

ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO DOCUMENTO FOTOGRAFICO A PARTIR DO PENSAMENTO DE ROLAND BARTHES

SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE PROTOGRAPHIC DOCUMENT BASED ON THE THOUGHT OF ROLAND BARTHES

Hélio Márcio Pajeú^a

Georgia Ramine Silva de Lira^b

RESUMO

Objetivo: Analisar os aspectos semiológicos da fotografia, considerando-a um gênero do discurso secundário, a partir dos conceitos de *studium* e *punctum* de Roland Barthes. **Metodologia:** Trata-se de uma investigação bibliográfica e documental que utiliza trabalhos fotográficos da americana Francesca Woodman a partir da construção de um panorama histórico teórico da fotografia como documento e do processo criativo de autora de maneira exploratória com abordagem qualitativa. **Resultados:** Expõe ao longo da pesquisa discussões sobre o caráter documental da fotografia e de elementos que constituem a poética visual de Woodman como: o corpo grotesco, a performance, a relação do espaço, tempo e memória. **Conclusão:** Percebe-se que o processo de criação fotográfica passa por uma série de mediações, que gera uma liberdade maior de experimentação, com uma busca por novas formas de expressão e intervenção. A fotografia além de documento iconográfico que materializa memória e história, é elemento de representação da estética e da arte que passa pelo campo visual do fotógrafo.

Descritores: Fotografias. Documento. Francesca Woodman. Roland Barthes.

1 INTRODUÇÃO

O surgimento da fotografia suscitou uma série de discussões relacionadas a memória, história e ao modo como se observava os acontecimentos da vida, gerando questionamentos em torno do seu caráter meramente documental. Como documento ela possui “valor” atribuído, caráter

^a Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Docente da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, Brasil. E-mail: helio.pajeu@ufpe.br.

^b Doutoranda em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, Brasil. E-mail: georgia.ramine@ufpe.br.

histórico e a ideia do “real”, ou seja, aquela imagem que não sofreu manipulação. O documento por definição é o registro de algum acontecimento, da existência real de um fato, se relacionando com a informação. Ela é unidade “[...] basilar do fenômeno da comunicação e o documento é a sua representação concreta. Documento, como informação recuperável; com contexto e uma arquitetura que considere suas peculiaridades, seu formato.” (Miranda; Simeão, 2005, p. 183).

A relação da fotografia com a construção da história sempre esteve atrelada, juntamente com a ideia de veracidade que a imagem é capaz de oferecer. Quando a imagem é analisada sob a perspectiva da memória, há uma mistura de lembranças que permite um “reviver” de situações já passadas. Esse instante de observação da imagem fará com que a representação do contexto passe também a existir em outro espaço-tempo. A fotografia desde sua criação carrega o status de documento e Le Coadic (2004) ao discutir o conceito de documento, que também se aplica a fotografia, o compreende como sendo um objeto portador de informação, isto é,

[...] é todo artefato que representa ou expressa um objeto, uma ideia ou uma informação por meio de signos gráficos e icônicos (palavras, imagens, diagramas, mapas, figuras, símbolos), sonoros e visuais (gravados em suporte de papel ou eletrônico) (Le Coadic, 2004, p. 5).

Logo, a fotografia é um documento, independentemente de sua finalidade e de como a interpretam e dessa forma, ao “cobrir” os acontecimentos e registrar os fatos, apresenta junto consigo muitas vezes legenda e/ou título. Esse elemento também é relevante em uma análise fotográfica, pois agrega informações a imagem, que influenciarão na sua leitura.

A Ciência da Informação trata a fotografia como documento, e sob essa perspectiva, Otlet (1996) define documento como o suporte de uma certa matéria e dimensão em que se incluem signos representativos de certos dados intelectuais, constituindo em seu conjunto a memória materializada da humanidade, armazenando os fatos, as ideias, as ações, sentimentos, sonhos, ou seja, aquilo que tem sensibilizado a razão da humanidade.

Otlet (1996) propôs a utilização de um termo genérico (*biblión* ou *bibliograma* ou documento) que abrangeria os seguintes tipos: volumes, folhetos, revistas, artigos, cartas, diagramas, fotografias, estampas, certificados, estatísticas, discos e filmes. O *biblión* é a unidade intelectual e abstrata, que se pode encontrar concreta e realmente, mas revestida de modalidades diversas. Podendo ser comparada esta unidade ao átomo na Física, à célula na Biologia, ao espírito na Psicologia e à admissão humana na Sociologia. Seria a unidade intelectual uma espécie de pensamento e o suporte - seja ele qual for - um meio de produzir utilidades intelectuais. Assim sendo, este trabalho pretende observar uma espécie de unidade intelectual da fotografia e não o suporte, na sua condição de documento iconográfico.

A CI em seus estudos de organização da informação, sobretudo nos processos de indexação compreende a análise de assunto, que tem como objetivo identificar e selecionar os conceitos que representam a essência de um documento. Com isso, uma das técnicas utilizadas para que posteriormente se venha a recuperar a informação é a indexação, que segundo Vieira (1988), é uma técnica de análise de conteúdo que condensa a informação significativa de um documento, através da atribuição de termos, criando uma linguagem intermediária entre o usuário e o documento. É um dos processos básicos da organização e recuperação da informação. Conforme Fujita e Rubi (2006) a indexação necessita de parâmetros que guiem os indexadores no momento de tomadas de decisões minimizando a subjetividade e incertezas durante o processo de indexação, reconhecendo, portanto, a importância em se implantar uma política de indexação.

A indexação para imagens requer a identificação das características que podem ser usadas para descrever uma imagem e que satisfaçam as necessidades da unidade informacional e dos usuários. Para a representação das imagens, a literatura da área apresenta, atualmente, duas técnicas de indexação: a indexação baseada nos conceitos da imagem e a indexação baseada no conteúdo da imagem. Destarte, a motivação para realizar este trabalho partiu da observação de que a leitura da imagem na Ciência da Informação é feita descartando alguns traços de subjetividade que seriam

importantes para compor uma indexação mais completa. Nesse sentido, a Ciência da Informação ainda não tem analisado a fotografia como gênero do discurso e sobretudo, em poucos estudos, não utiliza um método de leitura da imagem diferente da neutralidade da análise documentária. Aqui, pretende-se discutir o modo de análise das imagens fotográficas, vendo-as como não apenas como registro documental, mas também como lugar em que os discursos se materializam, portanto, nosso objetivo é olhar a fotografia sob a perspectiva de Barthes (2004) em sua compreensão sobre os conceitos de *studium* e *punctum*, explorando dessa forma, os discursos que estão em circulação na poética visual das fotografias produzidas pela artista Francesca Woodman, fotógrafa americana, que teve em seu trabalho peculiaridades como o nu fantasmagórico, os jogos surrealistas e um diferente olhar sobre a subjetividade feminina de sua época.

Roland Barthes em seus diversos estudos observa a ideia do real em relação ao objeto que virá a ser fotografado e que se encontra frente a objetiva da câmera no momento de captação da cena, mostrando que nesta linha de pensamento a fotografia passa a ser o documento comprobatório da existência do objeto. Barthes (2004) analisa os aspectos da linguagem fotográfica, vendo a imagem como uma fonte de manipulação de sistemas. Segundo o autor a fotografia para olhares desatentos é como um documento absoluto de verdade ou uma reprodução exata da realidade, mas para um observador cauteloso deve existir o questionamento da própria existência da fotografia, interrogando sua relevância como aparelho reproduzidor de ideologias. O autor ainda indaga a estrutura da linguagem fotográfica e se questiona, antes de tudo, sobre o método que se utiliza para produzi-la e analisá-la. Ele passa a encontrar em todas as fotografias por ele examinadas, dois elementos inerentes a imagem: o *studium* e o *punctum*, os quais serão utilizados para explorar as fotografias sob uma nova ótica.

