

Ideologia e efeito de sentido na imagem oitocentista. Entre a superfície do visto e a densidade do esquecido

Camila Souza¹
Cristina Vieira de Melo²

Partindo de uma perspectiva teórica que rearticula o materialismo histórico e o conceito de ideologia em Louis Althusser e Michel Pêcheux, priorizamos nesse artigo alguns procedimentos que favorecem a leitura de imagens do passado, sustentados tanto nas condições de produção da técnica fotográfica quanto nas relações sociais de produção em uma sociedade dividida em classes.

Palavras-chave: fotografia, ideologia, discurso.

Ideology and sense effect in 1800's images. Between the surface of the seen and the density of the forgotten. Starting from a theoretical perspective that rearticulates historical materialism and the concept of ideology according to Louis Althusser and Michel Pêcheux, this articles prioritizes some procedures that favor the reading of images from the past. These procedures are based on the conditions of the technique of photography and on the social production relations in a class society.

Key words: photographs, ideology, discourse.

En utilisant une perspective théorique qu'articule le matérialisme historique et le concept de l'idéologie réalisée par Louis Althusser et Michel Pêcheux, nous apprécions dans l'article quelques procédiments que favorisent la lecture d'images du passé amplement sustentait dans les conditions du production de la technique photographique et dans les relations sociaux du production dans une société divisée en classes.

Mots-clé: photographie, idéologie, discours.

¹ PPGCOM, UFPE.

² PPGCOM, UFPE.

Materialidade discursiva do não-verbal

Escrever sobre processos de leitura de imagens é, antes de tudo, compreender a necessidade de caminhar sobre questões muito complexas e abstratas, tais como o efeito de espelhamento do mundo na imagem. Esse efeito do qual falamos quase que inevitavelmente pode nos trazer uma incômoda sensação de realidade que costuma habitar a fotografia em todos os recantos de seu quadro. Priorizaremos como objeto a ser articulado teoricamente a fotografia³, e sempre que o fizermos estaremos nos referindo a determinadas técnicas de impressão por luz solar que se tornaram populares na Europa Ocidental, nos idos do século XIX, e que multiplicaram séries de representações da vida humana através dos tempos.

Decerto que já não podemos mais refletir sobre a imagem fotográfica fora do meio técnico que a torna possível⁴, como também não podemos percebê-la enquanto uma materialidade visual que reflete a existência humana de forma inequívoca, como espelho verossímilhante do real. Desta forma, o argumento a ser desenvolvido levará em consideração questões que nos parecem determinantes nos processos de apreensão das imagens: como podemos pensá-la em sua composição, na organização do cenário, no enquadramento, na coloração, enfim, em sua visualidade em relação ao seu referente? O que falar de suas bases de impressão, dos reveladores clássicos, dos banhos químicos, dos processos de emulsionamentos das chapas, do caminho que a luz percorre para “imprimir uma determinada representação e não outra?”⁵ Existe uma dimensão discursiva na materialidade de representações fotossensíveis? Ou ainda: por quais caminhos discursivos as técnicas fotossensíveis instauram sentidos? Queremos

dizer: como ler a materialidade daquilo que, estando no mundo e existindo através de seres humanos, se torna, pela incontornável necessidade de interpretar, uma outra realidade, a da representação?

Costumamos perceber a materialidade específica das imagens como sendo uma instância desvinculada de sua dimensão discursiva. Transformamo-la em texto para que possa finalmente através dos mesmos revelar seus mais íntimos segredos, e inevitavelmente perdemos os aspectos que a compõem enquanto discurso não-verbal que é⁶. Negligenciamos as características que possibilitam sua existência e naturalizamos aspectos que a princípio deveriam ser considerados estranhos na composição do artefato. A obviedade opera desestimulando a curiosidade, planificando sentidos, que não cessam de se pronunciar na plenitude da *iluminação*. Mas mesmo a luz que a tudo ilumina cria espaços de sombras. Contudo e apesar de averiguarmos valores de *baixa luminância* durante o processo de interpretação da imagem, em alguns momentos, torna-se irresistível a tomada de caminhos interpretativos que aderem, mesmo que em vão, à busca de um núcleo coeso que nos brinde com precisas verdades, que há muito já não podem se sustentar, algo de essencial no íntimo da matéria, que nos leve diretamente ao coração dos fatos sociais.

Acolheremos as idéias de Michel Foucault em sua *Arqueologia do saber* (1972), no preciso capítulo intitulado *A formação dos objetos*, onde expõe sua compreensão sobre as condições de emergência dos objetos das disciplinas. Para o autor, a arqueologia, por um lado, importa-se menos com existências antecedentes ao discurso e, por outro, também não prioriza como problemática fundamental o estabelecimento dos sentidos históricos atribuídos às palavras. Nem a estranha morada de objetos que, quando ocultados das palavras, conservariam sua essência insondável, nem o imperativo de uma semântica que, alheia

³ O que chamamos de fotografia hoje tratava-se, no século XIX, de diversas técnicas que possuíam outros nomes que foram sendo inutilizados ao longo da história, como os daguerreótipos, heliografias, chapas de colódio úmido e seco, de onde derivam os ambrótipos e ferrótipos. E ainda as cópias em papéis fotográficos artesanais como os cianótipos, os salgados, os de goma arábica, Vandicks, para citar algumas entre tantas outras técnicas.

