cabe aqui, já que nos dois casos trata-se de objetos em que não se está em contato com a imagem original, mas sim uma reprodução.

O tamanho de um quadro é um ato de escolha do artista. as reproduções também perdem esse quali-signo. As qualidades que se transformam devem ser levadas em conta porque quali-signos distintos produzirão efeitos, impressões de qualidade também distintas (p.90).

As marcações adicionadas à fotografia, assim como na última fotografia analisada, indicam um falso cuidado técnico, mas, em verdade, constituem ornamentos, isto é, são falsos indícios de um controle técnico.

Considerando ainda este ponto de vista, boa parte das manchas amareladas que indicam a passagem do tempo são perdidas pelos cortes inferior e superior

efetuados. Há ainda a sobreposição de manchas monocromáticas, que acabam por esconder esse importante indicio do tempo da fotografia.

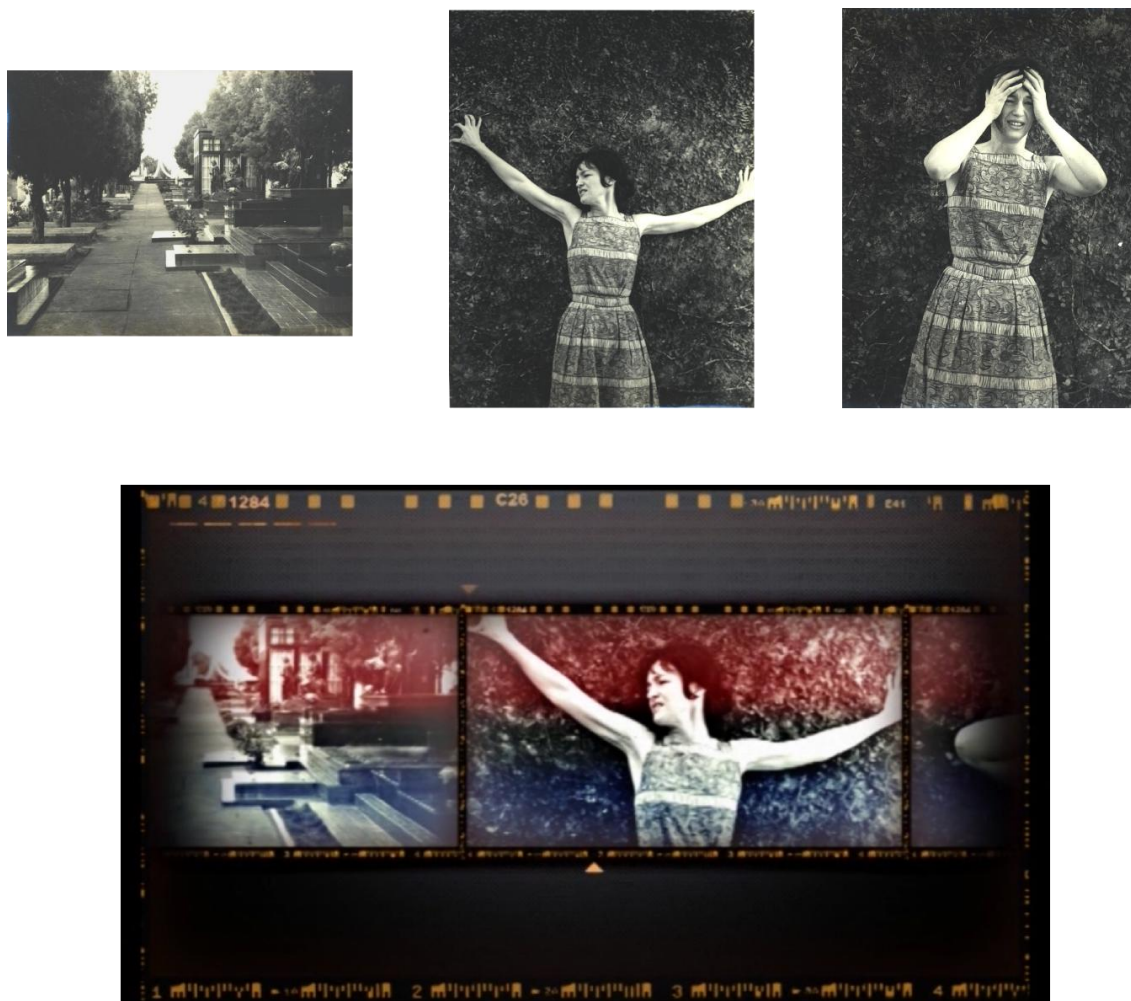
Por fim, sob o ponto de vista convencional-simbólico, a mudança mais significativa é provocada pelo recorte da Fotografia 2 em relação à Imagem 2. A Fotografia 2 apresenta uma composição convencionalmente usada em retratos, o "jogo" proposto, em que a direção do pescoço virado para um lado, e do corpo virado para outro, se perde na Imagem 2. Deixa-se de um enquadramento e pose de retrato passa-se para uma fotografia mais próxima, mais íntima, mais usada nos "closes" do cinema do que em fotografia. Na Imagem 2 temos a impressão de um enquadramento mais fechado, como se a câmera no momento do registro estivesse em uma distância muito próxima ao assunto fotografado. Isso acaba conduzindo o olhar do espectador para a "zona da intimidade", ou seja, entre 40cm a 10cm de distância.

