



**Expressão e conteúdo:
a construção de sentido nas fotografias
de Elliott Erwitt**

**Taciana Tomie Izuka da Costa
Isaac Antonio Camargo**

Expressão e conteúdo: a construção de sentido nas fotografias de Elliott Erwitt

Expression and contents: the construction of sense in Elliott Erwitt's photographs

Taciana Tomie Iizuka da Costa*

Isaac Antonio Camargo**

Resumo: *Este artigo apresenta uma análise de três fotografias de Elliott Erwitt, fotógrafo da agência Magnum, retiradas de seu livro Snaps, pelo ponto de vista da Semiótica Discursiva. Segundo esta teoria, uma imagem é considerada um texto. O método utilizado foi a análise do plano da expressão e do plano do conteúdo para alcançar a geração de sentido nas mensagens fotográficas. A ênfase dos estudos foi o processo de significação dos elementos manipulados para a construção das fotografias.*

Palavras-chave: *fotografia; Elliott Erwitt; construção de sentido; semiótica discursiva.*

Abstract: *This paper presents an analysis of three photographs of Elliott Erwitt, Magnum's agency photographer, taken from his book Snaps, from the Discursive Semiotic's perspective. According to this theory, an image is considered a text. The utilized method was the analysis of the expression plane and the contents plane to reach the creation of sense in the photographic messages. The emphasis of the studies was the significance process of the elements manipulated for the construction of photographs.*

Key-words: *photography; Elliott Erwitt; construction of sense; discursive semiotic.*

* Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (MG). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina.

** Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC/SP). Professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

A fotografia é uma manifestação imagética e, portanto, capaz de gerar múltiplas leituras; conseqüentemente, múltiplos sentidos. Podemos dizer, grosso modo, que a mensagem decorrente desta linguagem consiste em revelar, por meio da expressão (significante), um conteúdo (significado). Além disso, os conhecimentos, as experiências de vida e os referenciais de cada um constituem-se num repertório capaz de influenciar a leitura e a geração de sentido. Por este motivo os textos não se esgotam e, tampouco, a imagem fotográfica que poderá ser sempre reconstruída e relida, ou seja, atualizada. A produção de sentido das imagens acontece por meio das relações entre as diferentes instâncias do saber, portanto, ela é de natureza interdiscursiva, ou seja, resultante da inter-relação entre diferentes fatores, como conhecimento, vivência e memória.

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 1996, p.44).

Para tratarmos da imagem e, em especial, da imagem fotográfica, devemos observar seus aspectos constitutivos gerais e de que modo eles produzem efeitos de sentido. Para tanto, temos que investigar como a significação destas imagens se realiza, tomando como referência seus elementos constitutivos ou as substâncias de sua expressão.

O problema da significação está bem no centro das preocupações atuais. [...] Parece-nos que o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado 'humano' na medida em que significa alguma coisa. (GREIMAS, 1973, p.11).

Os elementos manipulados para a construção das fotografias determinam seu modo de ser e, portanto, sua poética. Podemos dizer que

estes elementos são o conteúdo da expressão fotográfica, já que todo e qualquer modo de expressão, seja ele de que modalidade for, depende das substâncias que irão enformar e informar sua existência. Desde muito tempo, a expressão humana é realizada por meio de diferentes formas e assim promovem diferentes conteúdos. Lidamos com diferentes modos de dizer e eles, por sua vez, propõem significados e sentidos múltiplos. Embora os modos de fazer arte mudem com o passar do tempo, as questões que norteiam este fazer nem sempre mudam. As problemáticas instauradas para a construção de imagens são atualizadas de acordo com as funções que elas cumprem na sociedade. Assim sendo, a função que uma imagem cumpria na pré-história não é a mesma que cumpre na sociedade contemporânea.

Entendendo a importância da imagem no contexto cultural da atualidade, este artigo pretende investigar as estratégias de produção de sentido, tomando por referência três imagens de Elliott Erwitt¹, em busca de sua significação. Para tanto, este estudo será orientado na direção da Semiótica Discursiva.

