

IMAGEM FOTOGRÁFICA: APARELHO, REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO¹

Fernando de Tacca
Universidade de Campinas

RESUMO: O artigo pretende fazer uma digressão sobre questões referenciais da imagem fotográfica desde a formação da imagem dentro do complexo aparelho/operador até as construções de suas significações sociais e de sua circulação na sociedade. Ao pensar a imagem técnica como gênese da expansão imagética dos tempos atuais permitiu-nos avançar novas possibilidades de compreensão das subjetividades, individuais ou coletivas, da imagem fotográfica na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; representação; fotografia.

PHOTOGRAPHY IMAGE: APPARATUS, REPRESENTATION AND MEANING

ABSTRACT: The article aims at a digression on reference matters of the photographic image - beginning with image formation inside the operator/device ensemble all the way through the construction of social significations and its circulation among society. While analyzing the technical image as source of expansion of present time it has allowed us to advance new possibilities for the understanding of subjectivities, whether collective or individual, of the our time's photographic image.

KEY WORDS: image; representation; photography.

A perspectiva de fazer uma aula inaugural em um programa de pós-graduação em psicologia social nunca esteve em meus planos. Assim como minha viagem e estadia por dois anos no Japão. A vida cria boas surpresas. E, da mesma forma, é como atravessar oceanos, e meu sentido de navegação pode ser influenciado pela intuição, não que isso seja de todo mau - meu processo decisório na fotografia é marcadamente “instintivo”, mas sei que por trás disso há código e formação, ou seja, enquanto fotógrafo, um conjunto de elementos estruturantes da fotografia, que vão desde os elementos propriamente constitutivos do código, e a cultura fotográfica incorporada depois de muitos anos diante da imagem, atuam juntos e, por isso, muitas vezes penso que a intuição é somente o *feeling* necessário. Essa situação de estar envolto em um código pautado por elementos técnicos que organizam a imagem, atuam de forma subjacente, e o fotógrafo pode entrar em uma espécie de “transe fotográfico”, atingindo um estado alterado de consciência que lhe permite um olhar diferenciado das pessoas comuns.

Minha trajetória dentro da universidade nasce efetivamente dentro do campo da imagem. Ainda jovem estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo me interessei pela fotografia como um instrumento de expressão pessoal e, logo em seguida, como uma ferramenta metodológica dentro do olhar na pesquisa antropológica. Esses dois caminhos foram muitas vezes paralelos e às vezes totalmente diferenciados, mas em algumas felizes ocasiões, coincidentes, quando, enquanto fotógrafo, pude fazer do olhar fotográfico um recorte valorativo e plástico no campo de pesquisa envolvido. Outras vezes, algumas felizes pesquisas também me levaram ao encontro com a fotografia e o cinema em

trabalhos analíticos de imagens realizadas por outrem, e nessas pesquisas a imagem é parte do processo de significação ou mesmo adotada como caminho da própria pesquisa. Quando eu não realizo imagens, eu persigo imagens e elas passam a me habitar.

No início era o verbo, em uma disciplina marcada como uma “disciplina de palavras”, conforme acentuou Margaret Mead em 1973, e assim as primeiras efetivas experiências de pesquisas com imagens se deram na antropologia. Entretanto, o visualismo, campo prioritário do trabalho antropológico, ainda estava muito restrito à observação direta *in loco*, à testemunha ocular das retinas humanas, como um intermediário com a escrita. A presença de uma origem muito marcada pelo positivismo ainda está presente nas pesquisas com imagens dentro das ciências humanas; nas outras ciências, isso não é uma questão, simplesmente são imagens. A restrição de uma tradição positivista no uso da imagem fotográfica dentro do campo das ciências humanas, em que objetividade e mesmo neutralidade ainda estão presentes, cria a necessidade de procurar fronteiras nas quais a subjetividade e a criação possam adquirir outros sentidos no olhar fotográfico².

A imagem técnica, como assim a define Vilém Flusser, imagem realizada por aparelhos, foi uma busca constante dos investigadores, homens de ciências de todas as épocas, desde os estudos astronômicos árabes com câmaras obscuras. O final do século XVIII e começo do século XIX, foi inundado por essas práticas constantes e muitos aparelhos foram inventados para produzir imagens em movimento, desenhos principalmente, e aparelhos que

¹ Texto escrito a partir de aula Inaugural no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFGS, 14/04/2005.

² Cito aqui o filme de Priscilla Ermer, “O Arco e a Lira”, vencedor do Prêmio Pierre Verger, da Associação Brasileira de Antropologia, em 2002, como um exemplo de narrativa que desgarrada da prisão imagética de uma etnografia descritiva e ascende campos subjetivos da afetividade. Ressalto também o trabalho fotográfico de Cláudia Andujar como interpretação mágica do transe, descolando-se para o campo do simbólico.

catalisaram o uso da perspectiva renascentista do único ponto de fuga. Essa forma de representação foi homogeneizada por padrões de representação dos quais somos herdeiros até os dias de hoje.

O interesse pela fixação de uma imagem realista, automática e reproduzível, encontra na fotografia um campo de identidade e de exploração do exotismo distante. Sabia-se já da natureza físico-química dos sais de prata em contato com a luz, mas não se sabia controlar tal processo, e as primeiras imagens realizadas em materiais fotossensíveis se perderam pois para vê-las era necessário luz, e a luz continuava seu processo de saturação da prata, e cada vez que a imagem era visualizada, um pouco de sua materialidade se perdia, o processo era contínuo e as imagens sobreviveram pouco tempo nas cavernas, envolvendo conhecimento e magia.