No aspecto da mudança da cor há, ainda, duas dimensões importantes a serem consideradas: 1) A mudança da fotografia em preto e branco para uma imagem colorida e 2) e a sobreposição das manchas amareladas. A fotografia em preto e branco (1) tem uma carga simbólica muito intensa, há uma série de ideias que são associadas à sua prática. A Fotografia 2 é uma imagem em tons de cinza (preto e branco) e a Imagem 2 passa a apresentar tons monocromáticos. A disposição dessas faixas monocromáticas leva a crer ainda que a Imagem 2 provém de um filme colorido, dada a saturação da cor e a qualidade da forma colorida. O uso desse recurso na criação da Imagem 2 levou ainda à sobreposição das manchas amarelas (2) que eram indícios da passagem do tempo.

Enfim, a forma como a Imagem 2 é apresentada, num contexto supostamente técnico - o caso das bordas coloridas e do falso volume, e ainda com a frase "Glauce Rocha é uma saudade nacional", trazem a ideia de um olhar próximo e analítico, mas com um certo saudosismo, impresso pela frase.

Passemos à última imagem a ser analisada - Imagem 3. Esta é resultante da combinação de três fotografias. Analisamos inicialmente as três fotografias para, em seguida, passar à imagem e finalmente, comparar as alterações e mudanças de significados.

Figura 32 - Combinação das fotografias resultantes da Imagem 3



Fonte própria.

Passemos às fotografias.

Figura 33 - Fotografia 3: Vista parcial do Cemitério



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

TABELA 10 – Ficha técnica da Fotografia 3

Título:	Vista Parcial do Cemitério.
Tipo:	Papel fotográfico (matriz fotoquímica)
Tamanho:	18cmx 24cm
Cor:	Preto e branco (Tons de cinza).
Autor:	Desconhecido.

Fonte própria.

Figura 34 – Contexto da Fotografia 3



Sobre o ponto de vista qualitativo-icônico, essa fotografia é composta por tons de cinza; nela é possível identificar várias áreas que irão compor a imagem, caracterizadas por formas geométricas e orgânicas. Há uma superfície plana e em leve diagonal que parece dominar a composição. Essa conduz o olhar de baixo para cima, pela porção central da fotografia e à medida que o olhar percorre essa superfície e os outros elementos são submetidos a ela. Há na porção da área superior da fotografia em continuidade com essa superfície uma área que é mais clara e, no canto superiores esquerdo e direito porções mais escuras, que parecem ser iluminadas parcialmente pelo fundo claro.

Do ponto de vista singular-indicativo, é possível afirmar que a fotografia é antiga, embora não seja possível definir precisamente o tempo. No entanto, há deformações nas bordas da fotografia, o que evidencia o envelhecimento do material.

A fotografia faz referência a uma avenida de lápides de um cemitério, que sabemos ser o Cemitério Santo Antônio (Campo Grande - MS), onde Glauce Rocha está sepultada. Não precisa exatamente um túmulo ou o túmulo da atriz.

Dada a fixação da fotografia num álbum, não é possível avaliar o verso. Na folha onde a fotografia se encontra fixada há uma inscrição: "Vista parcial do Cemitério de Campo Grande". E no canto inferior esquerdo a inscrição "G16, F-16", referindo-

se, provavelmente, a uma sequência de fotos "F", sendo esta a 16ª (décima sexta), "16". O "G" provavelmente se refere a "Glauce".

Sob ponto de vista convencional-simbólico o ângulo usado para realizar a fotografia foi, provavelmente, uma lente de 50mm. Sendo 50mm uma objetiva normal, é um olhar bastante humano que onde é situado o espectador da fotografia.

A composição faz uso de um plano geral, ou seja, do ambiente: nesse caso, o cemitério. Nesse plano a avenida central entre as lápides ganha destaque pela técnica de enfatizar a perspectiva e portanto, há impressão de profundidade. É essa perspectiva que conduz o olhar do espectador pela fotografia para "uma visita" ao túmulo de Glauce Rocha.

O "clima" da fotografia é de nostalgia, o ângulo de visão "transporta" o observador para dentro do cemitério. Entre as lápides, ao encontrar essa larga avenida, o olhar passeia e, à medida que avança, vai descobrindo as lápides e detalhes. Não é possível afirmar com certeza qual o túmulo de Glauce, mas a fotografia remete a um lugar de descanso, há esculturas de personagens bíblicos entre as lápides, o que remete à iconografia da igreja católica usada nesses locais.

Há outras fotografias do túmulo de Glauce Rocha, mas essa parece ter sido escolhida para exposição justamente pela ênfase que a composição dá à avenida que sugere um passeio do olhar do espectador entre as lápides. Além disso, pela luz ao fundo, que remete à ideia de que o caminho ladeado pelos túmulos em direção a uma espécie de luz divina. Significado esse que advém de considerações sobre a ideia de morte, associada à iconografia religiosa.