As fotografias selecionadas para esta pesquisa foram retiradas do livro *Snaps*, de Elliott Erwitt, a mais completa coleção de trabalhos do autor, publicado pela Phaidon Press, em junho de 2003.

Em 1953, Henri Cartier-Bresson e Robert Capa convidaram Erwitt para se juntar à agência Magnum Photos, a elite corporativa que eles criaram logo após a Segunda Guerra Mundial. Isto permitiu que ele fotografasse projetos ao redor do mundo, já que os fotógrafos da Magnum eram *freelancers*, e eles próprios controlavam suas pautas, tanto quanto os direitos de seu trabalho, o que dava liberdade para que se dedicassem às suas empreitadas particulares.

¹ Filho de emigrantes russos, Elio Romano Ervitz, mais conhecido como Elliott Erwitt, nasceu em 1928, na França, e aos dez anos se mudou com a família para os Estados Unidos, onde se estabeleceu e vive até hoje. Na década de 50, após ter concluído os estudos em fotografia e cinema, trabalhou como fotógrafo assistente para o exército americano, na Alemanha e na França. Nesta mesma época, Roy Stryker, o antigo diretor do departamento de fotografia do *Farm Security Administration* (FSA), o contratou para trabalhar em um projeto para uma companhia de petróleo. Foi assim que Erwitt começou sua carreira de fotógrafo *freelancer* e produziu trabalhos para revistas como a *Look*, *Life*, *Collier's* e *Holiday*.

Erwitt é um dos poucos fotógrafos que se dedicou a apreender o sorriso na fotografia; aquele riso que captura os momentos indiscretos e a dúvida no meio das certezas. Com senso de humor e muita visão humana, suas fotografias em preto e branco revelam as mais sinceras emoções e reações do homem. E ele fez isto na época do pós-guerra, que, se por um lado fez com que a fotografia jornalística e documental encontrassem novas formas de expressão, por outro gerou “uma certa banalização do produto fotojornalístico e a produção em série de fotos de *fait-divers*, que pouco mais permitem ao observador do que ver e surpreender-se”. (SOUSA, 2000, p.124).

Entre outros animais, os cachorros estão entre seus principais focos de atenção, como se comentassem o comportamento humano. Outra marca de sua fotografia são as seqüências, fruto de sua formação cinematográfica, de um olhar contínuo, que observa, acompanha e registra. Isto pode ser observado em toda a sua obra, que além dos livros impressos, também está disponibilizada na internet, no *site* da agência Magnum Photos² e em seu *site* pessoal.³

Um dia, folheando um livro, vi uma foto de uma estação de trem de um certo Henri Cartier-Bresson, ela me consumiu. Eu nunca havia reagido à uma foto como aquela. Sua atmosfera, sua composição perfeita, sua naturalidade. Era uma cena comum, que qualquer um poderia fazer sem necessidade de modelos e “mise en scène”, não precisava de nada especial, era somente uma maneira particular de ver as coisas e isso me pareceu interessante a seguir. Foi uma revelação! A magnífica foto de Atget, do tocador de órgão e da pequena cantora, foi igualmente decisivo para mim. Ah! Teve também Modigliani. Na verdade eu queria ser um Modigliani. Tudo isso me ajudou muito a descobrir um caminho. (ERWITT, 2007).

Fotógrafo de rígida composição, sua harmonia de formas dentro do quadro decorre do legado formal de Henri Cartier-Bresson. Enquanto o mestre francês registrava o silêncio, Erwitt procurava a graça dentro do “proibido”, os ângulos diferentes e as situações inusitadas, os momentos

² <http://www.magnumphotos.com>

³ <http://www.elliott Erwitt.com>

mais íntimos de cada um. Exerceu sua carreira fotográfica no jornalismo, na moda, na publicidade e no documentarismo. Hoje concentra seu trabalho para exposições e livros.