A descoberta da imagem técnica, ou sua fixação, foi uma obsessão de homens da ciência em vários países simultaneamente, realizando pesquisas com materiais distintos, mas com perspectivas muito similares: uma imagem que poderia ser guardada, uma memória definitiva de pessoas, paisagens e coisas; uma memória aparelhística especular, programada por tecnologia aplicada, aparentemente limpa das imperfeições humanas. O termo "fixação da imagem" atua de forma inversa, na verdade se dá através da subtração dos sais de prata não sensibilizados, demonstrando aqui uma terminologia ajustada ingenuamente, pois já caracteriza a origem ideológica da imagem técnica. Na França, Inglaterra e até mesmo aqui no Brasil, todos esses homens de ciências estavam sempre muito atentos aos passos e a qualquer manifestação da imprensa e os boletins das associações científicas eram marcos significativos, até que em 1839 foi anunciado o processo de daguerreotípia. A característica desses homens de ciências, inventores obsessivos, era sua ampla formação, da botânica à física. No filme *A Governanta (The Governess, 1967)* encontramos esse perfil de desprendimento, de sacrifício, de obstinação e de reconhecimento, que faz essas pessoas isolar-se das rotinas supérfluas da vida burguesa; abria-se para elas um universo e um fascínio mágico pautado pela tecnologia, pela ciência e pela imaginação.

Entretanto, o anúncio do daguerreótipo tem uma característica profética, pois foi realizado em uma seção conjunta da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes de Paris. Mesmo com as resistências fervorosas de intelectuais e artistas da época, como Baudelaire, que creditavam a esse aparelho uma razão automática e, portanto, distante das subjetividades humanas, a imagem técnica vai se caracterizar como um experimento de ciência e de arte.

Nos seus primeiros momentos a fotografia encontra nas populações urbanas, principalmente a pequena burguesia, e a própria burguesia, um elemento de identidade visual e um acesso para ver-se a si próprio, a fundação das individualidades ao manter consigo uma imagem de pessoa querida, facilitado pelos baixos custos em relação a um pintor. Os pintores miniaturistas migram coletivamente para a nova técnica que lhes dava melhores condições de vida e a daguerreotípia invade o mundo

imediatamente, caracterizando a primeira onda da globalização da imagem. O exótico distante estava mais próximo com o realismo da imagem indial, e os monstros e bichos aterrorizantes do Novo Mundo não estavam presentes nessas imagens. Assim, a Europa pôde ver retratos dos escravos africanos no Brasil pelas lentes de Christiano Júnior³ e conhecer a imagem dessa sociedade somente relatada em pinturas e em diários dos viajantes.

Mais do que somente uma imagem, o daguerreótipo era uma peça de culto, uma peça única, contendo uma aura depois perdida pela reproduzibilidade técnica, como afirma Walter Benjamin. Mas, a reproduzibilidade técnica estava na origem da imagem fotossensível e a existência e permanência desse processo não resiste 10 anos. A fotografia vai ser marcada por constantes mudanças de suporte durante todo o século XIX. A característica foi marcadamente documental e as pesquisas científicas se apropriaram imediatamente do aparelho como uma extensão do olhar humano, sem formulação crítica, uma imagem limpa e objetiva. O mesmo Walter Benjamin irá nos alertar muitos anos depois que o inconsciente óptico não é da mesma natureza do inconsciente humano. Ao indicar um inconsciente óptico, Benjamin nos pauta a civilização da imagem na qual estamos navegando aparentemente sem bússolas e submersos sem radar. Agora, em complexidade crescente nos confrontamos não mais com a imagem óptica, mas com a imagem sintética, ou numérica, que independe da luz, pois essa tornou-se somente referente. O "sentimento da luz" aludido por Nadar é iludido pelos *softwares* de tratamento de imagens.

A memória imposta pelos aparelhos de produção de imagens, marcadas em um futuro distante, num mundo de replicantes, como em *Blade Runner*, quando a linda e apaixonada replicante acredita que tinha uma família na sua origem, e o prova com fotografias que permearam sua ambiência e, é claro, por sua memória implantada. Mas, nada disso era tão diferente assim em relação ao começo da imagem técnica. Disdéri nos relata o árduo trabalho que tinha ao fotografar mortos na década de cinquenta do século XIX. Como a fotografia era ainda muito recente muitas pessoas não tinham retratos de seus familiares e para perpetuar uma lembrança, solicitavam o trabalho de um fotógrafo que esperava a musculatura relaxar depois de horas e, assim, colocava o cadáver em posição normal, em uma mesa escrevendo ou outra situação, e aquela imagem perpetuava uma memória construída e cultuada de um morto vivo presente depois em um álbum de família. A implantação de memórias através da imagem não é somente uma prática das imagens técnicas, mas sua aceitação como realidade transformou nosso imaginário. Passam a ser verdades, testemunhas concretas de um passado, mesmo que seja conscientemente compreendido, não seria de outra forma que os maquiadores de cadáveres criam sopros de vida e nos iludem no confronto direto com a morte. Esse imaginário ainda é presente nos dias de hoje, o personagem do filme "Retratos de uma obsessão" (*One Hour Photo, 2002*) é a perfeita criação ilusionista

³ Ver meu artigo "Christiano Jr - Um caixeiro viajante da imagem entre o Brasil e a Argentina"
www.cori.unicamp.br/pdf/Julho2004/boletim-jul2004.pdf

consciente de um mundo que não lhe pertence mas que é construído foto a foto. Ele coleciona uma família para ter a ilusão de ter ao menos a sua própria, e se envolve em todas as condições emocionais de fazer dela parte: dor, alegria, desprezo, traição, rejeição etc. No final, a simulação é trocada pelas imagens banais, espaço em que acaba caindo a própria fotografia, na vulgaridade dos objetos representados.

Voltando ao século XIX, a imagem é marcada pela busca de identidades sociais das classes burguesas, pela documentação, pela instrumentalização de ciências como a astronomia, a microscopia, de pesquisas pseudo-científicas, pela fisiologia, e também pela fatídica classificação de tipos e características humanas que poderiam indicar inclinações psicológicas, dentro do campo movediço da criminalidade. No final do século encontramos uma corrida similar de pesquisadores e curiosos em geral no sentido de criar a imagem técnica em movimento, e da mesma forma, muitos aparelhos vão ser desenvolvidos e apresentados em êxtases de público, mas somente o cinematógrafo dos Irmãos Lumière vai sedimentar o rumo do cinema, e o faz pelo simples motivo de surgir como um processo industrial, portanto reproduzível e comercial. Essa é a principal característica da sobrevivência de processos dentro da história das imagens técnicas, sua vocação com produto em um mundo capitalista.