Figura 35 - Fotografia 4: Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.



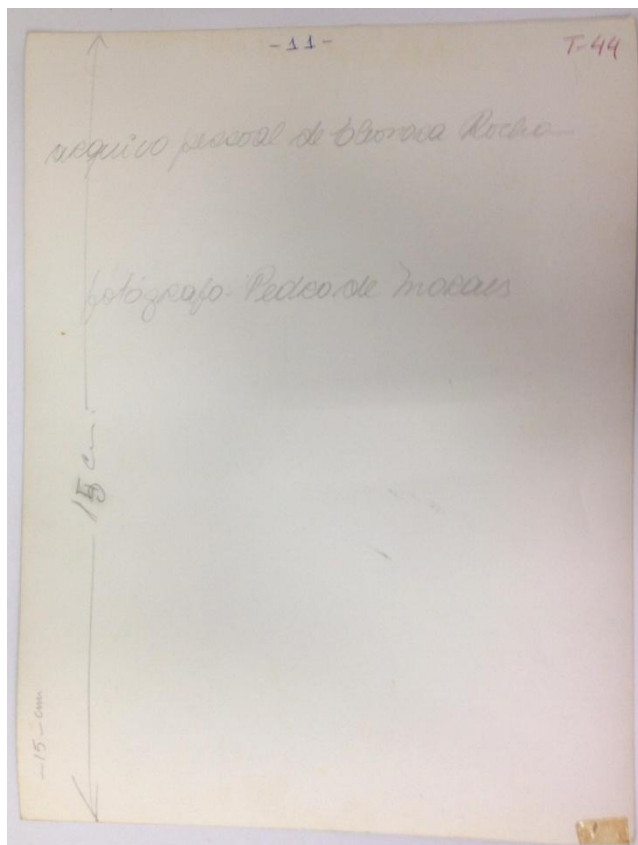
Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

TABELA 11 – Ficha técnica da Fotografia 4

Título:	Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.
Tipo:	Papel fotográfico (matriz fotoquímica)
Tamanho:	24cmx 18cm
Cor:	Preto e branco (Tons de cinza).
Autor:	Pedro de Moraes.

Fonte própria.

Figura 36 – Verso da Fotografia 4



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

Sobre o ponto de vista qualitativo-icônico, a fotografia é constituída de áreas cinzas (preto e branco); uma forma vertical no centro - figura da atriz, com áreas mais claras e, ao fundo, uma textura irregular escura. Contra um emaranhado formado por trepadeiras, é possível reconhecer a atriz Glauce Rocha na fotografia. A impressão que se tem é a de que a fotografia é puro expressão, a forma da atriz se expande pelos braços abertos e acentua o gesto da mão, a expressão do rosto.

Do ponto de vista singular-indicativo. Apesar de podemos afirmar que se trata de um lugar aberto e que tem ao fundo é uma trepadeira não é possível distinguir onde é esse local. Há, no canto inferior da fotografia, uma borda danificada, provavelmente provocada pela passagem do tempo. No verso da fotografia existem algumas anotações: "arquivo pessoal de Eleonora Rocha", e "fotografia Pedro de Moraes". Uma marcação em centímetros "15 cm", que parece indicar a extensão da fotografia, no alto a marcação do número "11" e, depois, uma outra marcação: de "T-44". Tanto

a marcação "arquivo pessoal de Leonora Rocha" quanto a dimensão "15 cm", parecem ter sido realizados por Eleonora Rocha, sobrinha de Glauce, que doou as fotografias para o acervo. A marcação "11" se refere à sequência de 14 fotografias que pertencem ao mesmo conjunto. A marcação "T-44" se refere a "T" de teatro, e "44" à peça número 44, "Perto do Coração Selvagem", conforme indicação no envelope (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL, 2013a).

Sob ponto de vista convencional-simbólico, ou seja, dos tipos e das relações convencionais entre signo e objeto, avaliamos aspectos como ângulo usado pelo fotógrafo, a composição e a convenção de documento dessa fotografia.

A composição da cena baseia-se basicamente na figura de Glauce Rocha sobre o fundo "texturizado" por uma trepadeira. O enquadramento é um plano médio, onde temos a informação do assunto fotográfico e o lugar onde o mesmo se encontra. A atriz parece realizar um exercício de arte dramática: nesse registro especificamente, ela expressa agonia: pelo cenho franzido, pelos braços estendidos, e dedos curvados nas pontas das mãos. A abertura do ângulo de visão é de uma objetiva normal, ou seja, é uma forma de olhar corriqueira, comum.

As marcações no verso da fotografia sugerem sucessivas classificações. A primeira como acervo de Eleonora Rocha, a sobrinha de Glauce, a segunda como acervo do MIS de MS. Essas anotações reforçam a ideia de documento, de que possui uma "história".

Passemos à última fotografia.

Figura 37 - Fotografia 5: Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.