A imagem fotográfica e a construção de sentido

A fotografia, como portadora de informação, permite diferentes leituras. Na década de 60, o francês Roland Barthes (2001) publicou um ensaio, intitulado *A mensagem fotográfica*. Nele, afirma que, assim como qualquer outro fenômeno de comunicação, a fotografia é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora seria o *enunciador*, aquele que diz, ou seja, “escreve” ou inscreve na fotografia a informação. Como canal poderíamos entender o suporte fotográfico, que assume, nesse caso, a postura do enunciado; por fim, o leitor, que assume o lugar do enunciatário, aquele que recebe o enunciado.

O processo de significação construído a partir de um determinado objeto de comunicação, tal como a fotografia, depende dos códigos ou signos produzidos por esta, e resulta tanto da ação de quem a produz quanto de quem a recebe (ou, no caso, *lê*). A mensagem codificada ou conotada (significação) extraída de uma fotografia deriva do contexto conjuntural momentâneo e, sobremaneira, do contexto cultural de ambas as partes. Leite (2004, p.40) diz que a fotografia está longe de ser um objeto neutro, já que abriga diferentes significados “que interferem na codificação e nas decodificações da mensagem transmitida”.

O compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da História. (KOSSOY, 2002, p.143).

Semiótica Discursiva

Esta semiótica considera as manifestações, tanto verbais quanto visuais ou gestuais como textos e define sua ênfase no processo de significação. Para que se descubra o significado, há que se percorrer, por meio da análise, um processo chamado de “percurso gerativo de sentido”.

Este percurso parte da existência de dois planos na manifestação sensível: o plano da expressão e o plano do conteúdo. A análise desses dois planos e de suas estruturas permite examinar o texto imagético como objeto de comunicação/significação. O uso dessa abordagem se justifica na medida em que possibilita perceber a dinâmica necessária à construção da significação. “Sob a aparência, ela vai construir a essência, na forma de um percurso gerativo. Ou seja, parte-se de alguns elementos e geram-se outros para construir o sentido que, por sua vez, sempre se baseará numa relação.” (FANTINATTI, 2008).

Esta teoria tem como principal objetivo buscar o sentido presente no texto. A organização do texto está relacionada a aspectos internos e externos a ele, inclusive questões históricas e sociais, que atuam como extra-textos a ele correlacionados. Para que obtenha o significado, parte-se da relação entre os dois planos do discurso: o plano da expressão e o plano do conteúdo.

O *plano da expressão* é aquele em que as qualidades sensíveis, as substâncias de expressão e demais elementos da linguagem assumem uma estrutura formal. É o ponto de partida da mensagem que conduz à significação, portanto, a base da leitura.

Em fotografia, o significante é representado em forma de imagens registradas no papel fotográfico. O conjunto de imagens – pessoas, animais, objetos, paisagens – contido no espaço físico bidimensional (altura e largura) de uma fotografia é o seu significante. (BONI, 2000, p.17).

É na relação entre o plano da expressão e o *plano do conteúdo* que nasce a significação, na qual as variações e diferenças se manifestam por meio do ordenamento de idéias, conceitos e valores intrínsecos à

cultura para realizar os efeitos de sentido necessários ao nosso entendimento e compreensão.

A construção de sentido se dá pela relação entre estes dois planos e o contexto revelado através do próprio texto, ou de sua enunciação. Esta teoria é analítica, visto que os planos da expressão e do conteúdo constituem uma só unidade, apenas distintos no contexto da análise, já que no mundo natural, os dois não se distinguem. O caráter da semiótica discursiva é justamente este: o desenvolvimento de uma metalinguagem para analisar as diferentes ocorrências textuais em busca da significação.

Para analisar como um *texto* significa, é preciso analisar seu discurso, que é onde as idéias e conteúdos são postos em prática na estrutura (textual, visual), e é necessário também considerar todo o percurso realizado para construí-lo.