No campo das artes, a fotografia foi devedora da tradição pictórica, primeira tentativa de sua consolidação como arte, com o trabalho dos pictorialistas, mas, ao mesmo tempo, permitiu, junto a vários outros fatores, um deslocamento da tradição do realismo por parte da pintura. Não é toa que a famosa primeira exposição dos pintores impressionistas rejeitados pelo salão acadêmico de artes em Paris encontrou abrigo em um estúdio fotográfico, o *atelier* de Felix Nadar.

As pesquisas de fisiologia humana e o movimento dos animais marcam o final do século XIX. As pesquisas de Muybridge e Marey serão motivos de grande júbilo e percorrem mundo. De um lado, Muybridge, um leigo, e de outro, Marey, um fisiologista, demonstram que nesse momento a pesquisa com imagens não tinha um campo demarcado pela atividade acadêmica, acontecia fora das universidades, muitas vezes. Muybridge produz uma obra memorável com seqüências de imagens de movimento humano linear, foto a foto, mas introduz um componente emocional nas imagens, fotografando simulações de brigas entre dois homens, do encontro de uma mãe com a filha, de cenas teatralizadas de dor e alegria, de situações atípicas na fotografia até então como a reação a um banho de água fria etc. Essas experiências serão depois apropriadas por artistas, como Marcel Duchamp em “Nu descendo a escada”, na pintura.

Já Marey irá se aparelhar para produzir imagens mais baseadas nas estruturas físicas do corpo humano, ao criar um modelo de roupa preta com pontos escolhidos em branco nas articulações, conseguindo imagens que mostram esses pontos no tempo do movimento. A diferença entre os dois, na ordenação técnica, foi que Muybridge produziu imagens em seqüências foto a foto e

atingiu seu ápice quando o mesmo movimento foi fotografado de três ângulos diferentes em simultaneidade, enquanto Marey realizava suas imagens em um único negativo, no qual o tempo do movimento era apreendido em forma contínua, sem as interrupções do quadro-a-quadro.

Um fator irá aproximá-los e torná-los paradigmas da imagem do século XIX: eram construtores de aparelhos, produziam suas próprias câmaras de acordo com seus objetivos. Assim, Muybridge constrói uma câmara com 12 objetivas acionadas em cascata, captando cada fragmento do movimento em separado. Marey construiu várias câmaras e outros aparelhos de uso científico, no caso da fotografia inventou a “arma fotográfica”, ou o “fuzil fotográfico”, com características de uma arma, similar a uma arma, com a qual produzia imagens em movimento como Muybridge, mas seria com a cronofotografia (termo usado por ele) que suas imagens ficariam conhecidas. Sua câmara era um imenso aparelho, com uma óptica de muita qualidade, e na qual o negativo era exposto várias vezes através de um disco circular de um metro de diâmetro com dez interrupções para não marcar a linha contínua dos pontos brancos. Assim conseguiu imagens do movimento humano em continuidade, em unicidade, mas marcado pelos pontos brancos das articulações em momentos chaves do seu desenvolvimento.

No campo das artes, as imagens científicas foram apropriadas pelas vanguardas artísticas européias, principalmente pelas especificidades de imagens que produziam, e ganharam novos significados fora da objetividade científica

O pesquisador envolvido na produção de seus próprios aparelhos foi se distanciando dessa prática pela complexidade do processo fotográfico e, com o advento das câmaras portáteis e do processamento automático dos negativos e a produção em série de positivos, o pesquisador partiu para um uso intenso em atividade de campo, em que não necessitava mais de um pesado equipamento e poderia guardar suas imagens latentes para posterior revelação.

Imagem e representação

Todas as culturas, através dos tempos, sempre se permearam por usos distintos da imagem, sejam mentalmente abstratas, baseadas em relatos orais ou em outras experiências perceptivas, sejam visualmente concretas, baseadas em um suporte definido materialmente. Independente de sua gênese, a imagem passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: a primeira, da ordem da natureza, ligada ao funcionamento do organismo humano e a segunda, da ordem da cultura, ligada ao contexto sociocultural.

A imagem mental dentro do que chamamos de imaginário social, se é efetivamente acessível, faz-se por meio das representações codificadas da realidade, prática normatizada pelas relações sociais, pela logicidade do verbal ou por uma logicidade própria da visualidade. Como uma caixa preta, as imagens mentais conscientes ou inconscientes relacionam-se de uma forma ambígua com as imagens reais, entendidas aqui como imagens naturais,

produto do processo de ver pelos nossos órgãos visuais, já que podem existir virtualmente por estímulos táteis, sonoros, olfativos e verbais. As imagens mentais também se relacionam de forma relativizada com as próprias imagens representativas criadas para ocupar o lugar das coisas no mundo. Entretanto, por intermédio dessas imagens representativas podemos aproximar a representação imagética da noção de mundo de determinada cultura, por conter valores inerentes nos aspectos de sua produção e de sua conseqüente significação. Felizmente, conforme diz Jacques Aumont, a imagem mental não pode ser copiada por um computador com sua lógica binária, pelo menos por enquanto.

A imagem mental é construída por todos nossos mecanismos perceptivos, assim como as outras percepções são também interfaces de um processo de conhecimento. Não podemos isolar uma determinada função e tentar compreendê-la somente dentro do campo fisiológico. As variantes culturais que vão determinar padrões perceptivos são mecanismos sociais de controle da percepção e vias de informação sensorial. Aumont concorda com pressupostos semióticos conceituais do ato intencional perceptivo que existe quando uma tensão se inscreve entre dois modos de existência: a virtualidade e a realização. No caso do olhar, a intencionalidade presente em uma forma de olhar concretiza a representação imagética, nem sempre para agradar o leitor ou para criticar um recorte da natureza ou do social. A imagem produzida culturalmente é quase sempre incorporada à mente dos indivíduos sem mediações interpretativas, pensadas aqui como possibilidades de outro olhar fora do mundo cultural do indivíduo. A imagem como representação cultural, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade.