Os documentos não são produzidos ingenuamente, também não significam por si só. As coisas pertencentes a humanidade muitas vezes já são documentos, pois estão relacionadas com suas práticas e memórias, não como prova irrefutável, mas como um indicativo do que existiu e de como era no

passado. Segundo Le Goff, todo documento é monumento, e o “*monumentum* é um sinal do passado [...] o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado” (Le Goff, 2003, p. 526). Sugere-se que a leitura de uma fotografia não se baseie apenas no que está visível, mas que se busque também as construções culturais e possíveis ocultações, tanto na sua produção, quanto do momento de sua leitura.

Para Kossoy (2001) a fotografia é uma forma de expressão cultural, na qual foram registrados aspectos da subjetividade humana como religião, costumes, habitação e acontecimentos sociais de diversas naturezas; todos documentados através da imagem. Dessa maneira, o fotógrafo, enquanto autor da imagem também, participa do processo de representação já que domina as técnicas de fotografar e direciona essa forma de interação. Segundo Kossoy (2001) o fotógrafo age como filtro cultural, no momento de produção, e os dados sobre a biografia do autor das imagens são parte do processo de investigação.

Em todo documento há falsidade e verdade. Segundo Le Goff (2003) todo documento é mentira, pois é uma montagem, um produto fabricado pela sociedade segundo relações de força e poder que engendram o jogo da transmissão de valores e crenças através das gerações. Logo, a fotografia é uma das formas do homem construir sua narração de vida, já que ela é um meio de demonstrar e afirmar sua existência. Ela exerce um papel importante na pesquisa antropológica, já que, por meio de sua análise profunda pode ser feito o resgate da história, dos fatos e da própria realidade.

Para os fins desse trabalho serão utilizadas como objeto de estudo fotografias de trabalhos distintos de Francesca Woodman. Antes de analisar seu trabalho, é analisada sua história, procurando o que torna seu processo criativo singular e único, visto que a criação para a fotógrafa é como a construção da própria mitologia, em que as imagens são construídas por simbolismos peculiares. Woodman em grande parte de sua produção traz o autorretrato como meio de expressar a melancolia, a impotência sobre a vida e a ideia de passagem do tempo. Bem como, cria através da imagem feminina o gesto performático que carrega influências da arte contemporânea, em que o

corpo é também um meio de expressão e a fotografia um instrumento da arte, não só usado como registro da performance, mas como valor simbólico material.

Nosso percurso metodológico se caracteriza por uma pesquisa “[...] pesquisa documental (ou de fontes primárias) e pesquisa bibliográfica (ou de fontes secundárias)” (Lakatos; Marconi, 1992, p. 43). Iniciou-se um levantamento de material bibliográfico pertinente ao escopo do estudo e uma coleta de dados sobre a leitura da fotografia como gênero do discurso, para depois analisar as fotografias selecionadas de acordo com o pensamento de Barthes.

Aqui, o estudo da fotografia pretende se desprender um pouco do aspecto meramente documental e assumir conceitos mais autorais. Compreende-se que existem possibilidades para essa análise em distintos campos do conhecimento. Exemplo é o campo da arte, que pode perceber no processo criativo do fotógrafo uma maneira de captar informações da imagem final. Assim a concepção da imagem também acontece decorrente da troca de informações, sentidos, emoções e experiência que materializam em discurso o olhar. Assim, nossa discussão pretende contribuir na construção de possibilidades interpretativas, mais abrangentes em termos de análise de imagens, sob a perspectiva de relação entre fotografia, documento e discurso.

2 UMA VISÃO BARTHESIANA DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

O advento da fotografia suscitou uma modificação radical na percepção visual e proporcionou uma nova forma de conhecimento, mostrando que essa criação gerou novas perspectivas em relação à ciência, à arte e à sociedade em geral. Ela empreende uma função social (Bourdieu, 1965) começando por sua inserção na vida doméstica (retratos, álbuns de paisagens, cartões-postais e de recordações) e posteriormente a entrada da imagem nos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, catálogos). No contexto do desenvolvimento tecnológico, a forma como a imagem é obtida determina em muitos casos, seu conteúdo temático, analisado somente pela qualidade e nitidez com a qual se apresenta, servindo dessa forma para fins específicos.

É importante se considerar que a linguagem fotográfica é eminentemente sensorial e sensitiva, embora exista uma certa racionalidade no seu processo de construção, leitura e absorção. Talvez por isso mesmo, a fotografia, mais do que o discurso escrito, seja rápida ao induzir o leitor a uma associação de ideias ou de sentimentos recorrentes a informação apresentada. E isso se dá, sobretudo pelo papel que a visão desempenha no processo de aquisição de conhecimentos no ser humano. (Guran, 1999, p. 10).

Todo código existe com um único propósito: o de comunicar. A estrutura do sistema da comunicação exige que exista o emissor e receptor para que a mensagem cumpra sua trajetória. Na linguagem fotográfica o emissor é o próprio fotógrafo, a fotografia é a mensagem e o receptor é aquele que observa. A linguagem da fotografia é de natureza icônica, isto é, as imagens formam um código para estruturar as mensagens que serão passadas.

O indivíduo encarrega-se de interpretar, dar significado e julgar esses códigos informativos. A imagem que a fotografia proporciona pode ser interpretada de maneira simples, sendo visto apenas o óbvio, o que representa a realidade, mas também pode desencadear diversas interpretações dessa mesma realidade. Os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo social fazem análises diferenciadas de uma mesma imagem porque possuem vivências e experiências, grau de interesse, envolvimento, proximidade com o assunto retratado, assim como acesso à informação de forma distinta, consequentemente desenvolvendo gostos diferentes. Isso quer dizer que

[...] os diferentes receptores [...] reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que veem (em função dos repertórios culturais individuais), na medida em que encararem com ou sem preconceitos o que veem (em função das posturas ideológicas de cada um). (Kossoy, 2001, p.106).

Para Peirce (2000), a natureza icônica da imagem é diretamente relacionada ao signo, significante e à significação. Quando se tenta contextualizar as imagens fotográficas em sua amplidão, dentro da Ciência da Informação o interesse primordial é analisar o documento pelo seu conteúdo descrevendo a conjuntura de seus signos como um conjunto formador de

significados que são representativos em determinado tempo-espaço, para que sirvam de referências para a busca e recuperação da informação. Porém, no processo de leitura documentária há um esforço de neutralização dos sentidos, que muitas vezes são apagados. Registra-se como ponto de recuperação da informação apenas o que faz parte do estilo e da composição, não analisando a unidade temática até seu esgotamento.

Frohmann (2008) afirma que o documento enquanto objeto que apresenta informatividade, só pode acontecer por conta da sua “materialidade, seus lugares institucionais, os modos pelos quais é socialmente disciplinado e sua contingência histórica” (Lara; Ortega, 2012, p. 377). Assim, a leitura passa pelos contextos em que estão inseridos os indivíduos, por seus conflitos de interpretação e pela definição dos sentidos do documento e da informação.