A construção de sentido requer o entendimento dos modos de presença e, ao mesmo tempo, o entendimento de como estes modos de presença ocorrem. Dependemos do entendimento de como os aspectos temporais e espaciais ocorrem numa imagem fotográfica, do mesmo modo que dependemos do entendimento de como se constitui o sujeito das ações nestas imagens. É isto que facilita o entendimento e o desenvolvimento da leitura fotográfica. Lidar com estas descobertas é construir a leitura.

A fotografia inquieta por sua ambigüidade. Trabalha com a realidade, mas não é, nem ao menos, um elemento confiável como comprobatório de uma verdade. É uma transcrição livre e fragmentária de uma realidade, a partir de uma deliberação extremamente pessoal, de um interesse que pode ser apenas momentâneo por uma coisa ou pessoa, algo singelo ou corriqueiro que, resgatado de sua banalidade, ganha uma nova significação e pode, eventualmente, tornar-se uma síntese indicativa de uma realidade infinitamente mais complexa. (HUMBERTO, 2000, p.57).

A seguir, nas fotografias de Erwit, vamos categorizar as imagens segundo as qualidades sensíveis, mediante o que se propõem a apresentar, mostrar ou induzir em seus suportes e, a partir daí, descobrir os sentidos destas imagens fotográficas.

O percurso da significação

O percurso da significação nada mais é do que o percurso gerativo de sentido, o processo pelo qual o significado é construído e se refere à análise dos encadeamentos que ocorrem entre o *Plano da Expressão* e o *Plano do Conteúdo*, para investigar de que modo o sentido se realiza, ou seja: o quê, como e a quem o texto diz.

Seguimos conforme Joly (1996, p.41) indica para realizar estas análises imagéticas: primeiramente reconhecer os elementos e perceber seu conteúdo, para em seguida decifrar e interpretar o que a imagem representa.



Figura 1 - Valência, Espanha (1952)

Foto: Elliott Erwitt

Fonte: Erwitt (2001, p.169)

Tomando como referência o plano da expressão, podemos observar os aspectos plástico-visuais, ou seja, as qualidades sensíveis presentes na imagem e o modo como estão dispostas na imagem – sua configuração como um todo. Sumariamente, as qualidades sensíveis podem ser identificadas como luminosidade, espacialidade e temporalidade.

Esta primeira fotografia em preto e branco revela um contraste acentuado entre o claro e o escuro, devido à extensa gama de tons de cinza (característica do p&b), que vai do negro denso ao extremamente branco. Isto é importante para ressaltar o assunto principal da foto, que se define como o casal dançando, em relação ao restante da imagem.

O modo como a imagem revela a incidência da luz, uma luz branda, do começo da manhã ou do fim de tarde, que entra pela janela da cozinha iluminando o casal, é importante também para revelar as texturas da imagem, como podemos observar no canto da parede, nas roupas, nos azulejos ao fundo.

A profundidade de campo, ou seja, a nitidez na extensão frontal da imagem, também auxilia na captura desses detalhes, possibilitando o desvendamento da imagem. Temos uma boa noção do espaço, o enquadramento da imagem assim o revela. A inclinação levemente diagonal da profundidade ao ambiente, indicando em primeiro plano uma cadeira, parte da mesa, um detalhe do lustre, em um cômodo da casa, e depois da porta vemos a cozinha, onde o casal se abraça sugerindo o embalo de alguma música com o fogão e as panelas ao fundo.

O percurso do olhar é orientado justamente pelo enquadramento definido pela imagem. Os observadores, do lado de fora da cozinha, assumem a atitude do espião, do *voyeur*, ao observar a intimidade do casal num momento de troca de carinho. O ato da dança, congelado, revela o movimento, a continuidade, de onde se depreende o ritmo. Todos estes aspectos assumem o caráter estésico desta informação, que, orienta o sentido com destino à significação.

É na relação entre o *plano de expressão* com o *plano do conteúdo* que observamos a passagem dessa configuração plástica para a constituição desse processo significativo. O clima é proposto pela

incidência da luz branda sobre o casal, o modo como os espectadores entram na cena, ao observar furtivamente o ambiente onde o casal é flagrado, em que o parceiro, ao beijar sua parceira, transmite ternura, carinho e aconchego.