Para esse autor, pode-se encontrar no campo da imagem três conceitos presentes no ato de olhar: representação, ilusão e realismo. De certa forma, esses três elementos interagem entre si para construir o poder das imagens nas mais variadas sociedades. Se a representação permite ao leitor aproximar-se "por delegação" de uma realidade ausente, a ilusão é um fenômeno perceptivo provocado pela interpretação psicológica e cultural da representação e, por último, o realismo é visto como uma construção social de regras determinadas, é o que ele chama de uma forma consensual de "...um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras" (Aumont, 1994, p.105). Tentando completar o pensamento desse autor podemos acrescentar que a realidade é sempre construída por regras determinadas e a imagem como uma representação é interpretada de acordo com valores implícitos nos padrões culturais do olhar social.

A bibliografia depois da primeira crítica à imagem na década de 1970 ou sobre as imagens técnicas emergentes de dispositivos tecnológicos é bastante dura em relação à idéia ingênua da representação por "delegação" após o Renascimento (Machado, 1984, Dubois, 1986, Aumont, 1994, Schaeffer, 1987). Imbuída de ciência e de conhecimento avançado de novas tecnologias, essa imagem técnica veio ao encontro da necessidade de

imagem positivista da realidade. A verdade imagética surgida na descoberta da fotografia e depois do cinema colocou a humanidade diante de uma nova representação "por delegação", pensada até mesmo com a própria realidade. Uma verdade imagética realista, dotada de uma aura de pureza e neutralidade, que aparentemente não interpunha nada entre ela e o leitor, conduziu as primeiras impressões e conceitos.

Pensada como um programa tecnológico embutido na funcionalidade material, as imagens técnicas passaram a criar juízos sobre a realidade a partir desses programas, internos também à sua própria logicidade (Flusser, 1985). Como um conceito que se instala na produção imagética humana a partir de seu programa tecnológico, a imagem técnica produz significações diferenciadas das significações do discurso verbal e das outras formas de percepção da realidade. *A perspectiva artificialis*, gênese da imagem técnica tentou uma aproximação com a perspectiva natural do olho humano e só foi possível emergir como uma categoria epistêmica na transformação do Renascimento, em que sua opção ideológica era a própria visão humana como representação, o homem como sujeito e não mais o plano do divino, como diz J. Aumont: "...um 'espaço sistemático', matematicamente ordenado, infinito, homogêneo, isótopo; aparecimento ligado ao espírito de exploração que ia levar às 'Grandes Descobertas' e também ao progresso da matemática em outros domínios" (Aumont, 1994, p. 216).

A imagem técnica está umbilicalmente ligada à história, ao surgimento e ao desenvolvimento do capitalismo na Europa, dotada de uma forma simbólica procurada por esse novo mundo do conhecimento e fora do plano do divino. Está mergulhada no plano da estética e da ideologia. Inicialmente incompreendida como uma forma de conhecimento e relegada a um segundo plano da ciência, as imagens técnicas somente vão-se tornar objeto do saber institucionalizado academicamente no desenvolvimento das ciências da significação, a semiologia e a semiótica, na segunda metade do século XX.

Ora, ao que vemos, a abordagem da imagem técnica no mundo moderno e contemporâneo implica necessariamente em aproximar-nos dela por intermédio de mecanismos de compreensão da sua produção de sentido. As tendências das ciências da significação chamadas de Semiologia e de Semiótica tentaram na bibliografia mais recente, a partir dos anos sessenta, analisar essas imagens na perspectiva de um aprofundamento do tema. Sobre a questão da técnica e sua inserção no mundo da cultura, Arlindo Machado diz que o uso das imagens científicas e sua iconografia são parte do cotidiano e do imaginário do homem contemporâneo e, ao contrário de J. Baudrillard, que prevê uma catástrofe nas relações sociais e a própria morte do real com as novas tecnologias, ele diz que o seu código específico está em redefinição constante, principalmente com o uso da realidade virtual.

Primeira aproximação: a abordagem semiológica

Roland Barthes é um dos autores mais conhecidos da semiologia francesa, ligado ao estruturalismo de origem

saussuriana, que mais se envolveu nas discussões sobre a fotografia, produzindo textos que se tornaram clássicos. Seu primeiro texto sobre fotografia foi publicado em 1962 no número inicial da revista *Communications*. Nesse artigo Barthes identifica a fotografia como um *analogon* do real em que sua estrutura se caracterizaria por ser puramente denotativa. Barthes aborda principalmente a fotografia de imprensa, ou seja, a co-presença sempre de duas estruturas diferentes: texto e imagem. Para Barthes, a fragilidade conotativa da fotografia, que seria uma “mensagem sem código”, e seu estatuto particular permitiria uma dominação do texto sobre a mensagem final devido ao código conotativo da estrutura lingüística.

Barthes reconhece seis processos de conotação na mensagem fotográfica:

- 1) Trucagem (ou montagem) - justaposição de duas imagens.
- 2) Pose - atitudes estereotipadas que se constituem de elementos feitos de significação dentro de um contexto cultural.
- 3) Objetos - composição de objetos ou cenas que remetem o leitor ao texto.
- 4) Fotogenia - imagem sublimada e embelezada.
- 5) Estetismo - a fotografia que se quer fazer de pintura, como por exemplo, o pictorialismo do começo do século.
- 6) Sintaxe - a seqüência, o significante encontra-se no encadeamento.

Barthes propõe aprofundar a questão da “in-significância” da fotografia ou da procura de sua conotação, elucidando seus mecanismos de leitura:

- 1) A conotação perceptiva - a imagem apreendida por uma “metalinguagem interior”, a língua. Assim, as conotações da fotografia coincidiriam com os grandes planos de conotação da linguagem.
- 2) A conotação cognitiva - a leitura dependeria da informação sobre o mundo do leitor, ou seja, por meio de estereótipos presentes na sua formação sociocultural.
- 3) A conotação ideológica - a possibilidade de conotar uma leitura de esquerda ou de direita ao introduzir-se na leitura da imagem “valores e razões”, que podem não estar presentes nela mesma.

Uma das críticas mais ferozes a esse texto, por situar a fotografia no plano do análogo ou do “real literal”, vem de Raul Beceyro, que vê na proposta de Barthes uma saída para não se defrontar com a imagem em si mesma ao procurar conotações fora dos elementos propriamente constitutivos do código fotográfico, ou seja, enquadramento, ângulo de tomada, profundidade de campo, foco etc. A imagem fotográfica para Beceyro produz conotações “*nela mesma, somente nela mesma*”, e Barthes procura conotações tomando como referência fatores externos à própria estrutura da fotografia (Beceyro, 1980).