Segundo Rouille (2009) foi o fotógrafo Robert Frank, por meio de suas imagens inusitadas, que transformou o modo de ver e a maneira de mostrar que prevaleciam com a fotografia como documento. A fotografia deixou de ser entendida como realidade, e no processo fotográfico passou a ser observado outras concepções, como por exemplo, a de um gênero do discurso secundário segundo Bakhtin (1997). Para o autor, só nos comunicamos, falamos e escrevemos por meio de gêneros do discurso. Os gêneros estão no cotidiano dos sujeitos falantes e praticantes, os quais possuem um infindável repertório de gêneros. Os gêneros secundários, aparecem em situações comunicativas mais complexas e elaboradas, como o teatro, o romance e as teses científicas. Tanto os gêneros primários quanto os secundários possuem a mesma essência, o que os diferencia é o nível de complexidade e de acabamento estético provisório em que se apresentam. Assim, entende-se que a fotografia se trata de um gênero de ordem secundária, já que sua criação surge a partir de um processo minucioso e elaborado, resultando um produto de significados multifacetados.

A leitura do documento fotográfico é o resultado dialético entre interioridade (fotógrafo) e exterioridade (observadores). A fotografia aqui é entendida como arte e documento, concomitantemente. De acordo com Saldanha (2013) a leitura de documentos imagéticos não pode ser reduzida à

denotação de objetos. Os significados das palavras, expressões, desenhos e pinturas, assim como sua compreensão, são entendidos como resultado de um processo de aprendizado partilhado, ou seja, na leitura do documento fotográfico haverá espaço para uma leitura conotativa.

Aumont (1993) afirma que o observador sempre carrega consigo um saber sobre a gênese de uma imagem. Mesmo que a fotografia seja uma imagem não temporalizada, permanece atuante o conhecimento do espectador sobre o tempo, que pode então ser resgatado no processo de sua interpretação. A fotografia representa um canal importante para a comunicação, se revelando uma das principais fontes de informação, história e memória.

Capurro (2003) ressalta a importância de não olhar o documento como representação/duplicação, inscritas tanto no que ele chama de paradigma físico como no cognitivo. O ponto não está na construção de um caminho entre o sujeito e o objeto, mas sim em admitir que a existência é resultado de uma relação dinâmica entre os sujeitos e o simbólico. Complementando essa afirmação os neodocumentalistas, apresentam o documento, além dos limites de uma fisicalidade acabada e opressiva, assim atualizam ainda mais o debate sobre os suportes de informação, levando em consideração sua dimensão simbólica, que pressupõe uma materialidade capaz de estender o olhar sobre as relações sociais em que esse objeto é forjado (Saldanha, 2013, p. 66).

Deste modo, a neodocumentação nos ajuda a compreender a fotografia como um documento por uma perspectiva simbólica, que vai além de sua função de registrar fatos ou eventos de forma objetiva. Nesse contexto, o documento se torna um objeto carregado de significados que se formam através de símbolos e interpretações culturais, que se ligam a história e a memória. Ele se trata do lugar de materialização das representações dos valores, crenças e narrativas de um grupo socialmente organizado, de uma cronotopia e das relações sócio-históricas. Cada elemento do documento – seja um texto, uma fotografia, uma obra de arte, ou um artefato material – carrega camadas de sentidos que são construídos a partir dos diálogos que estabelecem socialmente e evocam emoções, transmitem ideologias,

constroem identidades, fazendo com que o documento transcenda seu papel meramente informativo e se torne uma peça integrante de construção cultural e memória coletiva.

Portanto, o documento, sob uma ótica simbólica, é dinâmico e interpretativo, participando ativamente na formação da memória e do conhecimento, refletindo não apenas o que está registrado, mas também como aquilo que está registrado é percebido e valorizado por diferentes grupos ao longo do tempo.

Considerando a imagem um documento, na esteira do pensamento de Barthes (2004) podemos ver que além da mensagem que se desenvolve de maneira imediata e evidente a partir do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), há uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente de estilo da reprodução; trata-se, pois, de um segundo sentido, de que o significante é um certo “tratamento” da imagem sob a ação do criador. Roland Barthes, diferente de Bakhtin, se debruça sobre a fotografia analisando-a a partir da ideia de estilo, propondo ainda, outros elementos, que veremos adiante.

Barthes buscava distinguir a fotografia de todas as demais imagens por meio de sua essência. É a partir da análise das fotografias que se fala de algo bem íntimo, do que há de mais traumático na experiência fotográfica: o “isso existiu”. Sua pesquisa se caracteriza como a observação da experiência do sujeito diante da imagem. Como escreve Batchen (2008, p. 23):

A História continua a ser um lugar poderoso para esse trabalho, como fica evidente na forma como Barthes leva a cabo a representação da sua pequena história da fotografia. Abandonando a narrativa linear e cronológica, as afirmações ilusórias da compreensibilidade, e os valores hierárquicos da maioria dos estudos em fotografia, esta é uma história guiada por uma única pergunta por responder: o que é a fotografia? Ao inserir está ansiedade ontológica no seio da sua narrativa, Barthes não estabelece previamente nenhuma direção para essa narrativa. Ao invés, os leitores são conduzidos numa demanda – com um pouco de ruminação filosófica, um pouco de história social, um pouco de cultura visual, um pouco de romance de detetives – que fala tanto acerca deles próprios (acerca da consciência) como da fotografia.

O caráter emocional da escrita de Barthes permite um aprofundamento ao seu teor científico, porque aproxima o leitor da essência da imagem fotográfica, inclusive o autor salienta que há dificuldades sistemáticas enfrentadas por quem deseja analisar uma fotografia, por conta do subjetivismo. No seu livro *A Câmara Clara*, se projeta como mediador, como medida do saber fotográfico, para assinalar as três práticas ou três emoções ligadas à fotografia: fazer, olhar e suportar. O fazer representado pelo *operator* (a do fotógrafo que a produz), o olhar representado pelo *spectator* (a do observador) e o suportar se referindo ao *spectrum* (a daquele que se deixa representar). Ao se colocar como *spectator* para analisar a fotografia, Barthes se distancia da foto segundo o seu criador. Contudo, o corte metodológico que o coloca na postura de *spectator*, parece não ser capaz de afastá-lo da emoção do *operator* que é diversas vezes imaginada.

Barthes (2004) descreve dois orifícios distintos: o visor – enquadramento – e o pequeno orifício – responsável pela indicialidade da imagem fotográfica.

A moldura se tornou o primeiro filtro de acesso ao universo exterior e janela metafórica ao ligar o mundo interno ao externo, o interoceptivo ao exteroceptivo, o operator ao spectator numa dinâmica de relações latentes do aparelho e agora realizadas pela vontade e obra humana. O fascínio inicial que se detinha no orifício de entrada dos raios luminosos, janela responsável pela contiguidade física do referente, foi migrando para uma outra janela na fotografia contemporânea. Do orifício, que dá conta da representação figurativa do referente, passa-se à moldura, que representa o poder daquele que opera o aparelho (Caetano; Lima, 2003, p.137).

O *operator*, ao retratar uma imagem, corta a naturalidade da cena e de seus atores transformando a noção de inteiro em parcialidade e o tempo que era constante em fragmento. Segundo Lima (2005, p. 236) “A lâmina do obturador e o estrangulamento do diafragma cortam a realidade em pequenas fatias”.