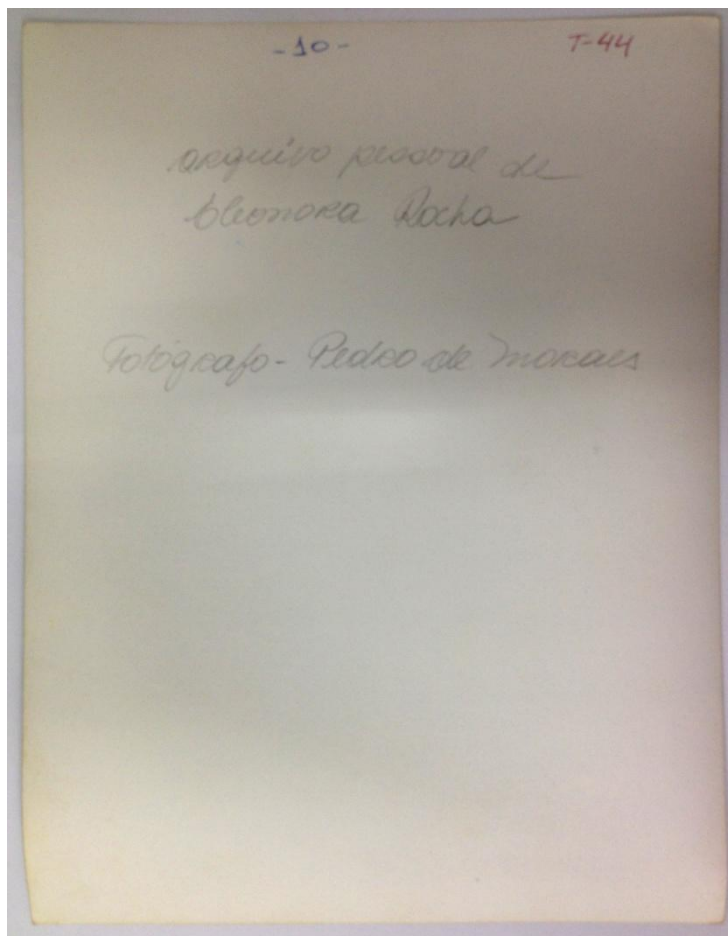
Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

TABELA 12 – Ficha técnica da Fotografia 5

Título:	Divulgação da peça "Perto do Coração Selvagem", 1964.
Tipo:	Papel fotográfico (matriz fotoquímica)
Tamanho:	24cmx 18cm
Cor:	Preto e branco (Tons de cinza).
Autor:	Pedro de Moraes.

Fonte própria.

Figura 38 – Verso da Fotografia 5



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2013a).

Do ponto de vista qualitativo-icônico, ou seja, das qualidades, a fotografia é feita de áreas de cinza: nelas há duas áreas que podem ser consideradas para a análise: uma grande área formada por tons mais escuros com uma textura irregular, que cobre a maior porção da fotografia. E uma área clara, na forma vertical - a atriz, que corresponde à expressividade do gesto. No ponto de vista apenas das qualidades, a fotografia dá destaque do gesto, o que “salta aos olhos” é o gesto emoldurado por uma textura irregular (fundo), retorcida, que acaba por apenas ressaltar a forma principal da composição. Parte da estampa do vestido se relaciona de certa forma com o fundo, pelas linhas quebradiças, pelas formas irregulares apenas as listras horizontais criam um contraste, assim como a pele da atriz, mais clara, que salta em relação ao fundo. As sobrancelhas escuras e o cabelo acentuam a expressividade da rosto.

Sob o ponto de vista singular-indicativo, a fotografia indica a existência de Glauce Rocha num determinado tempo, e espaço. O espaço e o tempo não podem ser definidos com precisão, a fotografia contudo, apresenta algumas deformações relacionadas à passagem do tempo, como uma dobra na parte e, no verso, uma coloração amarelada irregular. Ainda no verso, existem algumas anotações: "arquivo pessoal de Eleonora Rocha" e "Fotógrafo Pedro de Moraes". Como na outra fotografia da mesma série, no alto existe a marcação do número "11" e, depois, uma outra marcação de "T-44". A marcação "arquivo pessoal de Leonora Rocha" parece ter sido realizada por Eleonora Rocha. Como dito anteriormente, a marcação "11" se refere à sequência de 14 fotografias que pertencentes ao mesmo conjunto. A marcação "T-44" se refere a "T" de teatro, e "44" a peça "Perto do Coração Selvagem".

Do ponto de vista convencional-simbólico, a lente usada para o enquadramento parece ter sido uma lente normal, entre 50mm e 60mm, ou seja, uma objetiva normal, que produz um olhar humano, dentro da cena.

A composição da cena baseia-se em na figura da atriz, em plano médio. Há um contraste intenso entre o fundo escuro, de trepadeiras, e a figura da atriz. O fundo é disforme, composto pelas formas aleatórias do crescimento da trepadeira, variando áreas claras e escuros, com folhagem mais cheia ou escassa. Já a atriz, ocupa o centro da composição, com as mãos juntas ao rosto, parece saltar contra o fundo escuro, pela claridade da pele. Com as mãos junto ao rosto, a atriz tem a forma "compactada". O gesto, os braços voltados para a cabeça e as mão no rosto, criam duas formas diagonais que apontam para o rosto, que parece carregar toda a expressividade da fotografia. A expressão, remete ao sentimento de desespero, um desespero congelado no tempo.