No melhor exemplo, Beceyro faz uma análise da foto “*Libertação de Chartres*” (Robert Capa, 1944) e propõe uma aproximação da imagem. Ele começa sua análise descrevendo a foto em um tempo indeterminado e ocorrido no plano do “possivelmente”: ele deduz que a foto foi tirada no mesmo dia em que as tropas aliadas ocuparam a cidade de Chartres, na França, e a libertaram dos nazistas. A mulher de cabeça raspada com a criança nos braços indica que ela colaborou com os nazistas e o filho é a prova da colaboração; o

personagem preocupado é o pai, os habitantes festejam. Para o autor há três olhares possíveis de leitura.

1ª leitura) feita pelos espectadores do fato real, próprios atores da cena fotografada. Os personagens estão contentes e vestem-se como se fossem para uma festa. Qual seria a razão da alegria? A libertação? Não é muito claro. O motivo da alegria é a detenção da mulher. Ela simboliza para eles a ocupação do exército nazista e é um símbolo frágil e vulnerável ao alcance de todos, um heroísmo ao alcance de todos. Três personagens não participam dessa alegria insana ou embriaguez coletiva: a mulher com o filho, o pai e o fotógrafo. 2ª leitura) realizada pelo fotógrafo. Para Capa, não há nenhum exército alemão nem ato de heroísmo aqui, só tragédia. O fotógrafo não partilha o ponto de câmara escolhido com nenhum habitante, todos estão à sua frente configurando um enfrentamento, ou seja, são pontos de vista antagônicos. O ponto de câmara e o momento são uma escolha deliberada do fotógrafo. O gesto da mulher olhando para seu filho seria perdido um instante antes ou depois.

3ª leitura) feita pelos espectadores da foto. Podemos indicar que a leitura de qualquer foto é uma leitura “cultural”. Franceses lêem esta foto diferentemente de outros povos, pelas próprias circunstâncias históricas.

O interessante e cativante dessa análise é a sua proposta de uma inversão da noção de resistência: ela não está onde se poderia supor, pois na foto quem resiste é a colaboradora. Ela simboliza a resistência não só dos franceses. É ela a protagonista de uma resistência, é ela que maternalmente tenta sobreviver. A construção do signo da fotografia passa, portanto, pelas escolhas valorativas do sujeito enunciativo da imagem, o fotógrafo. Ao levantar essas quatro leituras possíveis, Beceyro coloca-nos diante do problema da polissemia cultural na leitura das imagens técnicas. Elas não têm uma leitura consensual para todas as culturas, assim como as imagens não técnicas, desmistificando desse modo o mito de pureza representativa dessas imagens.

Dentro dessa perspectiva, Alexander Rodtchenko, na fotografia “*O Chofer*” (1933), introduz efetivamente o fotógrafo com enunciativo, não somente por se auto-retratar, mas ao utilizar dos elementos propriamente constitutivos do código fotográfico rompe com a relação de mero “funcionário do programa”, e mais do que somente fornecer *input*, para receber um *output* do aparelho, ele joga com e contra o próprio aparelho (Flusser, 1985). Ao criar um campo descontínuo entre a profundidade de campo do quadro e do extra-quadro, articula dois modos de existência da perspectiva, em que dentro do quadro é reduzido pelo uso de uma grande focal e no espelhamento do extra-quadro, acentuada com a imagem refletida em campo convexo. E o primeiríssimo plano nos diz que a parte escura das mãos do chofer carrega um elemento próximo de seu corpo, e afirma visualmente “isto é um cachimbo”, ao contrário de Magritte no quadro “*La Trahison des Images*” (1952), em que ele acrescenta junto ao objeto representado a frase “*Ceci continue de ne pas être pipe*” (isto continua não sendo um cachimbo). Nessa foto, o fotógrafo é elemento da enunciação que leva o leitor a encontrá-lo obrigatoriamente, deslocando sua passividade do olhar até então presente na recepção das imagens. A sensação de estranheza diretamente jogada para o leitor leva-o de encontro à significação ou mesmo ao formulador inicial

do processo de significação, o fotógrafo, antes de a imagem cair em outras redes.

Voltando a Barthes, em seu último livro publicado em vida, *Câmara Clara*, 1980, os pontos mais importantes são a questão do referente na fotografia e os conceitos de *studium* e *punctum*.

Studium é o espetáculo cultural, um inventário cultural. A significação no *studium* é clara: responsabilidade/familiarismo/conformismo/esforço de promoção social. Aproxima-nos do *studium* pela descrição dos elementos da imagem. Para ele o *studium* é sempre codificado.

Punctum é o elemento que quebra, perturba, fere, mortifica, apunhala o *studium*: "...o *punctum* é um 'detalhe', ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me" (Barthes, 1980, p.69).

Barthes julga que a fotografia é inclassificável principalmente pelo fato de não se distinguir de seu referente, por trazer sempre colado consigo o seu referente. Na fotografia, o referente e o significante estão aderidos eternamente, e são da ordem fundadora da fotografia. Uma das poucas vezes em que Barthes utiliza a palavra signo é para dizer que talvez a fotografia almejasse ser um signo nobre, para ter acesso à dignidade de uma língua, o que não acontece por não ter uma "marcação", talvez ele se refira aqui à dupla articulação. Coloca-se num impasse metodológico e diz que se encontra "*cientificamente sozinho e desarmado*", criando assim a porta de entrada para sua exploração subjetiva e pessoal da fotografia, que seria o traço fundamental e universal sem o qual não existiria a fotografia.