Na esteira do pensamento barthesiano, a fotografia é considerada como suporte de sentimentalidade, onde há um curto-circuito temporal, a ternura manifesta diante daquilo que não volta mais, daquilo que é inapreensível. Isso pertence ao que poderíamos denominar de primeiro nível de apreensão de uma foto. Num segundo nível, observamos uma foto, reconhecemos o que nela (suporte) está registrado, seus motivos. Por fim, há ainda um terceiro e instigante nível de

análise que opõe o simples ato de ver fotos ao de lê-las. (Fontanari, 2013, p.118).

Barthes (2004) defende uma semiótica da fotografia, do signo fotográfico, em termos sensíveis em que faz o signo passar pelo corpo. O signo liga o corpo e os sentidos corporais do ser humano com o mundo. Um processo de mediação: a *semiose*. Ao fazer essa mediação do signo fotográfico com o mundo, Barthes sente a necessidade de nomear dicotomicamente esse universo signico que deriva da fotografia, por meio de duas palavras latinas: *studium* e *punctum*.

2.1 O STUDIUM E O PUNCTUM

Ao abordar a fotografia em sua condição de linguagem, Barthes (2004) descreve dois tipos de contratos que podem ser estabelecidos no momento da interpretação da fotografia, um é aquele que adere ao ponto de vista do fotógrafo, que vê nela aquilo que se quis mostrar, e o outro é a forma de ver na fotografia aquilo que por razões muito subjetivas atraem o olhar para uma outra dimensão, para um elemento que embora não tenha sido posto em destaque na fotografia é aquele que mais significa para o leitor da imagem.

Os elementos que compõem a imagem e são apreendidos de acordo com o que se desejou mostrar, apoiado na dimensão cultural, Barthes designa por *studium*, que expressa os referentes visuais que nos estimulam conforme nossos interesses humanos, culturais e morais, de forma impessoal.

Studium vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo: tudo aquilo que não tem pungência, o mundo demasiadamente clicado. É o esforço por parte do fotógrafo em agradar ao gosto de alguma maneira: “ao interesse geral, cultural, civilizado, que se tem por uma foto”. (Barthes, 2004, p. 42, grifo do autor).

O *studium*, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo. Que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura e me remete, a uma informação clássica (Barthes, 1984). O reconhecimento do *studium* significa entrar em sintonia com as intenções do fotógrafo, compreendendo o que foi enunciado de acordo com coerções culturais, históricas e sociais, uma vez que a cultura norteia o *studium*, sendo o

contrato feito entre criadores e consumidores. O *studium* é um interesse guiado pela consciência, pela ordem natural, que engloba características ligadas ao conhecimento teórico e sistemático do observador. “Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo [...]” (Barthes, 1984, p. 48).

Na segunda forma de contrato, observa-se a condição de interpretação que direciona os referentes visuais para o plano subjetivo. O *punctum* corresponde a maneira como nosso olhar se fixa sobre um elemento ou um detalhe da imagem fotográfica e nos atinge de forma pessoal, tocando-nos, pungindo-nos, raptando nossa atenção. Nas palavras de Barthes:

[...] o segundo elemento [o *punctum*] vem quebrar o *studium*. Dessa vez, não sou eu quem vou buscá-lo [...], é ele quem parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...]. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984, p. 46).

O *punctum* é um ponto na fotografia para o qual, por razões de diversas ordens, nosso olhar é aproximado e no qual se detém. Trata-se de um detalhe que atrai, sem razão específica ou por motivos emocionais que acabam sendo ativados com essa observação. Isso porque o “*punctum* [...] trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que, todavia, já está nela” (Barthes, 1984, p. 85).

O *punctum* vem do verbo latino *pungere*, “picar”, “furar”, “perfurar”. Conotativamente, trata-se daquilo que é pungente, que corta, fere, sensibiliza, alfineta e amortiza. Refere-se àquelas fotos que o tocavam “[...] mais vivamente do que por seu interesse geral, por um pormenor que vem me prender, me cativar, me acordar, me surpreender, de maneira bastante enigmática”. (Barthes, 2004, p. 42).

O *punctum* é o que dá o “estalo”, é de caráter subjetivo, é o interesse que se impõe a quem olha a foto e diz respeito aos detalhes que tocam emocionalmente o espectador e variam para cada sujeito. No dizer do teórico, “o *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46). Portanto, se trata de uma minuciosidade na fotografia que toca o espectador. Ele não é, no entanto, um item codificado, não se pode dizer que ele estará sempre presente em todas as

fotos. Pode haver um *punctum* em uma foto e não na outra. Também pode acontecer de uma mesma fotografia ter um *punctum* para um espectador e um outro, bem distinto para um segundo espectador. Essa punção pode ser causada por algo que remeta o observador a elementos subjetivos, a outras fases de sua vida, como a infância, por exemplo. Não há ligação entre o *punctum* e a estética, a linguagem ou o contexto cultural da foto. O que importa no *punctum* não é o ponto em si ou a intensidade da punção, mas o ato do encontro, do diálogo, neste caso, entre o espectador e a foto (documento).

Essa dicotomia fotográfica seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a "arte"). Esse paradoxo estrutural parece com um paradoxo ético: quando se quer ser "imparcial e objetivo", há um esforço para copiar minuciosamente o real, como se a analogia fosse um fator de resistência ao investimento de valores. Na fotografia a mensagem denotada – o *studium* – é absolutamente analógica, isto é, não há lugar para procurar as unidades significantes; já a mensagem conotada, simbólica, comporta bem um plano de expressão e um plano de conteúdo: conduz, portanto, a um verdadeiro deciframento – o *punctum*.

A conotação impõe um segundo sentido a mensagem fotográfica, para isso Barthes a divide em processos, sendo eles: trucagem, pose, objetos, fotocenia, estetismo e sintaxe, porém nossa discussão não se focará nesses processos conotativos mais específicos, ela será conduzida pelos elementos mais abrangentes: o *studium* e o *punctum*.

Iniciaremos, em seguida, a análise de um conjunto de fotografias de Francesca Woodman, baseada nesta compreensão de *studium* e *punctum*. O intuito será evidenciar nas imagens pressupostos indicados pelas teorias barthesianas e de outros autores que se comunicam de forma semelhante ou complementar a proposta de análise da imagem, tendo a como um documento carregado de simbolismos.

3 UMA COMPREENSÃO BARTHESIANA DA FOTOGRAFIA DE FRANCESCA WOODMAN

“Eu estou na fotografia? Eu estou dentro ou fora dela? Eu posso ser um fantasma, um animal ou um corpo morto, não apenas uma garota parada em um canto”.

Francesca Woodman

Se debruçar sobre a produção artística de Woodman é um exercício não apenas de observação de imagens estáticas, mas também de entender os discursos embutidos em suas performances de linguagem única, vanguardista e singular.