Figura 39 - Imagem 3, 01m33s



Fonte: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL (2011c).

TABELA 13 – Ficha técnica da Imagem 2

Título:	Imagem 3, 01m33s
Tipo:	Projeção em luz.
Tamanho:	90cm x 180cm (aproximadamente)
Cor:	Colorida.
Autor:	Equipe do MIS

Fonte própria.

Sob o ponto de vista qualitativo-icônico, a Imagem 3 é constituída de faixas monocromáticas, com tonalidades em sépia, vermelho e azul, cores saturadas, intensas.

A Imagem 3, é composta por três quadros, que emolduram três outras imagens oriundas das fotografias discutidas acima, das quais apenas a central é possível ver por inteira. Esses três quadros são emoldurados, também, por um retângulo escuro que, nas partes superior, inferior e laterais, lembra “aias”, bordas com pequenas formas coloridas de tons, entre verde e amarelo. Há também aqui outro retângulo, onde estão emoldurados tanto os quadros quanto o retângulo citado, o que simula, como nas outras composições, um degrade, que começa mais claro na parte superior e vai escurecendo em direção à inferior. E há, também, um degrade no encontro entre os dois retângulos, sugerindo um relevo que separaria o retângulo do fundo, abaixo,

da fotografia com a “borda de filme”, acima. No retângulo maior há também com pequenas formas coloridas, de tons entre verde e amarelo, além de números. A imagem parece sugerir uma sequência de fatos de ideias. A impressão que se tem é a de que várias imagens vão ser arroladas, embora isso não passe de uma impressão. Há nessas imagens uma dimensão temporal, de sequência que iremos explorar mais adiante.

Considerando o ponto de vista singular-indicativo há uma aproximação de significado com as outras imagens analisadas, há uma falsa informação técnica que a moldura usada indica. As marcações técnicas sugerem que a imagem foi originada a partir de um negativo. Bem como nas outras imagens analisadas, o modo de apresentar a imagem leva a crer que a origem dessa imagem é um negativo e não uma fotografia em papel. As sombras usadas no encontro dos retângulos na fotografia sugerem um volume que não existe.

Em relação ao ponto de vista convencional-simbólico, há uma composição que mistura das três imagens, de modo que elas parecem adquirir um sentido de conjunto. Há uma aproximação com o cinema pois, mesmo sendo a imagem estática, remete a ideia de sequência:

[...] no filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. Esse movimento fragmentário, que denuncia a base fotográfica do cinema, é dissimulado, entretanto por um dispositivo técnico para que se possa recompor a ilusão do movimento (MACHADO apud SANTAELLA, 2012, p.79).

A ideia das fotografias em sequência é de sugerir um filme, de associar as fotografias umas às outras. Daí que passamos associar a imagem do cemitério, que tende a ser lida primeiro, porque está à esquerda, com as da sequência, à direita, primeiro aquela em que GR está mais expansiva e, em seguida, aquela em que aparece mais descontraída (braços abertos). Cria-se aí uma relação de oposição entre as duas imagens, tanto na forma quanto no significado, uma remetendo a sentimento como a agonia, outra ao desespero. Pode-se supor uma "super" síntese da vida da atriz, associada à sua morte. Mas apresentado de forma muito rápida, como ideias soltas esperando que o visitante venha relacioná-las.

Assim como nas outras fotografias apresentadas, há marcações que assinalam uma certa leitura tecnológica das fotografias na exposição, o que não se confirma no acervo. Há ainda a simulação do "falso negativo" e à ideia de um filme sugeridos pelas marcações e pelas cores monocromáticas.

Figura 40 - Comparação entre as Fotografias 3, 4 e 5 e a Imagem 3 - análise 3



Fonte própria.

TABELA 14 - Comparação entre as fotografias análise 3

	Fotografia no acervo 3	Fotografia no acervo 4	Fotografia no acervo 5	Fotografia na exposição

Tamanho:	18cm x 24cm	24cm x 18cm	24cm x 18cm	90cm x 180cm (aproximadamente).
Cor:	Preto e branco (tons de cinza)	Preto e branco (tons de cinza)	Preto e branco (tons de cinza)	Colorido, faixas monocromáticas.
Modo de apresentação:	Isolada.	Isolada.	Isolada.	Em sequência.
Elementos perdidos no enquadramento:	X	X	X	Fotografia 3: recorte lateral esquerda; Fotografia 4: recorte central; Fotografia 5: mantida apenas pequena porção esquerda.
Mudança de fundo:	X	X	X	Sim, fundo "texturizado" e com degradê de alto (mais claro) para baixo (mais escuro).
Inserção de texto:	X	X	X	X

Fonte própria.