Barthes identifica ainda um novo *punctum*, de intensidade e não de forma, mas da condição da gênese fotográfica, o conceito de tempo. Ao analisar a fotografia de A. Gardner, em que um condenado à morte que tentou assassinar o secretário de Estado Americano, em 1865, está na sua cela à espera do enforcamento, Barthes lê: "*ele vai morrer*". E também: "*isso será e isso foi*". Passado e futuro, juntos, sintetizando o esmagamento do tempo na fotografia. O desarmamento barthesiano na sua aproximação com a imagem fotográfica coloca-nos em um verdadeiro buraco negro, ao qual somos tragados pelo discurso brilhante e envolvente, mas que em momento algum permite uma metodologia de análise da imagem (o próprio autor não se propõe diretamente a isso). Seus possíveis conceitos estão impregnados de subjetivismo pessoal na leitura da imagem, deixando-nos órfãos de uma aproximação analítica reproduzível.

Segunda aproximação: a abordagem semiótica

A principal questão do referencialismo fotográfico para tratarmos da significação imagética detém-se na definição do conceito de intencionalidade. Uma das diferenças entre as abordagens semiológicas e semióticas é exatamente a questão da intencionalidade do signo. Enquanto a semiologia estruturalista credita ao signo uma função social, a semiótica peirceana aborda o signo como uma função lógica. Assim, o signo na semiótica peirceana existiria por si só, independente até mesmo de sua função social. P. Dubois é o autor que mais se aprofundou na questão. Apesar da premissa da existência de uma significação *per se*, a fotografia é entendida como uma imagem associada a um ato inseparável de sua enunciação e de sua recepção. Dessa forma, ele se aproxima

da análise feita por R. Beceyro da fotografia de R. Capa, em que o fotógrafo, o dispositivo técnico, a cena e seus atores e por fim o espectador, fazem parte do processo de significação. Em cada momento particular de uma leitura cultural ou em cada situação, um dos elementos pode sobrepor-se aos outros. Talvez possamos aqui lançar mão de Einstein quando diz que a percepção da duração de um evento depende do ponto de vista do observador, de sua velocidade, de sua posição e de seu ponto de vista.

Ao abordar e fazer um itinerário histórico da questão do realismo, Dubois encontra posições contrárias que vão emitir valores e conceitos contraditórios. Nos seus primórdios, com sua ênfase no fascínio da representação realística da realidade, a imagem técnica funda um discurso que perdura até os dias de hoje, de localizá-la no âmbito da analogia. Com um discurso da imagem técnica existindo como um espelho, em que a realidade se projeta mecânica e quimicamente, essa abordagem define-a como uma visão automática da realidade e, portanto, objetiva, quase natural, especular. É essa quase naturalidade das imagens técnicas que vai permear o imaginário da humanidade durante todo o século passado até os dias de hoje. Com a entrada da manipulação eletrônica, mesmo que ainda fora do alcance da maioria, a consciência da interferência sobre a realidade e no produto final cresceu mas podemos afirmar que ainda hoje a visão positivista das imagens técnicas continua dominante. Nesse sentido, Sólha acentua a persistência de uma visão positivista na pesquisa na área denominada de Antropologia Visual (Sólha, 1998). A "neutralidade" do registro fotográfico implicaria de forma automática em valor etnográfico, sem uma crítica efetiva ao instrumento e sua natureza reprodutiva de um modelo datado do século XIX.

O discurso opositivo procura nas dimensões do ideológico a noção de transformação do real pela codificação técnica, cultural, estética; outros procuram na psicologia da percepção uma teoria da imagem que se opõe ao tratamento da fotografia como mimese. As intencionalidades passariam, portanto, pelas condições técnicas de produção da imagem e pela fisiologia do olhar humano, no caso, da psicologia da percepção e no encontro de uma convenção parcial da realidade que produz uma interpretação imagética da mesma, sendo dessa forma um discurso ideológico. A imagem não seria espelhada pois os próprios raios seriam desviados pelas lentes em processo de refração, ou seja, uma imagem alterada dentro de sua própria formação. A ilusão especular seria ideológica ao alimentar o imaginário do realismo fotográfico.

Entretanto, Dubois encontrará nessas correntes aproximações conceituais para dialogar e construir um caminho teórico próprio a partir dos princípios da semiótica de C. Peirce e principalmente no conceito de referência em Barthes. Apesar de Barthes (*Câmara Clara*) ser um interlocutor privilegiado de Dubois, ele o tratará como um autor perigoso pela sua forte concepção generalizante e absoluta do referencialismo ou como ele diz: "Barthes está longe de ter escapado a esse culto - a essa loucura - da referência pela referência" (Dubois, 1986, p.47).

A superação do obstáculo epistemológico forjado na concepção de mimese será superada por intermédio de uma nova aproximação teórica do realismo das imagens técnicas por um terreno preparado por Charles Peirce. Será na teoria

peirceana que Dubois encontrará o conceito de indicialidade existente na própria conexão física da marca luminosa com a realidade.

Assim, além da visão mecanicista na representação analógica e do recorte ideológico na representação renascentista, Dubois propõe uma nova abordagem da construção do realismo das imagens técnicas em que o ponto central é o conceito de tempo, um tempo reduzido a frações de segundos, mas suficiente para registrar uma marca luminosa, contigüidade física da realidade. Conceito de tempo construído culturalmente mas que escapa da intervenção humana já que é a condição primeira dessa imagem instantânea.

Dubois baseia-se nas três categorias básicas peircianas cujas qualidades são: o índice como representação por contigüidade física com seu referente; o ícone como representação por semelhança; o símbolo como representação por convenção geral. Essa abordagem identifica as imagens técnicas com as qualidades indiciais da singularidade, da designação e do testemunho. A singularidade, como prova da unicidade do referente em que a contigüidade referencial é a própria projeção metonímica; o testemunho, porque por sua gênese a fotografia necessariamente testemunha, certifica, embora às vezes não signifique; e a designação, qualidade de indicar a singularidade única do referente. Assim, a primeira condição existencial das imagens fotossensíveis é ser na sua gênese um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para finalmente adquirir sentido e ser um símbolo.

Pensando o “fotográfico”, Dubois classifica-o epistemicamente como uma categoria do pensamento cuja singularidade é exatamente essa relação signica com o espaço e o tempo, o real e o sujeito, com o ser e o fazer. É uma imagem-ato cuja tomada ou ato de produção só adquire sentido na sua recepção e difusão. Sem cair na mesma subjetividade de Barthes sobre o *punctum*, reafirma que a “pulsão fotográfica” é a relação originária com a situação referencial que faz da fotografia um índice com um “poder irracional”, irracionalidade que guiou Barthes em toda *A Câmara Clara*, uma obsessão pela referência.