Francesca Woodman nasceu em 3 de abril de 1958, em Denver, Colorado – EUA. Seu pai George Woodman era pintor e fotógrafo e sua mãe Betty Woodman era escultora e ceramista. Na *Rhode Island School of Design* (RISD), aos 17 anos, começou seus estudos sobre fotografia. Algum tempo após seu ingresso na RISD, ganhou uma bolsa que lhe permitiu estudar em Roma por um ano, através do Programa de Honra da instituição. Em Roma, no Palácio Cenci, teve contato com o futurismo e o surrealismo, elementos que acompanhados do barroco e do simbolismo são encontrados em seus trabalhos. Seu período de criação foi curto, com duração de apenas nove anos, compreendido dos 13 aos 22 anos, alcançando, portanto, a adolescência e o início de sua vida adulta. As fotografias e vídeos de Woodman dialogam com coerência e seriedade, mas também mostram uma capacidade de problematização da fotografia em si (a fotografia como meio), de questões de representação, como por exemplo, o corpo e o discurso feminino neste tipo de documento.

Francesca desde cedo teve contato com a literatura vitoriana e gótica, o que fazia dela uma garota com costumes diferentes. Foi vista como feminista por seu trabalho de arquitetar, muitas vezes, autorretratos que focavam seios, pernas e imagens que alternavam entre o erótico e o inocente com um resultado inquietante e visceral. Mas na verdade, Francesca não declarava um posicionamento político e nem se interessava por isso. Ela vivia convencida de um único destino: a fotografia. Assim, entregou-se de tal modo ao seu trabalho,

que o não reconhecimento rápido, se tornou uma grande insatisfação.

No verão de 1980, ela passou a ser uma artista residente da MacDowell Colony, em Peterborough (New Hampshire - EUA). No final daquele mesmo ano, ela cairia numa profunda depressão, causada pelo desapontamento com sua carreira fotográfica. Em 19 de janeiro de 1981, Francesca Woodman comete suicídio em Nova Iorque. Em sua obra há muito mais vida que morte. A vida retratada em preto e branco é celebração mesmo que de forma fantasmagórica. A arte era uma religião subversiva para artista e sua família, de modo que suas fotografias são verdadeiras indagações sobre a resistência contra a cultura da conformidade e do puritanismo.

3.1 DISCURSO, CORPO E PERFORMANCE

A recepção de sua obra pelos historiadores, críticos, estudiosos, admiradores e público em geral é predominantemente marcada pelo suicídio, produzindo com frequência, leituras que tendem a olhar seu trabalho a partir deste evento, criando a imagem de uma Francesca romanticamente mórbida. Uma artista vista como “garota interrompida” com uma produção fotográfica que sempre deu indícios de uma morte trágica, como se fosse uma espécie de ensaio para morte, que, de resto, segundo a teorização de Roland Barthes em “*A câmera clara*”, constitui a própria condição ontológica do retrato fotográfico.

Imaginariamente, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que sente tornar-se objeto: vivo então uma micro-experiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (Barthes, 1984, p. 27).

Essa visão se fundamenta, nas particularidades, autobiográficas do trabalho de Woodman, em função do uso frequente que faz de si própria e de seu corpo nas fotos, ou de modelos muito parecidas com ela, entendidas geralmente como “autorretratos”, e do aspecto íntimo de muitas imagens. Uma das primeiras imagens de Woodman que se tem conhecimento é, de fato, seu autorretrato aos 13 anos.

Figura 1 – Self Portrait at Thirteen, 1972



Fonte: Woodman (1972).

O *studium* pode ser analisado a partir do título da foto que intensifica a ideia de autobiografia. Posicionada no plano médio esquerdo da composição, Woodman tem o rosto totalmente encoberto pelos cabelos. Em primeiro plano, observa-se, devido ao movimento capturado em longa exposição, o cabo do controle remoto que ela segura, afirmando sua condição não apenas de objeto refletido, mas também de autora da foto. Barthes (2004) diz que “o órgão do Fotógrafo não é o olho [...], é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva”. O “dedo” é ainda a imagem síntese de outros processos que evoca. Nessa foto, o dedo de Woodman é capaz de congelar o tempo, em imagem.

O processo criativo de Francesca tinha como natureza uma espécie de mito próprio, em que os objetos e os corpos possuem significados peculiares, enquanto representação de tempo corrido, o objeto significa a dimensão do vazio temporal, e enquanto regressão individual é como se Woodman ao representar o presente com seu corpo projetasse o passado, em um vazio do ser.

Figura 2 – Sem título, 1976



Fonte: Woodman (1976a).

A ideia de memória e tempo em seus trabalhos são representações transitórias, o longo tempo de exposição resulta imagens de corpos que aparecem de forma trêmula, ou vultos, num jogo de presença e ausência. Segundo Roille (2009) a fotografia é, ao mesmo tempo, paradigma e um dos materiais, com tempo e corpo. O corpo é ao mesmo tempo sombrio e provocador, na dança de ir e vir numa mesma fotografia, o nu desempenha um papel de questionamento sobre o próprio conhecimento e limites em relação ao espaço que a cerca, não tendo como objetivo a erotização, mas a ideia de corpo grotesco.

Figura 3 – Sem título, 1979



Fonte: Woodman (1979).

Villaça e Góes (1998, p. 76) mencionam que o corpo “está em cena, sem que haja qualquer possibilidade de predizer o futuro e seus limites”. Pross (apud Baitello, 1998, p.11) também pensa no corpo como a primeira mídia, ou seja, um local onde “todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo”. Na construção da imagem observa-se o corpo feminino como apoio de construção da cena. Desse modo, temos a corporificação de um ambiente — a relação entre o corpo e o espaço se expande quando qualquer outra parte do corpo é substituída pelas nádegas da mulher de forma grotesca.

Mikhail Bakhtin (2008) classifica como grotesco a herança de uma cultura popular que se diferencia com o passar dos séculos, sendo peculiares e de idealizações estéticas da vida prática. A essa concepção ele deu o nome de realismo grotesco, que tendo seus elementos aplicados a um composto de sistemas de imagens da cultura cômica popular, tem o rebaixamento como sua marca fundamental ao colocar o espiritual e o abstrato para o plano terreno onde as imagens são corporificadas. O realismo grotesco também opera com o conceito de degradação em que define o “alto” e o “baixo”, em que o alto pode se associar o “alto”, como elementos que estão em cima, como o céu, a cabeça, a inteligência e o “baixo” a terra, o túmulo, a genitália (o ventre, os seios, as nádegas) e também ao inferno em alguns casos.

Para Bakhtin (2008) o significado de degradar é entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. Também devemos entender que o chamado grotesco não quer dizer “baixa qualidade” ou que deve ser execrado e proibido. O grotesco é uma categoria que existe ao lado do burlesco e do bufo. Duarte (1993, p. 54) em seu estudo diz que o grotesco é, “[...] a marginalização de qualquer estilo que configure o cânone clássico, regido principalmente por três leis: harmonia, equilíbrio e clareza, de que resultaria o belo”. Assim, observa-se que o grotesco na literatura clássica é marginal.

Para analisar a figura 4 olharemos para a concepção de corpo grotesco,

seguindo a dicotomia bakhtiniana que divide o corpo em: macrocósmino e microcósmino. O primeiro diz respeito ao que está ligado à história; sua evolução temporal também leva em consideração a relação com o mundo enquanto espaço de vivência universal. No que diz respeito ao microcósmino, o corpo descobre o espaço no mundo e faz com que sua interioridade interaja com este mundo que está à sua volta. Assim, se pode observar que:

em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (Bakhtin, 2008, p.17).

Figura 4 – Self Portrait Talking to Vince, 1975-1978



Fonte: Woodman (1980).