⁴ Em *O ato fotográfico*, Philippe Dubois (1993, p. 15) explica que: “[...] com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser [...]” essa assertiva que nos interessa. Com ela o autor não negligencia nem a dimensão técnica da imagem fotossensível nem a ambiência histórica que a possibilita, antes a concebe enquanto imagem-ato, “[...] em trabalho, algo que não se pode conceber fora das circunstâncias, fora do jogo que as anima sem comprová-la literalmente [...]” (Dubois, 1993, p. 15).

⁵ Nosso questionamento está intimamente ligado às interjeições de Michel Foucault em sua *Arqueologia do saber*: “A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (Foucault, 1972, p. 39).

⁶ Estamos cientes da idéia dos operadores discursivos da imagem e do conceito de Policromia desenvolvido pela professora Tânia Clemente em seu artigo *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação* (Clemente, 2001). Optamos por outros caminhos de abordagem do objeto.

ao mundo – estrutura independente das práticas sociais –, o animaria dando forma e precisos contornos aos seus objetos. Contudo, e apesar de suas ponderações, o autor não nega que os discursos são constituídos de signos – “elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações” –, antes os considerará enquanto prática discursiva que formam, através de regras, os objetos de que falam.

Certamente, os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao discurso (parole). É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (Foucault, 1972, p. 64).

No parágrafo anterior, Foucault enfatiza a importância das práticas discursivas, dos processos de construções dos sentidos. Desta forma, parece-nos razoável entender que a técnica, além de constituir-se em um elemento importante na produção dos mesmos, não deve ser concebida como um meio neutro. No entanto, não gostaríamos de tomar esta afirmativa nos termos de uma banalidade. Antes, valorizaremos essa passagem, propondo um modelo de interpretação que lance aspectos que compõem a visualidade das fotografias – condição primeira de sua existência – no âmbito da história. Trata-se de expor a trama discursiva a partir da materialidade da imagem. Semelhante trama não cessa de se insinuar através de um complexo-amálgama, que arregimenta, na representação, práticas sociais e discursos, considerando ambos numa relação assimétrica.

Esquecemos que uma fotografia pode ser, também, aquilo que ainda podemos vir a saber sobre ela mesma, na sua relação com outras imagens fotossensíveis. Esse procedimento se constitui em um importante trabalho para o pesquisador na área das imagens: o que as irmanam, ou as separam, contundentemente; como se repartem, se excluem, se espalham por toda a estrutura da história, em condições específicas de emergência, deve tomar lugar no centro da interpretação. A materialidade específica do não-verbal, enquanto instauradora de sentidos, deve transbordar as margens dos álbuns fotográficos para encontrar na densa espessura da história os múltiplos sentidos que a compõe:

As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que se possa “dizer qualquer coisa” dele e várias pessoas possam dele dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em

um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, vê-se, são numerosas e pesadas. O que quer dizer que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem, e que ao primeiro raio de sol lancem sua primeira claridade (Foucault, 1972, p. 59).

Faremos uma analogia da possível relação entre a película negativa e a cópia positiva – no processo fotográfico preto e branco clássico – com a relação entre as diversas materialidades de imagens fotossensíveis – erigidas através das técnicas oitocentistas – e os discursos por elas instaurados. Se no negativo a alta luz é preta ou em tons de cinza escuro, na cópia ela será branca ou cinza claro; em contrapartida, se a sombra é branca ou cinza claro no negativo, será preta ou cinza escuro na cópia. Negativo e positivo possuem naturezas diferentes, mas estão intimamente ligados. Pelo mesmo caminho, guardadas as proporções, podemos observar a relação entre as técnicas e os discursos. Queremos dizer que o discurso é uma espécie de cópia positiva do negativo, que são as práticas sociais. Mas, do mesmo modo que negativo e cópia positiva são interdependentes, estando imbricados, apesar de suas naturezas distintas, a técnica, enquanto prática social, está presente, mesmo que de forma latente no discurso, e vice-versa.

Ideologia e materialidade fotossensível

No livro *Análise automática do discurso*, de Gadet e Hak (1993), especificamente em *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas*, Michel Pêcheux versa sobre um fenômeno que experimentamos no decorrer de nossas vidas, a saber, o esquecimento. Perdemos a lembrança de objetos num canto qualquer da casa, das palavras dentro de um velho dicionário, da face de pessoas que faleceram no passado. A teoria dos esquecimentos encontra um dos seus fundamentos no marxismo de Louis Althusser em seu clássico *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* (1980). Nessas notas para uma investigação, Althusser inicia a produtiva experiência

de cercar teoricamente a palavra “evidência”, conseguindo chegar a um conceito intitulado “efeito ideológico elementar”, que esteia, pouco tempo depois, o delineamento de Pêcheux em sua teoria dos esquecimentos. Detalhemos essa reflexão. Althusser foi incisivo ao deixar claro que, ao tomarmos a expressão “é evidente” sem muita criticidade, estaríamos experienciando o efeito elementar da ideologia, o qual nos posiciona, nos termos do próprio autor, numa categoria específica de sujeito. Mesmo porque, se agíssemos com maiores apreciações, a evidência não seria evidente. As “evidências são sempre primeiras”, reforça o autor, ao dizer:

Como todas as evidências, incluindo as que fazem com que uma palavra “designa uma coisa” ou “possua uma significação” (portanto incluindo as evidências da “transparência” da linguagem), esta “evidência” de que eu e você somos sujeitos – e que esse fato não constitui problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar (Althusser, 1980, p. 95).