Antonioni, em seu filme *Blow up*, de 1966, já abordava a crítica ao realismo fotográfico que permeou os textos teóricos das décadas de 1960 e 70. Ao contrapor fotografia de moda à fotografia de rua e também, metaforicamente, interpretação à realidade, estava sincrônico com seu momento histórico. Entretanto, como um visionário, foi mais além. Apoiando-nos também na abordagem da fotografia pela semiótica peirciana em Dubois, podemos identificar uma janela analítica que somente nos dias de hoje nos permite aproximar de seu filme por meio de um outro enfoque. O fotógrafo antoniano, pelo acaso fotográfico, depara com uma imagem enigmática em seus negativos, como uma marca luminosa. Como uma imagem sem definições, muito granulada pelas sucessivas ampliações, é ainda um simples índice, um “puro ato-marca”. Para Dubois, como um instante do processo fotográfico, o princípio da marca existe entre dois momentos culturais e codificados que dependem de decisões humanas. Antes, as escolhas do fotógrafo, como ângulo de tomada, exposição, tipo de lente e de filme etc.

Depois, os circuitos de difusão culturalmente codificados da sociedade, desde o universo doméstico até os meios de comunicação de massa.

No filme, o fotógrafo volta ao lugar e confirma o “índice” encontrando o seu referente, um cadáver. Nesse instante, a imagem, sem definições, torna-se um “ícone”, existe também por semelhança. Assustado diante da morte, ele retorna ao seu estúdio e constata que seus negativos e positivos foram roubados e desapareceram. Encontra somente a imagem granulada, meio abstrata. Novamente de câmara em punho retorna ao parque e já não encontra mais o corpo. Se ainda tivesse a seqüência fotográfica que identificava o casal fotografado poderia atribuir um sentido à imagem indefinida. Fora do contexto da seqüência e sem referente a imagem fotográfica volta a ser “pura indicialidade”. Frustrado, ele encontra os atores de teatro de rua que aparecem no início do filme e participa de uma representação no fim do filme. Se todo seu discurso em *Blow up* é sobre a fotografia, Antonioni anuncia, por esse gesto do fotógrafo, a fotografia agora como um “símbolo”, isto é, como convenção, e o som *off* da bolinha de tênis pode surgir quando vemos o rosto do fotógrafo antoniano.

Terceira aproximação: o ícone como símbolo social construído

As imagens técnicas foram e são abusivamente utilizadas para formar uma visão de mundo na contemporaneidade da Revolução Industrial e do Pós-Industrial. A aproximação imagética do “outro”, no sentido antropológico, ao olhar do cidadão comum foi possível principalmente pela característica primeira da fotografia, sua indicialidade como marca luminosa, singularidade do referente único, testemunha do fato e designativa no indicar e apontar para algo pertencente ao mundo do real. Entendemos o outro imagético como a natureza inóspita e aventureira, os grupos étnicos distantes vistos como exóticos e, depois, o próprio mundo próximo, sem visibilidade no cotidiano, o exótico próximo. Esse último mundo imagético, o exotismo próximo, se fará mais presente no final do século retrasado e início do século passado, principalmente pela escola americana de documentação social.

O conceito de ícone nessa abordagem aproxima-se da categoria de símbolo em Peirce. O ícone é uma construção social direcionada para arquitetar uma teia de envolvimento do indivíduo nas suas emoções cotidianas e aspirações de ordem pessoal ou coletiva. Assim, as imagens técnicas serão utilizadas pelas sociedades democráticas e capitalistas na construção de ídolos para consumo de massa e nas sociedades autoritárias para construir verdadeiros deuses humanos para impor uma imagem única e referencial. Para que a imagem se torne um símbolo, ela passa necessariamente pela etapa da indicialidade, já comentada, e pela iconicidade. É somente pelo reconhecimento icônico que essa imagem poderá tornar-se um símbolo. A falta do reconhecimento de iconicidade e, por extensão, de sua semelhança com o referente primeiro e indicial, tornam-na um produto imagético sem a possibilidade de alçar o panteão do mundo simbólico.

A fotografia será utilizada desde seus primórdios como uma “máquina de vigiar”⁴ e produtora de imagens forjadas

para o grande público. Paris do meio do século retrasado, deslumbrada pelo invento do daguerreótipo, viu um de seus principais fotógrafos retratistas, Nadar, e artífices da chamada "década de ouro" da fotografia, segundo W. Benjamim, fazer uso do dispositivo técnico para uso militar, acompanhando os movimentos de tropas inimigas no cerco da cidade na Guerra Franco-Prussiana. E também, seus cidadãos experienciaram o primeiro uso da fotografia como instrumento policial, depois da Comuna de Paris; os felizes rebeldes foram identificados através de suas fotografias nas barricadas.

A imagem técnica e principalmente a fotografia e o cinema vão transformar-se em uma das mais eficazes armas da propaganda política, cultural ou econômica do século XX. A força de seu discurso indicial, icônico e ao mesmo tempo persuasivo e ilusório, cria novos modelos de dominação em regimes totalitários ou mesmo em regimes democráticos. Adquirem a qualidade de uma convenção socialmente aceita ou, melhor dizendo, imposta. Principalmente os regimes autoritários usaram do retoque químico na fotografia para criar um imaginário social e uma convenção reducionista da realidade, fazendo desaparecer da representação os opositores ou algo que fosse contrário à ideologia dominante, além do culto à personalidade. As imagens de Mao, na China, de Guevara, em Cuba, de Stálin, na União Soviética, e o culto à personalidade no nazismo são exemplos do ícone na esfera do simbólico, assim como o são as imagens de Elvis, Marilyn e os novos ídolos da comunicação de massa. Esses ícones simbólicos penetram na intimidade dos lares, alçam panteões sagrados e muitas vezes dormem ao lado dos indivíduos e das famílias todas as noites. Para Vick Goldberg, a imagem técnica e a fotografia são os signos da moderna sociedade de consumo de imagens pela capacidade de se apropriarem da realidade transformando-a ideologicamente em síntese e símbolos do mundo do entretenimento e, por outro lado, governos totalitários constroem deuses imagéticos (Goldberg, 1991 p.152).