Segundo Bakhtin a imagem grotesca do corpo, segue um alto nível de hiperbolização por ser ambivalente. Utilizando o pensamento de Barthes para

observar a Figura 4, sob a perspectiva da denotação, observa-se uma mulher com a boca aberta. Mas é a conotação, ou ainda, a emoção do observador, que é capaz de criar diferentes significados e conseqüentemente na análise documentária distintos termos de indexação. A fotografia como documento, neste contexto, precisa de um observador, que extrai informações, mas que também insere seus afetos na leitura. Para Bakhtin e Volóchinov (2017) o fotógrafo deve pressupor que o indivíduo receberá os signos das linguagens utilizadas e perceberá ou interpretará seus conteúdos.

O punctum que me toca, nessa foto, reflete a ideia de uma força que silencia, um trauma que perturba a ordem da representação. É uma mulher que para afirmar o seu ponto de vista, tem que começar uma guerra sutil e menos perceptível, usando seu corpo, sua história e elementos polêmicos e ocultos em que convencionalmente o sujeito feminino de sua época não utilizaria. Porém, um outro sujeito, observando a mesma foto, talvez não tivesse esse mesmo punctum.

Na Figura 5, observa-se o corpo em movimento, não-estático, não mais como uma pose. Ainda usando a ideia de corpo grotesco, agora sob a ótica do diretor de teatro Meyerhold, vê-se uma espécie de interação entre fotógrafa e câmera, como um teatro fingido, distante do real. Segundo Picon-Vallin (2006) Meyerhold constrói a teoria do grotesco cênico que possui uma tendência de igualar os opostos, no qual, o espectador interage com o espetáculo e o ator não representa apenas, mas transforma seu corpo em um mensageiro ideológico. Francesca foge do psicologismo, criando uma metalinguagem teatral.

Figura 5 – Série Space², 1975-1978



Fonte: Woodman (1976b).

Na série *Space*² Woodman se movimenta no espaço, explorando diferentes planos e posições. Seu corpo em movimento ganha a forma de vulto em função da longa exposição. Essa sequência de fotografias compõe uma performance e é por meio dela que o público tem experiência com a performance, que concomitantemente desempenha o papel de registro. Segundo Auslander (2006) a fotografia e o vídeo são formas de documentação da performance, em que não há diferença real entre a documentação de um evento que teve lugar em frente a um público e um encenado diretamente para a câmera. Logo, os documentos nesse caso são performativos e não apenas constativos.

O caráter performativo das fotos de Woodman pode ser visto ainda em outra sequência de *Space*², em que a artista utiliza vitrines de museu para sondar as geometrias do espaço e do tempo. A experimentação com o corpo e sua relação com o tempo são elementos fundamentais para a execução da performance, e são precisamente essas dimensões temporais e materiais que por vezes escapam à apreciação das fotografias. Na série *From House*, o *studium* reflete a mistura de parede, corpo, lareira, sala, portas e a despensa. De certa forma, há em Woodman uma resistência à operação da fotografia de capturar o sujeito espacial e temporalmente, de fixar algo/alguém que pertence desde já a um momento passado que se repete no presente, de achatar o corpo na folha de papel.

Diante de cenas fantasmagóricas como essas, o *punctum* se torna ainda mais passível da subjetividade do observador. Sobre isso Barthes assume não ser capaz de falar apenas de fotografias, devendo um observador situar-se num campo de experiências concretas: um observador singular diante de imagens singulares, aquelas que lhe estão próximas, como ele mesmo diz:

[...] tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. [...] Aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia [...] Eis-me aqui, eu próprio, como medida do 'saber' fotográfico. O que meu corpo sabe fotografar? (Barthes, 1984, p. 19).

Figura 6 – Série From House, 1976



Fonte: Woodman (1976c).

A análise da fotografia utilizando o elemento *punctum* se utiliza de uma subjetividade racionalizada pelo *eu-medidor-fotográfico*, que antes já foi observou conceitos e o conteúdo da imagem. Como exemplo, observa-se a seguinte fotografia:

Figura 7 – Sem título, 1977-78



Fonte: Woodman (1977-8).

Nessa foto Woodman trabalha com questões centrais às teorias e práticas ligadas ao feminismo, embora, não estivesse ligada a tal movimento, mas o corpo nu se posiciona como instrumento de libertação. Segundo Irigaray (2002) no discurso da filosofia ocidental, o feminino, é sempre reprimido, tendo

a imagem do homem como representação única de sujeito possível do discurso, ou seja, o único sujeito possível. Segundo Bernstein (2014) as mulheres aprendem a ler, a pensar e a escrever como homem, elas têm que “imitar” este discurso, mas esta imitação está, desde já, investida pela diferença, porque ao imitar o discurso masculino, elas já estão problematizando-o, já estão transformando uma forma de subordinação em uma afirmação.

Assim, dois indexadores, sendo eles, sujeitos que compõem esferas divergentes e que representem diferentes papéis sociais, terão uma análise heterogênea, conseqüentemente gerando termos de indexação distintos. Cada um exerceria a medida do seu “saber” fotográfico, como afirma a teoria barthesiana, cada um seria “fisgado” por *punctuns* distintos.

3.2 A GEOMETRIA DO TEMPO E ESPAÇO

“Estas coisas chegaram da minha avó. Elas me fazem pensar onde me encaixo nesta estranha geometria do tempo.”

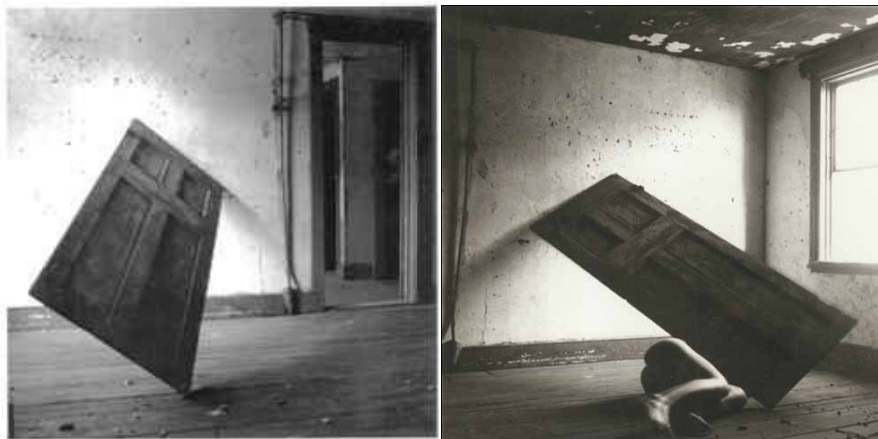
Francesca Woodman

Na obra da fotógrafa também se observa geometrias do espaço e do tempo que aparecem como problemas de desordem, estranheza e tensão. Bernstein (2014, p. 92) diz que:

Elas resistem e desafiam a própria fotografia, problematizando tanto a tensão entre a tridimensionalidade do espaço e dos corpos e a bidimensionalidade da imagem fotográfica (os limites dos corpos e os da fotografia, da cena e da imagem) quanto a temporalidade característica do meio, que fixa um momento que pertence já ao passado, mas que simultaneamente remete ao presente e ao futuro. Woodman tira partido da exposição de longa duração para explorar a dialética entre presença e ausência, resistindo fixar o momento.

Em algumas séries fica evidente a preocupação com a geometria e o espaço a sua volta. A noção de espaço ao quadrado e espaço enquadrado podem ser observados na Figura 8:

Figura 8 – Sem título, 1976



Fonte: Woodman (1976d).