Parece-nos que o autor desenhou teoricamente uma espécie de “drama” que nos perpassa inconscientemente, muito embora, como ressalva, observemos que essa última palavra só aparece, no livro a que nos referimos, em uma analogia que Althusser desenvolve entre uma proposição de Sigmund Freud sobre o inconsciente e a ideologia nos termos em que a define. De qualquer forma, o que chamamos de drama, e que figura em sua teoria como sendo o trabalho da ideologia, interpelando indivíduos em sujeitos, não deve ser interpretado enquanto uma abstração ilusória absolutamente desvinculada da “existência”, ou seja, das práticas sociais. Como desenvolveu o próprio autor, esse efeito elementar ganha corpo justo no movimento da ideologia de ilusão/alusão às práticas sociais. Sobre essa problemática, diz o autor: “Contudo, embora admitindo que elas não correspondem à realidade, portanto que se constituem uma ilusão, admite-se que fazem alusão à realidade [...]” (Althusser, 1980, p. 78). Pêcheux compreendeu este recorte da teoria de Althusser com precisão, explicando que, independentemente da posição social em que nos encontrarmos, estaremos nela, apesar de assim não nos percebermos, por atuação de fatores sócio-históricos atravessados pela ideologia.

A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou chamar interpelação, ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja conduzido,

sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classe ligada a uma delas) (Pêcheux e Fuchs, 1993, p. 166).

A teoria dos esquecimentos de Pêcheux sustenta que, ao tomarmos uma posição em determinado discurso, esquecemos todos os outros que compõem a densidade de seu sentido, caindo na ilusão de que produzimos originariamente os mesmos. O esquecimento nº 1, a que nos referimos, dialoga com a noção althusseriana de efeito ideológico elementar. Como já havíamos dito, a ideologia opera em indivíduos transformando-os em sujeitos que apreendem como sendo evidentes suas tomadas de posições em determinados lugares discursivos. Ao ser submetido a esse efeito, o sujeito se reconhece como fonte de sentidos, todos subjetivos, posto que autênticos, verdadeiros, essenciais em oposição aos apócrifos, constituindo-se, esses mesmos sentidos, em expressões genuínas de um “Eu” que consegue coincidir, ajustar, todas as palavras pronunciadas no intuito de formar um eixo de coerência no dizer.

Nesse momento, faz-se necessário expor nuances desse pensamento. Não devemos interpretar a teoria dos esquecimentos de forma a reduzirmos suas noções a sentidos mutuamente excludentes, que formem pares de opostos necessariamente binários, negativos ou positivos. Torna-se imprescindível uma leitura mais ampla dessas possibilidades teóricas, é preciso abordá-las por vários ângulos. Afastar-nos-emos, então, de interpretações que as abranjam como algo necessariamente coibitivo, restritivo, aos percursos dos sentidos. Afinal, seria difícil, para não dizer impossível, relativizar todos os pontos de vista históricos de uma palavra no momento em que falamos. Assim sendo, compreenderemos o esquecimento como sendo fundante dos discursos, os compõe sem necessariamente destruí-los, desconhece o peso que carregam as palavras em sua espessura, ao passo que possibilita a entrada do sujeito na “ordem do discurso”.

O pesquisador que possui como objeto de estudo as bases fotossensíveis não poderia ser indiferente às questões propostas por Pêcheux. Atravessado por essa espécie de esquecimento ontológico, ao qual nos referimos, que faz com que, no ato da interpretação, apaguemos os sentidos históricos dessas fotografias em detrimento da instauração de outros que, por atuação da ideologia, perderam a historicidade, o pesquisador adquire pouca intimidade com as imagens, restringindo-as ao explícito de sua configuração. Nesse momen-

to, podemos sustentar que, enquanto artefato técnico visual, a fotografia pode ser passível de uma observação superficial que acaba por anular uma maior densidade interpretativa em detrimento do obscurecimento de discursos. O trabalho do pesquisador consiste justamente no movimento de restauro daquilo que foi distanciado de sua complexidade, que foi silenciado e esquecido num canto qualquer da história: os processos de construção de sentidos.