Toda a suavidade revelada por esta imagem, observadas pela luz, na delicadeza do toque entre os parceiros da dança, fala de paixão. A moça, usando um avental, leva a crer que estivesse envolvida nas tarefas domésticas quando o rapaz, com a roupa surrada, estaria envolvido em um trabalho que demandasse algum esforço físico. Mesmo assim, tomados pelos afazeres do dia-a-dia, encontraram um momento para se amarem, trocaram carícias e confidências.

A ausência de identificação dos personagens dá a possibilidade de referenciar a qualquer casal. Não se fala de alguém em particular, mas sim de circunstâncias do cotidiano, de qualquer ser humano, em quaisquer de seus momentos íntimos. Daqueles momentos que guardamos na memória, mas sem registros fotográficos.

O instante que Erwitt conseguiu captar, suprimindo o movimento, mas mantendo todo o equilíbrio da cena, remete ao que Cartier-Bresson (1952) chamou de *instante decisivo*: “... dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel”.

O efeito de sentido decorre do envolvimento que se revela com o assunto mostrado, para conseguir passar o espírito da cena, a imagem mostra o aparente e é essa aparência que nos dá a possibilidade de fazer leituras e sugerem inúmeras atualizações. Conforme Cartier-Bresson (1952):

Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam este fato. É colocar na mesma mira a cabeça, o olho e a emoção.

Voltando ao *plano da expressão*, vamos observar agora outra fotografia em preto e branco do mesmo autor. A imagem revela uma mulher e um cachorro se coçando num local que parece revelar um ambiente comercial (figura 2).

A visualização dos elementos nas laterais e ao fundo da imagem dão a impressão de que se trata de um lugar muito simples. Parece ser um mercadinho, pelo engradado de garrafas de cerveja no chão, um pedaço do toldo na parte superior da imagem e alguns objetos em expositores semelhantes aos de mercados. A simplicidade e a singeleza também são percebidas nas vestimentas da mulher, no aspecto sujo da parede e nos objetos amontoados, dispostos sem maior preocupação no canto direito da imagem.



Figura 2 - Kyoto, Japão (1977)

Foto: Elliott Erwitt

Fonte: Erwitt (2001, p.151)

A luz ambiente desta imagem também é suave. É a luz natural que ilumina a rua, a calçada e as personagens. É essa mesma luz que evidencia as texturas bastante perceptíveis na roupa da mulher, no engradado no chão e no pêlo do cachorro. O maior destaque se dá ao primeiro plano, no qual se pode identificar as figuras, nítidas e claras: a mulher, o cão, o engradado de cerveja, a calçada. O segundo plano já é mais escuro, pois

revela o interior do estabelecimento, a luz natural já não alcança tão bem os objetos, mas nota-se algumas caixas de papelão e souvenirs.

A relação entre a figura da mulher e a do cachorro cria a sensação de continuidade na leitura e faz que o percurso do olhar seja circular, partindo da mulher, guiando até o cão e vice-versa. Esse contraponto é dado pela semelhança dos gestos dos dois, pelo fato de estarem se coçando, o que provoca também um estado de inquietação. É essa a sensação que se tem da imagem, a do jogo de olhares que se pontua ora pela mulher ora pelo animal. Os que constituem a imagem estão dispostos sem muito cuidado, pois há muita poluição visual nas laterais da imagem. Isto demonstra a espontaneidade da imagem, revela algo que rompe com a expectativa e sai da “normalidade”, causando surpresa – é a presença do acaso e do bom-humor.

Ao contrário de entendermos a imagem fotográfica como uma cena trazida ao leitor, passamos a entendê-la como o alongamento do olhar do leitor que, deste modo, é colocado em cena, é desta maneira que ele se transforma em sujeito da ação. Tanto o posicionamento do leitor em cena, definido pela designação de um lugar, tanto o período de observação para que ele atinja seu objetivo principal, é que conduzirá a construção de sentido na imagem.