Na Figura 8, nota-se uma porta em ângulo oblíquo entre o chão e a parede, criando linhas tangenciais que simultaneamente tencionam e recortam o espaço. A geometria do espaço, assim como a geometria do tempo, a representação na fotografia e a própria representação do sujeito podem ser vistas constantemente nas fotos de Woodman. Assim, em seu trabalho, a geometria do corpo não pode ser separada da geometria do espaço e da arquitetura. Francesca privilegia os cantos dos cômodos e das cenas, tirando o sujeito muitas vezes do centro, criando novos limites de composição. A ocupação das margens, o questionamento sobre enquadramento e seus limites e a relação figura-fundo traçam a relação da fotógrafa com ideias geométricas.

A fotografia dialoga com a ideia de tempo e espaço, enquanto na primeira foto há um corpo no ambiente, na segunda é como se o tempo tivesse exercido sua ação, seja da mudança, da ida ou da morte. Esse gesto no tempo, Barthes (1984) se refere ao objeto fotografado como *Spectrum*: como ele explica, o espetáculo que se oferece ao olhar, mas também o “retorno do morto”, como um fantasma, como uma existência do passado que se manifesta no presente.

Desconsiderando a ação dos códigos, a fotografia pode numa primeira observação descrever pouco, mas ela aponta para algo de modo silencioso e o faz intensamente. Com isso, dá a esse passado uma permanência que só pode ser entendida através de uma concepção mítica de tempo: “isso será e isso foi”, ou “ele está morto e vai morrer”; é o que Barthes chamou de esmagamento

do tempo.

A foto está antropologicamente ligada à ideia de morte, por sua ação imobilizadora de tempo e interpretação, o que faz que aquele evento registrado se perpetue num movimento de eterno retorno, excluindo a possibilidade de catarse. É esta visão filosófica a respeito da fotografia que leva Barthes (2002, p. 865) a afirmar:

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional.

O movimento de desaparecimento dialoga com o tempo, de forma elusiva e indeterminada, quando Francesca produz uma fotografia que registra a performance. Os panos e espelhos, mascaram ela e seus modelos, escondendo suas identidades. A análise discursiva da fotografia de Francesca Woodman utilizando como principal referência Barthes, nos leva a um olhar de convergência sobre a representação da arte na fotografia. Observando que os sentimentos da fotógrafa influenciavam na produção da imagem, e consequentemente no processo de leitura fotográfica, em que se percebe a dupla existência de realidade e ficção, no qual o ser psíquico e social sofre metamorfoses dentro da produção artística.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia desde seu surgimento suscita questionamentos quanto ao seu papel como elemento representativo de memória, história e registro de acontecimentos da vida, gerando nos primeiros anos de sua difusão indagações em torno do seu caráter meramente documental. Desde então a Ciência da Informação tem tratado a como documento, que possui signos representativos de dados intelectuais, com uma leitura que descarta traços de subjetividade que seriam importantes para compor uma indexação mais precisa e eficiente.

Para ler a fotografia de forma mais cautelosa, de maneira distinta da utilizada nos processos de organização da informação tradicionais, propôs-se

uma análise que percorra por outros caminhos que recupere os contextos, os afetos, as subjetividades, os diálogos que instauram diferentes sentidos e que a CI tem deixado a margem de suas análises imagéticas. Nesse sentido, nossa área no seu modo do fazer informacional, ainda não tem analisado a fotografia como gênero do discurso e sobretudo, não utiliza um método de leitura da imagem diferente da neutralidade da análise documentária, vendo-a como um documento circunscrito por aspectos semiológicos que fogem a denotação. Logo, este trabalho se propôs a observar a fotografia como gênero do discurso e não como suporte, na sua condição de documento iconográfico, explorando dessa forma, os discursos que estão em circulação na poética visual e que se encarnam na fotografia de Francesca Woodman.

Entende-se que a fotografia pode ser classificada como um gênero do discurso de ordem secundária, visto que sua criação acontece a partir de um processo minucioso e elaborado, resultando uma imagem cheia de significados multifacetados. Para tal afirmação são utilizados como referência estudos sobre gênero do discurso de Mikhail Bakhtin, que compreende o gênero discursivo, a partir de três aspectos fundamentais: o conteúdo temático (assunto), plano composicional (estrutura formal) e estilo (leva em conta a forma individual de escrever; vocabulário, composição frasal e gramatical, nesse caso, o estilo que identifica um fotógrafo). Embora estejam totalmente relacionados entre si, o estilo foi o aspecto que se observou de maneira mais enfatizada para analisar a fotografia.

As considerações de Roland Barthes acerca da imagem foram de grande valia como base teórica para análise da fotografia de Francesca Woodman. Este embasamento demonstrou a potencialidade da fotografia quanto às suas “metamorfozes de sentidos”. Barthes (1996) defende uma semiótica para analisar a fotografia, partindo do pressuposto que o signo fotográfico passa pelo corpo. O signo liga o corpo e os sentidos corporais do ser humano com o mundo, por meio de um processo de mediação que ele denomina de semiose. Ao fazer essa mediação do signo fotográfico com o mundo, Barthes (2004) nomeia dicotomicamente esse universo sógnico que deriva da fotografia, de *studium* e *punctum*.

São esses dois elementos que nos permitiram analisar discursos de resistência contra a cultura da conformidade e do puritanismo nas fotografias de Francesca Woodman, cujo trabalho com a presença de autorretrato, focava seios, pernas e imagens que alternavam entre o erótico e o inocente com um resultado inquietante e visceral. A vida retratada em preto e branco em sua arte se torna sinônimo de celebração mesmo que de forma fantasmagórica. A arte aparece como culto, entre os jogos surrealistas, o olhar sobre a subjetividade feminina e o nu. O nu de suas fotografias é tratado sob a perspectiva do realismo grotesco de Bakhtin em que o corpo se apresenta sombrio e ao mesmo tempo provocador, e esse nu desempenha um papel de questionamento sobre o próprio conhecimento e limites em relação ao espaço que a cerca, não tendo como objetivo a erotização, mas sim a ideia de corpo grotesco.

Entender que o processo de criação fotográfica passa por uma série de mediações, que gera uma liberdade maior de experimentação, com uma busca por novas formas de expressão e intervenção, já é o começo de uma análise fotográfica mais cuidadosa que considera a fotografia como gênero do discurso que além de documento iconográfico que materializa memória e história, é elemento de representação da estética e da arte que passou pelo campo visual do fotógrafo.

A fotografia fala muito mais que a simples representação do real. Sua verdadeira identidade é povoada de mistério, ela é capaz de descontextualizar fatos, objetos e sujeitos, estabelecendo hiatos temporais, espaciais e imaginários. Ela indica a existência de um jogo social, jogo de tensões e pulsões entre *operator*, *spectrum* e *spectator* e destes com o mundo e as coisas. A fotografia inventa histórias e questiona realidades, constrói identidades e revela narrativas cujo fundamento é alteridade, a celebração dos sentidos variados que povoam os discursos e a história da humanidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUSLANDER, P. The Performativity of Performance Documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, [S. l.], v. 28, n. 3, p. 1-10, set., 2006.

BAITELLO, N. Comunicação, mídia e cultura. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 12, n. 4, p. 11-16, 1998.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, M. Os Gêneros do Discurso. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M.; VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2017.