Na minha análise do livro *Deutschland*, a imagem aparece como afirmação do poder nazista e da construção de uma visão ideológica de mundo na qual o olhar é condicionado para termos somente uma visão de mundo, e é um exemplo bastante sofisticado, principalmente pelo uso de elementos de cor e branco e preto para significar uma condição temporal (a cor séria para iniciar passado) e faz da fotomontagem sua estrutura narrativa. Se a imagem técnica é indicial no primeiro instante e icônica no reconhecimento de elementos por similitude, nesse caso, o simbólico encontra sua plenitude na corrente de significações encadeadas a partir dos elementos indiciais da cor vermelha da suástica, único elemento colorido em uma narrativa B&P (Tacca, 1995).

A seqüência fotográfica, como uma sintaxe ou fotomontagem, é uma das formas de existência do código fotográfico, de se tornar conotativo. Junto a outros elementos do código como enquadramento, ângulo de tomada, foco, lentes, sensibilidade do filme, diagramação, fotomontagem, torna as narrativas apoiadas em imagens

técnicas com características aparentes de ficção, com apelo à subjetividade artística ou de realidade, ou com apelo à objetividade científica inerente ao programa produtor da imagem. Os responsáveis pela propaganda nazista utilizaram dessas qualidades para impor uma única visão da sociedade, um único olhar social construído sobre a realidade na qual "você só pode ver com meus olhos". Uma realidade construída ilusoriamente, mas reconhecida como uma convenção pela sociedade oprimida e sem alternativas para outros olhares críticos e distanciados do jugo totalitário.

Na sociedade capitalista de consumo frenético de imagens pelo menos podemos comprar as imagens com as quais nos identificamos, mesmo sendo imagens simbólicas, ideológicas e também com visões particulares sobre o mundo e a realidade. Podemos comprar assim nossos símbolos indiciais no grande shopping imagético da sociedade contemporânea, mas ao menos ainda podemos dizer que temos opções, pois além de ver com os olhos do fotógrafo, nós também podemos tentar compreender criticamente a imagem e o processo que a gera até chegar ao nosso olhar.

Entretanto, a grande transformação na produção, veiculação e recepção das imagens fotográficas hoje é a forte necessidade testemunhal para além do *photoshop*, são os sujeitos endógenos ao fato, muitas vezes com câmeras miniaturizadas em aparelhos digitais multifuncionais, que reforçam estereótipos do fotógrafo presente na cena e nos fazem crer com mais veemência na existência do fato, como ressaltou Susan Sontag, sobre as imagens de tortura nas prisões no Iraque, principalmente o caso de Abu Ghairb. Aqui, voltamos à fotografia do século XIX, quando os revolucionários da Comuna de Paris foram perseguidos e mortos através de suas próprias memórias fotográficas, as imagens tiradas em regozijo durante o levante foram a prova do "crime". Ainda nesse contexto, se consumir é existência e pertencimento na sociedade de consumo, a presença individual ou coletiva na *web* através dos *blogs* é necessidade dessa sociedade e produz visibilidade nunca antes alcançada por nenhum outro meio de comunicação. Desta forma, proporciona também que uma grande diversidade de grupos sociais possa hoje expor uma auto-imagem construída para o "outro" internáutico e com ele manter interatividades, participando do espetáculo visual da contemporaneidade.

Referências

- Aumont, J. (1994). *A Imagem*. Campinas: Papyrus.
Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Barthes, R. (1978). *Teoria da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
Beceyro, R. (1980). *Ensayos sobre Fotografia*. Cidade do México: Arte y Libros.
Benjamin, W. (1986). *Pequena História da Fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
Collier Jr., J. (1986). *Visual Anthropology: photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Dubois, P. (1986). *El Acto Fotografico*. Barcelona: Paidós.

⁴ Nesse sentido, ver o artigo de Arlindo Machado (1990) no qual desenvolve a temática das imagens técnicas na vigilância cotidiana.

- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Freund, G. (1976). *La Fotografía como Documentación Social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Goldberg, V. (1991). *The Power of Photography*. New York: Abbeville Press.
- Machado, A. (1984). *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense.
- Machado, A. (1990). Máquinas de vigiar. *Revista USP*, 7(Dôssie Tecnologias), .
- Mead, M. (1975). Visual Anthropology in a discipline of words. In *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-12). Paris: The Hague.
- Parente, A. (1993) (Org.), *Imagem Máquina - A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Schaeffer, J. M. (1987). *L'Image Précaire: du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- Schaff, A. (1974). *Linguagem e Conhecimento*. Coimbra: Almedina.
- Sôlha, H. L. (1998). A construção dos olhares: uma fala sobre a Antropologia Visual. Em *Diálogos Antropológicos*, Dôssie Imagem, Laboratório de Antropologia Visual, UFRGS, Porto Alegre.
- Sontag, S. (1981). *Ensaios sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Tacca, F. (2001). *A Imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papirus.
- Tacca, F. (1995). Fotografia e Olhar Totalitário. *Imagens*, 5, .
- Véron, E. (1980). *A Produção de Sentido*. São Paulo: Cultrix/Edusp.
- Fernando de Tacca é fotógrafo, Professor Livre Docente em História da Fotografia e Antropologia da Imagem no Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Unicamp. Professor Brasileiro Visitante na Universidade de Estudos Estrangeiros de Osaka, Japão (1995-97). Vencedor de I Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, Funarte (1984) e da Bolsa Vitae de Fotografia/2002. Assumiu a Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Buenos Aires em 2004, indicado pela UNICAMP. Atualmente é coordenador do Núcleo de Pesquisa "Fotografia: Cultura e Comunicação", da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação – INTERCOM, e editor da Revista Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br>. Endereço: UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Rua Elis Regina, 50 Barão Geraldo, 13083-970, Campinas, SP, Brasil, Caixa-Postal: 6159. E-mail: tacca@unicamp.br*

Fernando de Tacca
Imagem Fotográfica: Aparelho, Representação e Significação.

Recebido: 27/07/2005

1ª revisão: 27/12/2005

Aceite final: 05/12/2005