Os gestos revelados pelos movimentos simultâneos da figura feminina e do animal cria uma certa inquietude e perturbação devido à idéia de cumplicidade, revelada na semelhança dos atos, o que causa a impressão de uma certa sintonia entre a pessoa e o animal. O sentido da imagem também se revela pelo humor presente nesta fotografia, decorrente do inesperado e da coincidência entre o humano e o animal.

No intuito de tentar entender a motivação que faz uma imagem ser mais significativa ou mais atraente que outra, Barthes (1984, p.89), criou a noção das fotos que pungem – aquelas que contêm algo sobre o qual não conseguimos ser indiferentes e nos exercem fascínio: o *punctum*. Barthes chamou de *punctum* numa fotografia aquele elemento que gera algum sentimento no receptor, a fim de compreender, na subjetividade de cada indivíduo, o “algo mais” contido numa imagem que produzia no observador alguma emoção ou intensificava seu interesse.

Este mesmo interesse levou à reflexão que Machado (1984) revela ao falar do *acontecimento* natural das coisas e seu encontro com o olho e a objetiva do fotógrafo onde existe uma possibilidade para produzir o instantâneo fotográfico e sua probabilidade casual.

Poucos são os fotógrafos, entretanto, que sabem tirar proveito dos acidentes do acaso para fazer emergir esse inconsciente óptico e arrancar do mundo dos protocolos e convenções cotidianas, visões perturbadoras e corrosivas. (MACHADO, 1984, p.49).

Erwit (1988, p.10) trabalha muito bem com os *acidentes do acaso*.

Eu raramente monto fotos. Eu espero por elas... deixo que tomem o seu próprio tempo. Às vezes, você pensa que algo vai acontecer. Então você espera. [...] Isso é uma coisa maravilhosa sobre a fotografia – coisas podem acontecer.

Ele consegue flagrar cenas que nos passariam despercebidas, mas que em um registro como a fotografia nos oferece mais tempo de análise, contemplação e encadeamento de idéias que nos fazem construir um sentido para aquela mensagem fotográfica, o que não ocorre com nossa apreensão do mundo sensível.

Sousa (2000, p.139) faz suas considerações a respeito do fotógrafo e de seu trabalho:

Apesar de não ser um documentarista puro, Elliott Erwit viria, com humor, a fazer algo parecido ao que fez Winogrand², mostrando a similitude entre muitos comportamentos e gestos dos animais (representados, assim, de forma algo antropomórfica) e dos humanos, com uma ironia doce, como se o mundo não passasse de um palco para a comédia da vida. De fato, as suas fotografias mais famosas são, provavelmente, aquelas em que cães e pessoas se misturam de forma quase incongruente,

²Garry Winogrand foi um experimentalista. Ele aderiu à revolução que Robert Frank protagonizou na fotografia. Realizou *snapshots*, instantâneos que traduziam a sua visão da sociedade, com humor e ironia. Fotografou cemitérios e jardins zoológicos, e explorou as semelhanças entre vários animais e seres humanos, de forma inquietante e humorística.

mostrando que ninguém está a salvo do ridículo, mas também estimulando uma inquietude orientada, porém, para o humor.

As fotografias de Erwit, pessoalizadas e emotivas, apelam ao divertimento, através do riso ou sorriso que o inesperado ou as coincidências suscitam. Frequentemente, ele explora a inocência das atitudes ou registra com humor os tiques da civilização de uma forma tal que nos faz duvidar das nossas próprias convicções.

Por último, analisamos a imagem, do mesmo autor, que mostra uma mulher de meia idade, usando um vestido comprido, sentada em um banco de madeira, segurando sua bolsa e um jornal sobre suas pernas (figura 3). Ao seu lado, há um pacote embrulhado com papel. À frente dela, uma prateleira de madeira que deixa entrever dois legumes, na altura de seus seios.