Contudo, gostaríamos de sustentar que o efeito-evidência que acomete observadores de imagens fotossensíveis não prevê coesão mágica. A eficácia da ideologia não sobredetermina fotografias, de tal forma que a estas não exista outro caminho que não seja a da completa submissão ao seu efeito. Queremos dizer que talvez não seja possível pensar a imagem fotográfica como resquícios de fatos históricos que se submetem a uma ideologia plena de coerência em seus princípios, concretizando-se em representação passiva a todas as contradições ao longo da história. É justo na luta política cotidiana, nas posições ideológicas que os sujeitos assumem nesses embates, que as contradições se evidenciam, que não são facilmente subjugados por nenhuma suposta unidade ideológica. Nem uma contradição econômica simplificada reduzida ao binômio capital-trabalho, nem a insustentável idéia de uma sobredeterminação ideológica que a contenha em certas formações discursivas, condenadas a determinadas classes. Com ganhos teóricos, podemos sustentar, juntamente com Althusser em seu artigo *Contradição e sobredeterminação*, publicado em *A favor de Marx* (1979), a bem da complexidade social, a possibilidade das imagens fotográficas carregarem consigo mesmas suas contradições, todas sobredeterminadas.

[...] a contradição é inseparável da estrutura do corpo social total no qual ela se exerce, inseparável de suas condições formais de existência, e das instâncias mesmas que governa, que ela própria é, portanto, no seu coração, afetada por elas, determinante, mas também determinada em um único e mesmo movimento, e determinada pelos diversos níveis e pelas diversas ins-

tâncias da formação social que ela anima: poderíamos dizer sobredeterminada em seu princípio (Althusser, 1979, p. 87).

O pesadelo da dispersão e o sonho da unidade

Não sem controvérsia e ambigüidade, o que hoje chamamos de fotografia foi lentamente elaborada por um sem número de pessoas que, por força de suas historicidades, estavam próximas de áreas do conhecimento que cercavam pouco a pouco uma idéia: a fixação do viver em diversas bases fotossensíveis utilizadas no século XIX, como couros, chapas de cobre, vidros e materiais litográficos. Se a problemática conferida à física e à ótica, como a projeção da imagem em uma câmera escura, já estava resolvida desde o século IV a.C, a química, disciplina que começa a ganhar corpo e a se desvincular da alquimia, teria desde o século XVIII um grande problema a ser resolvido, qual seja: como imobilizar fragmentos do mundo para a posteridade? Uma verdadeira batalha de técnicas foi travada em várias regiões da Europa Ocidental, isso porque o Oriente é excluído das tradicionais histórias da fotografia. Sendo assim, observaremos, sobretudo no Ocidente, uma série de contradições e imposições políticas que definiram quais as técnicas que se estabeleceriam sob o discurso da ciência, outras sob o discurso da arte, e quais aquelas que quase não teriam espaço para continuar na história⁷. Foi na década de 20 do período oitocentista que, na rua *l'Oratoire*, na região de *Chalon-sur-saône*, na França, que Joseph Nicéphore Niépce imprimiu, depois de muitas tentativas e erros, a sua primeira heliografia. Não demorou muito, algo em torno de 16 anos, para que outras tecnologias suplantassem a das heliografias. Em 1839, numa cerimônia oficial, o daguerreótipo foi apresentado à sociedade parisiense de então, na imponente figura de François Arago⁸.

⁷ Michel Frizot (1998) nota, por exemplo, que a *Héliographie* de Niépce surge em condições técnicas muito rudimentares. Seu invento foi fruto de muitas tentativas numa protoquímica que precedeu o surgimento da química moderna no século XIX. A falta de definição e os longos tempos de “pose” para a tomada de uma chapa encorajaram várias críticas de Louis-Jaques Mandé Daguerre, que logo suplantou com o daguerreótipo esta técnica, numa das mais emocionantes disputas pela dominância do sentido da ciência em franca oposição ao da arte, bloqueando o desenvolvimento da *Héliographie* que passa a existir em condições precárias enquanto prática social.

⁸ Em Michel Frizot (1998), encontramos tal explicação: François Arago, Biot e Von Humboldt formaram uma comissão encarregada pelo estado da averiguação dos inventos em imagem estática. Depois da intervenção de Arago em relação ao daguerreótipo, a imagem fotossensível não mais escapou ao protocolo oficial dessa tríade.

Sem dúvida, muito já foi dito sobre essas tecnologias e sobre os discursos que acompanham o nascimento e o caminhar dos processos de impressão da imagem oitocentista. Um desses discursos, o mais questionado e revisto, persiste apesar de todas as mudanças históricas que nos constituem: aquele que reforça a descoberta da imagem realizada por luz solar, como segura transposição do real, do vivido empiricamente, para chapas de vidro ou metal besuntadas de nitrato ou cloreto de prata, betume da judéia, citrato de ferro, entre outros reagentes típicos do século XIX.

Foucault, em seu *As palavras e as coisas* (2002), sustenta a idéia de que, em certa medida, estamos submetidos a uma epistemologia que se pronuncia em determinados períodos da história e que uma certa arquitetura do saber condiciona as formas pelas quais apreendemos o mundo. Partindo das reflexões do referido autor, pensamos que, muito provavelmente, esses posicionamentos em relação à imagem como perfeito reflexo do mundo têm uma de suas origens dois séculos antes em mais uma das tantas outras invenções humanas que figuram na história. Falamos de uma descoberta primordial para que o desejo de fixar a imagem como espelho do real se concretizasse e invadissem boa parte da Europa Ocidental no século XIX. Falamos precisamente da condição epistemológica para a representação das coisas do mundo de forma binária, ou seja, pela perfeita ligação entre significante e significado.