Do ponto de vista qualitativo-icônico a principal mudança está na combinação das fotografias; cria-se espaços de composições distancias onde o olhar do espectador irá "passear".

Como observado nas Imagens analisadas anteriormente há a mudança das cores em todas as composições. As fotografias que antes eram apenas constituídas de tons de cinza, passam a ter cores em faixas monocromáticas. Além, da adição dessa cor, essa cor vem saturada, ou seja, numa intensidade não presente nas

fotografias originais. Há um ajuste de brilho e contraste: a imagem ganha mais brilho, e contraste.

Somados a esses efeitos descritos há a adição de um degradê, que dá a impressão de um ponto de iluminação vindo do alto. A partir dele as sombras se projetam nas laterais. A figura abaixo foi feita a partir de alterações para acentuar as áreas claras e escuras. As áreas mais escuras mostram as sombras e a as áreas mais claras a área da suposta iluminação.

Figura 41 - Ponto de iluminação na Imagem 3



Fonte própria.

Considerando o ponto de vista singular do indicativo, as reduções sofridas nas fotografias diminuem os conteúdos documentais. Na Fotografia 4, perdemos parte da informação sobre o corpo da atriz, na Fotografia 5, perdemos quase todas as informações da composição e na, Fotografia 3 perdemos metade de sua composição. Há ainda a supressão de parte dos índices de passagem do tempo. Uma outra perda importante são os versos das Fotografias 4 e 5, que trazem algumas informações que

permitem tanto dar um contexto a essas fotografias, quanto localizá-las no acervo do museu.

Com relação às dimensões, há uma mudança considerável em relação às fotografias: cada uma delas, na proporção de 24cmx18cm, passa a compor um quadro em que, juntas, medem 90cm x 180cm (aproximadamente). Assim, como nas outras fotografias, o visitante da exposição, não tem a informação sobre as proporções das fotografias.

As marcações adicionadas ao contexto das fotografias, assim como a sequência na qual elas são dispostas, indicam um falso cuidado técnico, mas, em verdade, constituem ornamentos; são falsos indícios de um controle técnico.

Finalmente, do ponto de vista convencional-simbólico, a mudança mais significativa é a montagem das fotografias. As fotografias, cada uma delas, traziam uma carga interpretativa própria, com composições, gradações de preto e branco próprias. A partir do momento em que são justapostas passam a apresentar novos sentidos, como se houvesse a combinação do sentidos delas, ou ainda, a geração de um novo sentido a elas, uma vez que são apresentadas em conjunto, como se estivessem em sequência.

Os cortes realizados nas fotografias para a criação da Imagem 3 proporcionam perda na informação, os vestígios na passagem do tempo e a composição original das fotografias.

No aspecto da mudança da cor a disposição das faixas monocromáticas leva, mais uma vez, a crer que a Imagem 3 provém de uma matriz fotoquímica, um negativo, e ainda, de um filme colorido, no qual todas as três fotografias apresentadas pertencem à mesma sequência.

CONCLUSÃO

O uso da fotografia em novos suportes, especialmente em exposições que fazem uso de recursos audiovisuais, e as mudanças de significados decorrentes das transformações das imagens usadas nessas situações foi o mote desse trabalho. Para tanto, foram analisadas as fotografias e imagens usadas na Exposição Audiovisual Glauce Rocha, realizada no MIS de MS entre outubro de 2012 e maio de 2013. As

perguntas realizadas no início dessa pesquisa e que nortearam esse trabalho, em resumo, eram: 1) Como a semiótica pode contribuir para a análise desses significados; 2. As transformações a que são submetidas as fotografias implicam em mudança de significado? 3. Quais são as mudanças de significado? Dentro dos recortes estabelecidos na pesquisa e sempre de modo relativo à metodologia utilizada, entendemos que essas questões foram respondidas.

Esta pesquisa teve, associado a isso, o intuito de realizar um estudo que abordasse as relações existentes entre a linguagem da fotografia e as transformações de significados sofridos nos processos de criação de exposições que têm por base fotografias. Especificamente quando as fotografias estão no acervo e, depois, são transformadas para criação de imagens usadas na exposição, por meio de projeções. Tendo desenvolvido este trabalho, é possível afirmar que o museu, enquanto instituição, tem o desafio de atrair os visitantes e propor a discussão de temas relacionadas à memória e à identidade. A exposição em si é fruto do constante exercício de musealização (CURY, 2005), a serviço da relação do museu com o seu público. Esse exercício implica em desenvolver uma linguagem expositiva que dê conta de despertar a atenção do público visualmente, público este, de várias faixas etárias; e, ao mesmo tempo, essa exposição deve manter o compromisso com os valores imateriais que uma instituição da natureza do museu carrega. Valores de como documentalidade, testemunhalidade, veracidade, fidedignidade e outros (GUARNIERI *apud* NASCIMENTO, 1994).