BARTHES, R. **A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia**. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1984.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, R. **Oeuvres completes**. 9. ed. Paris: Seuil, 2002.

BATCHEN, G. A câmara clara: outra pequena história da Fotografia. **Revista Comunicação & Linguagem**, Lisboa, v. 39, p.13-26, jun. 2008.

BERNSTEIN, Ana. **Francesca Woodman: fotografia e performatividade**. 2014. Disponível em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1367>. Acesso em: 7 maio 2015.

BOURDIEU, P. **Un Art moyen: essai sur usages sociaux de la photographie**. Paris: Ed de Minuit, 1965.

CAETANO, K.; LIMA, O. A questão do referente em alguns fotógrafos contemporâneos. **Significação Revista Brasileira de Semiótica**, São Paulo, v. 20, nov., 2003.

CAPURRO, R. Epistemologia e Ciência da Informação. *In*: ENCONSTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 5., 2003, Belo Horizonte, **Anais [...]**. Belo Horizonte: ANCIB/UFMG, 2003.

DUARTE, A. S. **Palavras Aladas: as aves de Aristófanes**. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

FONTANARI, R. Roland Barthes e o signo fotográfico. **Revista USP**, São Paulo, n. 97, p. 112-119, 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i97p112-119.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/61692>. Acesso em: 17 jan. 2022.

FROHMANN, B. O caráter social, material e público da informação. *In*: FUJITA, M. S. L.; MARTELETO, R. M.; LARA, M. L. G. (org.). **A dimensão epistemológica da Ciência da Informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: FUNDEPE, 2008, p. 19-34.

FUJITA, M. S. L.; RUBI, M. P. O ensino de procedimentos de política de indexação na perspectiva do conhecimento organizacional: uma proposta de programa para a educação à distância do bibliotecário. **Revista Ciência da Informação**, Brasília, v. 11, n. 1, Jan./Abr. 2006.

GOODMAN, M. **Francesca Woodman**. 2015. Disponível em: http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2015-02-12_francesca-woodman/. Acesso em: 18 maio 2015.

GURAN, M. **Linguagem fotográfica e informação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 1999.

HEENAN, A. **A Francesca Woodman Gallery**. 2014. Disponível em: <http://www.heenan.net/woodman/boulder/>. Acesso em: 26 maio 2015.

IRIGARAY, L. **The language of man: To speak is never neutral**. New York: Routledge, 2002.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LARA, Marilda; Ortega, Cristina. Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. *In*: ISKO, 10., 2011, Coruña. **Actas** [...]. Coruña: Universidade da Coruña, 2012. p. 371-387.

LE COADIC, Y. F. **A ciência da informação**. Brasília: Brique de Lemos, 2004.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, O. L. S. Câmara Clara: um diálogo com Carthes. *In*: CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO EM CONGRESSO NA COVILHÃ, 3., 2004, Covilhã. **Actas do** [...]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. Sessão temática: Estética e tecnologias da imagem. p. 235-239. (v. 1.)

LOPEZ, I. **Memória social: uma metodologia que conta histórias de vida e o desenvolvimento local**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

MIRANDA, A. B.; SIMEÃO, E. L. M. S. A conceituação de massa documental e o ciclo de interação entre tecnologia e o registro do conhecimento. **DataGramZero: Revista de Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4,

2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/3853>. Acesso em: 18 jan. 2022.

MIRANDA, A. B.; SIMEÃO, E. L. M. S. **Informação e tecnologia: conceitos e recortes**. Brasília: Universidade de Brasília. Departamento de Ciência da Informação e Documentação, 2005.

OTLET, P. **El Tratado de Documentación: el libro sobre el libro**. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

PROSS, H. **Medienforschung**. Film, funk, presse, fernsehen. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

ROUILLE, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SALDANHA, G. O documento e a “via simbólica”: sob a tensão da “neodocumentação”. **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 65-68, jan./jun., 2013.

VIEIRA, S. B. Indexação automática e manual: revisão de literatura. **Revista Ciência da Informação**, Brasília, v. 17, n. 1, jan./jun. 1988. Disponível em: <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/viewArticle/1391>. Acesso em: 18 jun. 2015.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WOODMAN, F. **Self Portrait**. New York, New York, 1979. Disponível em: <https://www.heenan.net/providence/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Self-portrait at Thirteen**. Antella, Italy, 1972. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/artworks/self-portrait-at-13>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Talking to Vince**. Providence, Rhode Island, 1980. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/talking-to-vince-francesca-woodman/ZwGetftC6OXKpg>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Untitled**. Providence, Rhode Island, 1976a. Disponível em: <https://www.heenan.net/providence/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Untitled**. Providence, Rhode Island, 1976b. Disponível em: <https://www.heenan.net/providence/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Untitled**. Providence, Rhode Island, 1976c. Disponível em: <https://www.heenan.net/providence/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Untitled**. Providence, Rhode Island, 1976d. Disponível em: <https://www.heenan.net/providence/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WOODMAN, F. **Untitled**. Rome, 1977-8. Disponível em: <https://www.heenan.net/italy/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE PHOTOGRAPHIC DOCUMENT BASED ON THE THOUGHT OF ROLAND BARTHES

ABSTRACT

Objective: To analyze the semiological aspects of photography, considering it a secondary discourse genre, based on Roland Barthes' concepts of studium and punctum. **Methodology:** This is a bibliographic and documentary investigation that uses the photographic works of the American Francesca Woodman by constructing a historical and theoretical panorama of photography as a document and the author's creative process in an exploratory manner with a qualitative approach. **Results:** The research discusses the documentary nature of photography and the elements that constitute Woodman's visual poetics, such as the grotesque body, performance, and the relationship between space, time, and memory. **Conclusion:** It is observed that the process of photographic creation undergoes a series of mediations, generating greater freedom for experimentation, with a search for new forms of expression and intervention. Photography, beyond being an iconographic document that materializes memory and history, is a representation of aesthetics and art, which passes through the photographer's visual field.

Descriptors: Photography. Document. Francesca Woodman. Roland Barthes.

ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO A PARTIR DEL PENSAMIENTO DE ROLAND BARTHES

RESUMEN

Objetivo: Analizar los aspectos semiológicos de la fotografía, considerándola un género de discurso secundario, a partir de los conceptos de studium y punctum de Roland Barthes. **Metodología:** Se trata de una investigación bibliográfica y documental que utiliza obras fotográficas de la estadounidense Francesca Woodman para construir un panorama histórico teórico de la fotografía como documento y del proceso creativo de la autora de manera exploratoria con un enfoque cualitativo. **Resultados:** A lo largo de la investigación, la autora discute la naturaleza documental de la fotografía y los elementos que componen la poética visual de Woodman, como el cuerpo grotesco, la performance, la relación entre espacio, tiempo y memoria. **Conclusión:** Nos damos cuenta de que el proceso de creación fotográfica pasa por una serie de mediaciones, lo que genera una mayor libertad para la experimentación,

con la búsqueda de nuevas formas de expresión e intervención. Además de ser un documento iconográfico que materializa la memoria y la historia, la fotografía es también un elemento de representación de la estética y del arte que atraviesa el campo visual del fotógrafo.

Descriptor: Fotografías. Documento. Francesca Woodman. Roland Barthes.

Recebido em: 18.01.2022

Aceito em: 09.10.2024