Que é um signo na idade clássica? [...] é aquilo que, dentre tantas outras coisas que sabemos ou que vemos, os erige de súbito como signos; é seu próprio ser. No limiar da idade clássica, o signo deixa de ser uma figura do mundo; deixa de estar ligado àquilo que ele marca por liames sólidos e secretos da semelhança ou da afinidade (Foucault, 2002, p. 80).

Nesta obra, Foucault precisa historicamente as diversas formas que elaboramos para lidar com a representação do mundo, explicando que, no Renascimento, séculos XV e XVI, a linguagem verbal não se constituía em um sistema arbitrário, os signos estariam irremediavelmente entrelaçados com as coisas do mundo. Entretanto não podíamos pensar – porque não estávamos submetidos às condições históricas propícias – em uma linguagem que refletisse o mundo de uma forma clarificada, assim como um jogo de espelhos idênticos que reforçariam verdades singulares. Mas como não pôde deixar de ser, a epistemologia deixou para trás algumas de suas especificidades, trazendo outros acontecimentos à história em torno dos saberes ocidentais.

[...] a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; [...] as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira (Foucault, 2002, p. 65).

Se os séculos XV e XVI viveram a idade do *trompe-l'oeil*, no século XVII iniciaremos a idade do signo eficiente, que trabalharia para que as dispersões dos sentidos cessassem. Parece-nos que a grande discussão entre os dois modelos de pensamento se encontra em torno de questões sobre identidade – seja pela total incompletude da mesma ou pela auto-referencialização que a encerra.

No primeiro caso, observaremos um *inacabado* que instaura a existência de um signo sempre em relação a um outro, sendo ambos correlacionados por um jogo de similitudes que transforma a relação do homem com as coisas do mundo, em última análise, o processo do conhecimento, em areia movediça. Na segunda forma de apreensão da existência, teríamos, ao contrário da primeira, a fixação de significados em referentes bastante estabilizados. Identidades fechadas sobre si mesmas, caminhos de sentidos que se autopercorrem sem acesso a novas vias, os significados recobrem como uma pele o corpo material do significante – e só dele, mais nenhum outro. Os movimentos de conhecimento não podem, nesse momento, reconhecer legitimamente nem a ilusão, nem a imaginação, sob pena de não representarmos o mundo com precisão.

A partir do século XIX, reflete Foucault (2002), passamos a conferir às coisas existentes – que durante todo o século XVIII chegavam até nós pela precisão e ordenação do que se dava ao olhar – uma espessura e conseqüente profundidade que residiria muito além dos contornos e especificidades que as uniam e as separavam em um quadro ordenado taxionomicamente.

Foucault nos mostra que, se o pensamento dos séculos XVII e XVIII contribuiu para a primazia do verbo *Ser*, como o ligante primordial entre palavras e coisas e por justapor, sem oferta de brechas, as formas do pensamento à linguagem, a epistemologia do século XIX lutou contra toda e qualquer forma de transparência e obviedade nas e pelas palavras, insistindo na exegese como uma possibilidade de interpretar o que se encontrava sob a obscura superfície do que é dito.

Assim a cultura européia inventa para si uma profundidade em que a questão não será mais a das identidades,

dos caracteres distintivos, das plataformas permanentes com todos os seus caminhos e percursos possíveis, mas a das grandes forças ocultas desenvolvidas a partir de seu núcleo primitivo e inacessível, mas a da origem, da causalidade, e da história (Foucault, 2002, p. 345).

O que achamos interessante é que a fotografia oitocentista chegou a ser concebida como filha de seu tempo, efeito da Revolução Industrial, resultante coerente de um processo inexorável. É bem verdade que ela pode, em certa medida, ser refletida nesses termos, porém, ao complexificarmos o caminhar da história, podemos suscitar outras interpretações, vislumbrar novas veredas.

Notamos que as idéias nem sempre se restringem unicamente a esse ou aquele século, e que, ao contrário do que poderíamos pensar, algumas formações discursivas, comuns em certos períodos da história, resistem aos percalços das lutas das idéias sendo reativadas e vinculadas a determinados posicionamentos ideológicos, numa espécie de atopia de uma formação discursiva em relação à epistemologia dominante. Falamos do caso específico da idéia que dissemina que a mecânica da câmera poderia transpor o “real” literal para a imagem fotográfica e do peso ideológico que a confina em um discurso transparente com uma referencialização incontestável, leitura esta que se encontra em descompasso com as possibilidades de interpretação da imagem na virada do período oitocentista para o século passado. Não teria sido o daguerreótipo em sua aparência espelhada, resultado do polimento da prata, uma comovente resistência discursiva? Retorno deslocado de um discurso que experimentou ampla disseminação no século XVII?

No afã ilusório de estar nos domínios da cientificidade, a daguerreotipia não conseguiu se libertar da sua maior prisão: aquela que a confinou no sonho da representação matemática do mundo. A idéia da verdade intrínseca à imagem fotossensível parece-nos muito formalista para uma prática que implicou e continua exigindo, ainda hoje, a seleção de elementos que comporão a representação demonstrando uma visão de mundo. Encalacrada numa das maiores ideologias da ciência, aquela que não cessa

de auto-referencializá-la como verdade em si mesma, o daguerreótipo viveu seus dias de espelho que não cessou de refletir verdades essenciais sobre quem somos e como vivemos.