Entretanto, ao menos nos casos analisados, (Análise 1, p.97, Análise 2, p.104 e Análise 3, p. 119), as mudanças operadas nas fotografias para criação das imagens usadas nas exposições causaram o comprometimento de várias informações de documentos que parecem ter sido deixadas de lado em detrimento do seu valor documental e a favor de determinados efeitos estéticos obtidos na exposição. Tal conclusão pôde ser apurada com ajuda da teoria sobre fotografia desenvolvida no capítulo 2, tanto a parte de linguagem (KOSSOY, 2002; BARTHES, 1982; FLUSSER, 2009), quanto a parte técnica da fotografia (ANG, 2007; SANTOS; SOGABE, 2012; VILLEGAS, 2009; TRIGO, 2012). Nos casos analisados houve perdas significativas de informação. Nas três análises realizadas constatou-se que houve cortes em relação às fotografias no acervo para gerar as imagens apresentadas na exposição. Esses cortes, em todos os casos, representaram mudanças nos elementos formais e compositivos que caracterizam as fotografias do acervo, as quais resultam em

mudanças de significado, associadas, por exemplo, a mudanças naquilo que é enfatizado nas imagens. Na Análise 1 (p.97) por exemplo, a composição original tendia a mostrar uma cena onde havia um plano médio onde 2 atores interagem (Fotografia 1). A Imagem gerada a partir dessa fotografia mostra uma ênfase no rosto dos atores. A tensão da cena é diminuída por causa dos cortes efetuados e dá-se uma nova ênfase pelo enquadramento gerado, uma ênfase na ação apenas de um dos atores em cena, neste caso, Glauce Rocha.

Outra importante alteração constatada foi a questão da cor. As fotografias do acervo analisadas são feitas em tons de cinza, e as imagens geradas a partir delas são coloridas. A mudança de cor, por vezes, resultou na sobreposição de informações. Na Análise 2, por exemplo, constatou-se que a fotografia em preto e branco teve a sobreposição de manchas amareladas por faixas monocromáticas. Essas manchas amareladas eram indícios do tempo, do envelhecimento da fotografia e acabaram por ser apagadas no processo de criação das imagens da exposição.

Também foi constatado que as fotografias combinadas em uma mesma composição passam a sugerir uma sequência de fatos, que as fotografias têm algum tipo de relação entre si - como na combinação encontrada na Análise 3 -, o que de fato não se constata no acervo,.

Em todos os casos analisados a dimensão das fotografias foi alterada e resultou em imagens projetadas na exposição muito maiores que os originais no acervo. Apesar das transformações que as fotografias originais sofreram, em certo sentido, não há mudança na "natureza" do signo em relação às imagens geradas para serem usadas na exposição. Pensando na relação signo-objeto, as imagens continuam a ser um Sin-signo Dicente, ou seja, um signo que faz referência a seu objeto por ser afetado diretamente por ele. Porém, é alterado o objeto a que o signo faz referência. No caso da fotografia 2, por exemplo, as fotografias originais se referem a Glauce Rocha (análise 2); O objeto da fotografia é a atriz. No caso da Imagem 2, o objeto é a Fotografia 2; a atriz Glauce Rocha é indicada indiretamente agora.

Em outras palavras, apesar das transformações constatadas nas fotografias, é importante ressaltar que, de acordo com a teoria estudada no Capítulo 2, especialmente no tópico 2.2, as imagens geradas a partir das fotografias do acervo ainda são um signo do tipo Sin-signo Dicente. Tendo em vista a relação signo-interpretante. Ou seja, apesar da digitalização das imagens, recortes, adições de outros elementos, a parte da fotografia que originou as imagens usadas ainda é

interpretado como "ligado" ao objeto de origem, ainda que agora, não mais de forma direta.

Nesse sentido, a fotografia na exposição traz elementos da fotografia do acervo, mas agrega outros elementos, a fim de "polir" a mensagem para o *canal* para o qual ela está destinada, ou seja, a fotografia passa por modificações afim de que se adeque ao formato da exposição. Que tem um "apelo" mais estético do que documental.

Esse tipo de imagem remete ao segundo e ao terceiro paradigmas da fotografia estudados no Capítulo 2, tópico 2.1; à fotografia como transformação e, ao mesmo tempo, como "traço do real".

Porém, dada a natureza do museu como instituição comprometida com os documentos que ela guarda, cabe perguntar se os visitantes deveriam ser avisados, em algum momento, de forma explícita, sobre as alterações; isso poderia ser resolvido, por exemplo, se as fotografias originais fossem expostas em algum momento da exposição. Esse tipo de ação poderia reforçar o compromisso do museu com os valores de documento que esse tipo de instituição cultural carrega, libertando-a, ao mesmo tempo, para agir nas exposições, de acordo com as supostas expectativas do público.

REFERÊNCIAS

ADOBE CREATIVE TEAM. *Adobe after effects cs4: classroom in a book*. Tradução Edson Furmankiewicz; revisão técnica Simone Belém. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ANG, Tom. *Fotografia digital: uma introdução*. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

ARNHEIN, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre fotografia*. trad. Júlio C. Astanôn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *ADORNO et al.* Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COELHO, Pricilla Arigoni. Museus no mundo contemporâneo. In: *Revista Musear*. 2012. Ouro Preto: Editora UFOP, 2012.