Figura 3 - Manágua, Nicarágua (1957)

Foto: Elliott Erwit

Fonte: Erwit (2001, p.302)

A espacialidade desta imagem é definida pelo ponto de vista frontal e central. A mulher olha diretamente para a câmera como se estivesse posando para a foto, sem se dar conta da cena que proporciona. A estaticidade da imagem, a quase ausência de profundidade, reduzida pela parede que aplaina o fundo, direciona nosso olhar para o campo onde se encontra a senhora. Sabemos que a análise do significante é impossível sem referência ao significado, e vice-versa. (GREIMAS, 1973, p.42). Com relação ao *plano do conteúdo*, as estruturas da significação dadas através do processo de percepção manifestam-se pelo humor que se manifesta no conjunto desses elementos agrupados pelo ângulo e pela incidência do olhar que faz tudo parecer uma só unidade de significação. O flagrante desses elementos dispersos seriam irrelevantes, mas ao serem organizados segundo um ponto de vista, um olhar, temos a unificação desses sentidos ordenando o humor. A mulher e os legumes na estante criam a sensação de uma nova circunstância que não estava inscrita no meio, ou seja, o que se vê não é o que ali se mostrava. A mulher, os legumes e a estante estão unidos de forma a comunicar uma mensagem espirituosa. O “fazer de conta” que os seios da mulher estão sendo mostrados na imagem por meio da metáfora constituída pelos legumes, duas abóboras, que parecem ser seus seios, reveste a imagem de um caráter jocoso. O leitor, ao observá-la, é confrontado com o olhar da senhora, sem qualquer malícia, sem saber ou entender o que ocorre do outro lado, do ponto de vista do fotógrafo.

Ritchin (*apud* BONI, 2000, p.264) explica que, através da linguagem fotográfica,

[...] o fotógrafo é capaz de fazer o visualmente insignificante parecer interessante e transformar o apenas interessante em sensorial. Essa capacidade de transformação que o fotógrafo exerce sobre a realidade está relacionada a duas circunstâncias. Primeiro, à construção de seu significado diante da realidade que presenciou. Segundo, à intencionalidade de traduzir esse significado para o leitor.

O olhar de Erwitt ordenou o confuso e a disparidade da situação em um recorte geométrico, que subdividiu o enquadramento em linhas paralelas. É uma cena casual, transformada por alguém acostumado a acompanhar o fluir da realidade e retirar dela o momento certo.

Considerações finais

Em todos estes casos, produzimos *uma* leitura entre tantas outras possíveis. A imagem é uma manifestação capaz de possibilitar as mais diferentes leituras. Os códigos abertos e contínuos contidos na mensagem fotográfica proporcionam à imagem a transmissão de um conteúdo implícito e propicia o reconhecimento dos significados ocultos. Como produtores, leitores e estudiosos de imagens, nosso interesse reside na identificação dos modos de produzir sentido. É a partir da produção desse sentido que a análise, ou simples apreciação de uma fotografia torna-se mais estimulante, provocando reflexões e reações, construindo a significação.

Referências

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

_____. **O óbvio e o obtuso**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARTIER-BRESSON, Henri; SAND, Michael L. **The mind's eye**: writings on photography and photographers. New York: Distributed Art Publishers, 1952.

ERWITT, Elliott. **Graças à Mussolini, sou americano!** Disponível em: http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/12_elliott/elliott.htm. Acesso em: 25 mar. 2007.

_____. **Personal exposures.** New York: Norton, 1988.

_____. **Snaps.** Londres: Phaidon, 2003.

FANTINATTI, Maria Silvia. **A moda na imprensa: percursos da manipulação.** Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2007/anais_aprovados/a_moda_na_imprensa_percursos_da_manipulacao.pdf. Acesso em: 9 jan. 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** São Paulo: Cultrix, 1973.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal.** Brasília: Ed. UNB, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3.ed. Cotia: Ateliê, 2002.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (Org.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** 3.ed. Campinas: Papirus, 2004. p.37-49.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.