Efeito de sentido e história, efeito sujeito e inconsciente

Esse cenário epistemológico nos impede de sustentar a neutralidade, a objetividade, o testemunho de uma verdade intrínseca à fotografia, muito embora, a respeito de um alerta de Pêcheux em relação ao discurso verbal⁹, não possamos confundi-la com a ideologia, tomar uma como extensão da outra.

Como vimos, a noção de sujeito foi refletida, pela tradição do pensamento do século XVII e XVIII, se distanciando da do sujeito do cartesianismo, fonte e origem de todos os sentidos, consciente de suas vontades, mesmo porque o continente história¹⁰ havia sido criado por Marx no século XIX, e a epistemologia passou a pensar os percursos e as rupturas dos sentidos e dos sujeitos diacronicamente. Ao considerarmos esses aspectos, afirmamos que não estamos livres para ler e interpretar da forma como desejamos as imagens fotossensíveis, muito embora o sentido oposto desta afirmação, como mostra Pêcheux, seja uma ficção necessária ao ser humano. Não devemos pensar as imagens fotográficas como verdades últimas sobre acontecimentos passados, mas, ao lermos essas imagens, insistimos em fazê-lo, em atribuir por transparência, a todos os seus elementos, sentidos que não lançamos nos percalços da história.

Parece-nos que, teoricamente, o autor quis explicar que, quando temos uma “visão-percepção” do mundo e transpomos assimetricamente essas idéias já representadas no pensamento para a estrutura da língua, perdemos o referente que suscitou nossa interpretação e que, em relação a ela, se dilui lentamente.

⁹ Pêcheux nos alerta para que uma possível confusão não se dê inadvertidamente: “O fato de que o discurso esteja no ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos não deve levar a confusão pela qual a língua seria assimilada a uma superestrutura ideológica [...]” (Pêcheux, 1993, p. 239). Essa precaução se encontra na justificativa de que não poderíamos pensar numa série de palavras fixas que poderia ser irremediavelmente identificável em uma determinada formação discursiva, instaurando novamente uma idéia da qual Pêcheux gostaria de se afastar nesse momento de sua trajetória, a saber, a da máquina discursiva.

¹⁰ Em seu livro *A favor de Marx*, Althusser empenhou uma idéia que lhe rendeu essa linda expressão: “mais precisamente, eu diria que Marx ‘abriu’ ao conhecimento científico um novo ‘continente’ – o da História – assim como Tales de Mileto abriu ao conhecimento científico o ‘continente’ da Matemática e Galileu abriu ao conhecimento científico o ‘continente’ da natureza física” (Althusser, 1979, p. 8).

Trata-se da defasagem entre uma e outra formação discursiva, a primeira servindo de algum modo de matéria-prima representacional para a segunda, como se a discursividade desta “matéria-prima” se esvanecesse aos olhos do sujeito falante. Trata-se do que caracterizamos como o esquecimento nº 1, inevitavelmente inerente à prática subjetiva ligada à linguagem (Pêcheux e Fuchs, 1993, p. 168).

Se o sentido não se dá aprioristicamente, não se encontra em nenhum referente estabilizado, até porque o contexto que perseguimos em imbricamentos históricos já não é uma tábua de salvação inócua, o nosso questionamento é o seguinte: Como interpretar imagens fotográficas? Onde se alojam os sentidos dessas imagens?

O caminho que deve percorrer as análises de materialidades visuais não vai diferir muito das propostas da análise de discurso francesa para os discursos verbais, pelo menos em noções nucleares, como a concepção de sujeito e de discurso. Mas, de antemão, vamos defender a idéia de que todos os aspectos visuais que compõem e sustentam a existência de imagens em suas especificidades não devem ser apagados, sob pena de sustentarmos afirmações equivocadas que reduzem toda e qualquer materialidade visual em textos. Com isso, não queremos dizer que as imagens não possam suscitá-los. A princípio desconfiamos de afirmativas categóricas que determinam que todo e qualquer parafraseamento de uma imagem se trata de um reducionismo da mesma ao signo verbal, muito embora isso possa acontecer se negligenciarmos os aspectos visuais específicos de sua linguagem tomada em sua opacidade.

A chave para relativização dessas idéias talvez se encontre na relação dos elementos intrínsecos à imagem, possibilitando a construção do que Pêcheux chamou de efeito de sentido, quando articulados em relação ao processo histórico ao qual pertencem. Desta forma, a matéria significativa da imagem fotográfica, quando distanciada de correlações simplistas com conceitos, noções, ou mesmo categorias voltadas historicamente para a análise do signo verbal, pode abrir espaço para que suas especificidades possam ser interpretadas em consonância com a sua conjuntura histórica, seus atravessamentos ideológicos.