CONRADO, Aldomar. *Glauce Rocha*: Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996.

COSSIO, G.; CATTANI, A.. Design de exposição e experiência estética no museu contemporâneo. In: *Anais do 2º Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus*: identidades e comunicação. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: UFRJ FAU/PROARQ, 2010. Disponível em: <http://arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p2artigo_gustavo_cossio_airton_cattani.pdf>. Acesso em 12/10/2013.

CURY, Marília Xavier. *Exposição*: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. In: FACOM. 2007. São Paulo: FAAP, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

GLAUCE ROCHA: A estrela anunciada. Direção: Sônia Garcia. Campo Grande, MS: 1992. 1 DVD (50 min), son., color.

GLAUCES: estudo de um rosto. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro, 2001. 1 DVD (30 min), son., color.

GODOY-DE-SOUZA, H.A. *Documentário, realidade e semiose*: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. São Paulo, AnnaBlume/FAPESP, 2001.

GUIZZO, José Octavio. *Glauce Rocha*: Atriz, mulher, guerreira. Campo Grande: Editora UFMS, 1990.

HOPPE, Altair. *Fotografia digital sem Mistérios*. 3.ed. Santa Catarina: Editora Photos, 2008.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noētos*: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia E Patrimônio Interdisciplinar do Campo: História de um Desenho (Inter)Ativo. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. 8., 2006. Bahia. Anais eletrônicos... Bahia: UFBA, 2006. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--060.pdf>>. Acesso em 29/09/2013.

MATTOS, Yára. Abracaldabra: Uma aventura afetivocognitiva na relação museu-educação. *Revista Musear*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.

MAYA, Eduardo Ewald. Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. In: *Discursos fotográficos*. 2008. Londrina: UEL, 2008.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE MATO GROSSO DO SUL. Plano de Instalação e Modernização do Museu da Imagem e do Som de MS: Instalação do MIS no Memorial da Cultura. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2006.

_____. Plano de Catalogação do Acervo do Museu da Imagem e do Som. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2011a.

_____. Panfleto da exposição audiovisual Glauce Rocha. 2012a. Material de divulgação. color., 14 x 21.1cm. versão digital, color., 14 x 21.1cm. 300dpi. sRGB. Acervo do Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Criação de João Benevenuto, 2011b.

_____. Exposição Audiovisual Glauce Rocha: DVD. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2011c.

_____. Placa de abertura da exposição audiovisual Glauce Rocha. 2012b. Material da exposição. color., 40 x 60cm. Acervo do Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Criação de João Benevenuto 2011c.

_____. Coleção Glauce Rocha. Vários formatos. Acervo do Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Doação de Eleonora Rocha. Campo Grande, 2013a. 318 peças.

_____. Histórico. Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, out. 2013b. Disponível em: <<http://misms.com.br/historia.aspx>>. Acessado em 15 out. 2013b.

MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. Trad. de Maria Luiza Pacheco Fernandes. Planejamento de Exposições. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Vitae, 2001. Série Museologia, 2.

NASCIMENTO, Rosana. A historicidade do Objecto Museológico. In: *Cadernos de Museologia*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. nº3. Lisboa, 1994.

NAVALHA NA CARNE. Direção: Braz Chediak. Rio de Janeiro, 1969, 1 DVD (90 min), son., pb.

NÖTH, Winfred. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*, trad. Octanny S. Da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PLANTA Memorial da Cidadania e da Cultura Popular: Planta baixa tipo - 1º, 3º e 5º pavimentos. Campo Grande, MS: AGESUL, 2008. folha 4. Escala 1:75. Acervo Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul.

RAMOS, Matheus Mazini. Fotografia e arte: demarcando fronteiras. In: *Contemporânea*. 2009. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

REVISTA MUSEAR. Resenha de exposição: Museu da Inconfidência: construção discursiva e sua primeira exposição de longa duração. *Revista Musear*. 2012. Ouro Preto: Editora UFOP, 2012.

SANTAELLA, Lucia. Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Ed. Guazzelli, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

_____. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. - 1. ed., 6. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTOS, Adrianos dos; SOGABE; ALEXANDRE. *Objetivas&Lentes*. Campo Grande, 2011, 23 p. Apostila do Curso de Fotografia: Introdução à Câmera Reflex - Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul.

_____. *Planos de corte*. Campo Grande, 2012, 21 p. Apostila do Curso de Fotografia: Câmera Compacta - Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - VOL. 19 Nº. 55. 2005.

SHIMODA, Flávio. *Imagem fotográfica*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

SOARES, Bruno César Brulon. Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá. In: *Revista Musear*. 2012. Ouro Preto: Editora UFOP, 2012.

TRIGO, Thales. *Equipamento Fotográfico: teoria e prática*. 5ªed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VASQUEZ, Pedro Afonso. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

VILLEGAS, Alex. *Iniciação Fotográfica* - Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2009, 70p. Apostila da Oficina de Iniciação Fotográfica - Instituto Internacional de Fotografia.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ANEXO 1

DVD com a gravação da parte audiovisual da exposição Glauce Rocha.