Deixaremos claro que iremos, enquanto analistas de discurso, recusar certas críticas sobre os procedimentos para a interpretação das imagens técnico-fotográficas: aquelas que por desconhecimento ou descuido podem levar a cabo uma leitura que afirme, contra todos os indícios teóricos da análise de discurso francesa, que, ao priorizarmos em nossas análises a determinação em última

instância e o processo de desvelamento de formações ideológicas, buscamos uma verdade obscurecida pelo tempo que separa representação de referencialização. Tentaremos perceber os percursos ideológicos, ou seja, como a ideologia e o sujeito por ela acometido trabalham em direção a uma estabilização de sentidos, como se a leitura pudesse se dar de forma plenamente subjetiva num fenômeno que Pêcheux nomeou efeito-sujeito.

Se nos acompanham, compreenderão, então, que a evidência da leitura subjetiva segundo a qual um texto é biunivocamente associado a seu sentido [...] é uma ilusão constitutiva do efeito-sujeito em relação à linguagem e que contribui, nesse domínio específico, para produzir o efeito de assujeitamento que mencionamos acima: na realidade, afirmamos que o “sentido” de uma seqüência só é materialmente concebível na medida em que se concebe esta seqüência como pertencente necessariamente a esta ou àquela formação discursiva (o que explica, de passagem, que ela possa ter vários sentidos) (Pêcheux e Fuchs, 1993, p. 169).

Ao chegarmos a essas formações ideológicas, ao percebê-las, não sem dificuldade nem contradição, visto que não necessariamente existam perfeitos encaixes entre ideologia e classe social, isto é, que nem sempre aderimos a formações ideológicas que condizem com nossas posições de classe no discurso, ao contrário do que se possa pensar, não encontraremos núcleos de verdades essenciais ligadas ao contexto histórico, onde foram produzidas as imagens. Por sobre os achatamentos e linearizações de sentidos que constituem o trabalho ideológico no efeito-sujeito, encontraremos o efeito de sentido. Para pensá-lo, primeiramente vamos partir da necessidade da identificação das recorrências parafrásticas como formadoras da matriz do sentido. A idéia de paráfrase deve ser compreendida não como uma cristalização de sentidos ao longo de estruturas discursivas fechadas, imutáveis, interpretação esta só possível de ser sustentada se compreendermos por paráfrase o retorno de um *mesmo* sem sofrer influências da história. Mas essa leitura da paráfrase discursiva não condiz com os propósitos de seu autor, que antes a concebeu para que na relação entre os membros da família parafrástica, e só através dessa relação, os sentidos pudessem ser inferidos, trazendo novas articulações sobre os sentidos dados.

Queremos dizer que, para nós, a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre seqüências tais que a família parafrástica destas seqüências constitui o que se poderia chamar a “ma-

triz de sentido”. Isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito (Pêcheux e Fuchs, 1993, p. 169).

Se a fotografia instaura sentidos, não os instaura de forma isolada, desconectada, em uma espécie de unicidade de interpretação criada subjetivamente por sujeitos-leitores; ela, antes de ser analisada como peça única, fora do jogo da história, deve ser concebida de forma mais ampla. No garimpo das buscas por processos de significação, ela deve ser percebida sempre como pertencente a algumas formações discursivas. O que não quer dizer que esta imagem possa ter tantas interpretações quantos leitores nela se debruçarem. As condições de produção dessas imagens, calcadas na história, devem limitar os laços que podem unir fotografia e sentido, pois nada pode se dar fora dessa macroestrutura e de seus infundáveis conflitos.

Estamos pensando que, na busca pelos processos de produção de sentidos históricos, duas variáveis atuam com destinos diferentes. Há aquela que, por não se encontrar intrínseca à materialidade da fotografia, atua em sujeitos por ela interpelados: a ideologia. Desta maneira, pensamos que os sujeitos só podem acessar o que chamamos de “real” por meio de representações imaginárias. Compartilhamos da idéia de Althusser (1980) na qual o autor explicita que os indivíduos vivem suas condições de existência através dessas representações imaginárias. Assim sendo, percebemos que a ideologia atua em sujeitos na tentativa, não livre de conflitos, de cristalizar sentidos. De qualquer modo, não podemos perder de vista que esses sentidos são a forma como selecionamos repertórios para representar nossas condições de existência, e só assim os mesmos se constituem ideologicamente.

Afirmo o essencial dizendo que, sob a condição de interpretar a transposição (e a inversão) imaginária da ideologia, chega-se à conclusão de que na ideologia “os homens se representam sob uma forma imaginária as suas condições de existência reais” (Althusser, 1980, p. 78).

Por outro lado, o conceito de efeito de sentido trabalha na busca de um encontro de sujeito-leitor, condições de produção do discurso e ideologia. Nessa perspectiva, nem o sentido nem o seu referente são dados aprioristicamente; eles devem ser construídos nesse encontro. Com isso, estamos longe de querer afirmar que não existam significados que estejam estabilizados socialmente, sob pena de negarmos, pelo contrário, aquilo que tentamos afirmar: que a ideologia opera no caminho da cristalização de sentidos. Dizemos, antes, que através do estudo dos percursos históricos que possibilitaram a existência de determinadas representações podemos perceber os processos ideológicos que impuseram em dominância alguns sentidos em detrimento de outros.

A enunciação equivale, pois, a colocar fronteiras entre o que é “selecionado” e tornado preciso aos poucos (através do que se constitui o “universo do discurso”), e o que é rejeitado. Desse modo se acha, pois, desenhado num espaço vazio o campo de “tudo o que teria sido possível ao sujeito dizer (mas que não diz)” ou o campo de “tudo a que se opõe o que o sujeito disse” (Pêcheux e Fuchs, 1993, p. 176).

Na análise da imagem, encontraremos um embate inconsciente¹¹ que se configura num jogo enunciativo entre o que se revela na tessitura visual da imagem e por ela, e o que se recolhe numa luta silenciosa na busca de alcançar a superfície discursiva da fotografia – instância do esquecimento número dois – articulado com as seqüências parafrásticas de retomadas de elementos visuais, constitutivas do efeito de sentido – esquecimento número um. É justo nesse jogo, entre os elementos que habitam a superfície da imagem e os que a permeiam, esquecidos, na densidade da história, que devem ser instauradas as interpretações. Queremos dizer que o sentido deve vir em seguida à análise. Este só deve ser instaurado a partir da correlação entre os elementos visíveis na imagem e aqueles que estão espalhados, dissipados nos conflitos históricos, e que não se encontram explicitados na imagem, mas que se deixam entrever como um inquietante retorno de elementos que possibilitam a existência de outros sentidos¹².

¹¹ Veremos em Pêcheux, sobre a questão do inconsciente em relação ao que definiu como esquecimento número um, queremos dizer, o apagamento da família parafrástica enquanto matriz do sentido, que “[...] é preciso não perder de vista que o recálque que caracteriza o ‘esquecimento número n° 1’ regula, afinal de contas, a relação entre dito e não-dito no ‘esquecimento número n° 2’, onde se estrutura a seqüência discursiva. Isto não deve ser compreendido no sentido em que, para Lacan, ‘todo discurso é ocultação do inconsciente’” (Pêcheux, 1993, p. 178).

¹² A relação entre o dito e o não-dito em Pêcheux (1993) foi pensada em relação ao discurso verbal; apesar desse fato, tentaremos articular essa idéia para a análise dos elementos da imagem em relação a outras possibilidades de elementos que não alcançaram a superfície da representação, permanecendo nos conflitos da história.

Com uma seqüência de imagens históricas em nossas mãos, podemos estar atentos ao que Pêcheux apontou como uma espécie de dominância do sentido, em que “o não-afirmado precede e domina o afirmado” (Pêcheux, 1993, p. 178). Tudo o que se encontra na imagem, todos os elementos que a compõem devem valer também pelos que nela não se encontram, todas as outras possibilidades históricas que não puderam vir à luz do sol. Queremos dizer que a ideologia tanto pode se materializar em imagens no momento da produção das mesmas (quando da seleção e recorte do mundo que irá priorizar certos elementos, em detrimento de outros), quanto do momento da leitura dessas imagens por sujeitos-leitores, que por mecanismos inconscientes que não dominam – pelo menos em sua totalidade – instauram sentidos cristalizados por ideologias que, apesar de antigas e defasadas, se vinculam e determinam discursos que sustentam a máxima de que a fotografia seria um tranqüilo reflexo do real. Seria muito bom se fosse verdade, mas as relações do homem com seu entorno são bem mais complexas do que aparentam ou do que gostaríamos, e quando fazemos leituras de imagens de tempos ancestrais, calamos, mentimos e desdizemos sentidos.

FRIZOT, M. 1998. 1839-1840 Photographic Developments. In: M. FRIZOT (org.), *A New History of Photography*. 2ª ed., Milão, Könemann, p. 22-32.

HENRY, P. 1993. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969) In: T. HAK e F. GADET, *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2ª ed., São Paulo, Editora da UNICAMP, p. 13-36.

PÊCHEUX, M. e FUCHS, C. 1993. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: T. HAK e F. GADET, *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2ª ed., São Paulo, Editora da UNICAMP, p. 163-252.

Referências

ALTHUSSER, L. 1979. Contradição e sobredeterminação. In: L. ALTHUSSER (org.), *A favor de Marx*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Zahar, p. 75-113.

ALTHUSSER, L. 1980. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. 3ª ed., Lisboa, Editora Presença/Martins Fontes, 120 p.

CLEMENTE, T.S. 2001. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Revista Rua*, 7:65-94.

DUBOIS, P. 1993. Da verossimilhança ao índice. In: P. DUBOIS, *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª ed., Campinas, Editora Papirus, p. 13-56.

FOUCAULT, M. 1972. *A arqueologia do saber*. Petrópolis, Editora Vozes, 256 p.

FOUCAULT, M. 2002. *As palavras e as coisas*. 8ª ed., São Paulo, Editora Martins Fontes, 536 p.

FRIZOT, M. 1998. The Age of Light. In: M. FRIZOT (org.), *A New History of Photography*. 2ª ed., Milão, Könemann, p. 14-22.

FRIZOT, M. 1998. Light Machines. In: M. FRIZOT (org.), *A New History of Photography*. 2ª ed., Milão, Könemann, p. 1-14.