

# A MENSAGEM FOTOGRÁFICA

*Roland Barthes*

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata mas não menos "informante", pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita: uma foto pode mudar de sentido ao passar de *l'Aurore* para *l'Humanité*). Essas constatações não são gratuitas, pois a partir delas se verifica que as três partes tradicionais da mensagem não reclamam o mesmo método de exploração. A emissão e a recepção daquela concernem ambas a uma sociologia: trata-se de estudar grupos humanos, de lhes definir motivações, atitudes, e de tentar ligar o comportamento deles à sociedade total de que fazem parte. Mas no que diz respeito à mensagem mesma, o método só pode ser diferente: quaisquer que sejam a origem e o destino da mensagem, a foto não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto, dotado de uma autonomia estrutural: sem de nenhum modo pretender separar esse objeto de seu uso, toma-se necessário prever aqui um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é.

Naturalmente, mesmo à vista de uma análise apenas imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; ela comunica pelo menos com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) de que vai acompanhada toda foto de imprensa. A totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes (das quais uma é lingüística); essas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não "homogeneizados", como, por exemplo, num enigma figurado que funde numa só linha a leitura de palavras e figuras. E também, muito embora não haja foto de imprensa sem comentário escrito, a análise deve incidir primeiro sobre cada estrutura separada; é só quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura que se poderá compreender a maneira como se completam. Destas duas estruturas, uma já conhecida, a da *langue* (mas não é bem verdade, a da "literatura" que constitui a *parole* do jornal: sobre este ponto ainda resta um grande trabalho a fazer); a outra, a da foto propriamente dita, é mais ou menos conhecida. Limitar-nos-emos a definir as primeiras dificuldades de uma análise estrutural da mensagem fotográfica.

## O PARADOXO FOTOGRÁFICO

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? Que é que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, há decerto uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas essa redução não é em nenhum momento uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é de nenhum modo necessário fragmentar o real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que oferecem à leitura; entre esse objeto e sua imagem não é de modo algum necessário interpor um relê. Isto é, um código; decerto, a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge assim o estatuto particular da imagem fotográfica: é *uma*

*mensagem sem código*, proposição de que é necessário extrair imediatamente um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua.

Existirão outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, quadros, cinema, teatro. Mas, de fato, cada uma dessas mensagens desenvolve de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o *estilo* da reprodução; trata-se pois de um segundo sentido, de que o significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a mensagem. Em suma, todas essas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada*, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais exato, cuja exatidão mesma não seja transformada em estilo ("verista"); não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise lida como o próprio signo da objetividade. Aqui ainda o estudo das mensagens conotadas está por fazer (seria necessário notadamente decidir se o que se chama obra de arte pode reduzir-se a um sistema de significações); pode-se apenas prever que, para todas essas artes imitativas, quando são comuns, o código do sistema conotado é verossimilmente constituído, quer por uma simbólica universal, quer por uma retórica de época, numa palavra, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos).

Ora, em princípio, no que diz respeito à fotografia, nada de semelhante, ao menos quanto à fotografia de imprensa, que não é nunca uma fotografia "artística". Uma vez que a fotografia se dá por um análogo mecânico do real, sua mensagem primeira enche de algum modo plenamente sua substância e não deixa nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda. Em suma, de todas as estruturas de informação,<sup>1</sup> a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem denotada, que esgotaria completamente o seu ser; diante de uma fotografia, o sentimento de "denotação" ou, se se preferir, de plenitude analógica é tão forte que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível; porque *descrever* consiste exatamente em juntar à mensagem denotada um relê ou uma mensagem segunda, mergulhada num código que é a língua (*langue*), e que constitui fatalmente, por mais cuidado que se tome para ser exato, uma conotação relativamente ao análogo fotográfico: descrever não é portanto apenas ser inexato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa além do que se mostra.<sup>2</sup>

Ora, esse estatuto puramente "denotante" da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, numa palavra sua "objetividade", tudo isso se arrisca a ser mítico (são os caracteres que o sentido comum atribui à fotografia): pois de fato, há uma forte probabilidade (e isso será uma hipótese de trabalho) para que a mensagem fotográfica (ao menos a mensagem de imprensa) seja também ela conotada. A conotação não se deixa forçosamente apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente visível e ativa, clara e implícita), mas pode-se já induzi-la de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: de um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é *lida*, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria

<sup>1</sup> Trata-se bem entendido de estrutura "culturais", ou culturalizadas, e não de estruturas operacionais: as matemáticas, por exemplo, constituem uma estrutura denotada, sem nenhuma conotação; mas se a sociedade de massa dela se apodera, e dispõe, por exemplo, de uma fórmula algébrica num artigo consagrado a Einstein, essa mensagem, no início puramente matemática, carrega-se de uma conotação muito forte, pois *significa* a ciência.

<sup>2</sup> Descrever um desenho é mais fácil, pois se trata em suma de descrever uma *estrutura* já conotada, trabalhada e vista de uma significação *codificada*. É talvez por isso que os testes psicológicos utilizam muitos desenhos e pouquíssimas fotografias.

necessário tentar estabelecer. O paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a "arte" ou o tratamento ou a "escritura" ou a "retórica" da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é evidentemente a colusão de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: provavelmente é esse o *status* fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem *sem código*. Esse paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: quando se quer ser "neutro, objetivo", a gente se esforça por copiar minuciosamente o real, como se a analogia fosse um fator de resistência ao investimento de valores (é, ao menos, a definição do realismo estético): como então a fotografia pode ser ao mesmo tempo "objetiva" e "investida", natural e cultural? É apreendendo o modo de imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada que se poderá talvez um dia responder a essa questão. Mas, para se empreender esse trabalho, é necessário lembrarmo-nos de que na fotografia a mensagem denotada sendo absolutamente analógica, isto é, privada de todo recurso a um código, quer dizer ainda: *contínua*, não há lugar para procurar as unidades significantes da primeira mensagem; ao contrário, a mensagem conotada comporta bem um plano de expressão e um plano de conteúdo, significantes os significados: obriga, portanto, a um verdadeiro deciframento. Esse deciframento seria hoje prematuro, porque para isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados, seria necessário proceder (talvez por meio de testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia para observar se essas variações de formas arrastam variações de sentido. Ao menos, pode-se desde já prever os principais planos de análise da conotação fotográfica.

#### OS PROCESSOS DE CONOTAÇÃO

A conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, se elabora nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação): ela é em suma uma codificação do análogo fotográfico; é então possível destacar processos de conotação; mas esses processos, é necessário lembrar, nada têm a ver com unidades de significação, tais como uma análise ulterior de tipo semântico permitirá talvez um dia definir; propriamente eles não fazem parte da estrutura fotográfica. Esses processos são conhecidos; limitar-nos-emos a traduzi-los para termos estruturais. Com todo rigor, seria necessário separar os três primeiros (trucagem, pose, objetos) dos três últimos (fotocenia, estetismo, sintaxe); pois que nesses três primeiros procedimentos, a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada (estes preparativos não são evidentemente próprios da fotografia); se entretanto os incluímos nos procedimentos de conotação fotográfica é porque também eles se beneficiam do prestígio da denotação; a fotografia permite ao fotógrafo *esquivar* a preparação que ele faz sofrer à cena que vai captar; nem por isso é menos seguro que, do ponto de vista de uma análise estrutural ulterior, não seja certo que se possa ter em conta o material que eles fornecem.

1. *Trucagem*. Em 1931, uma foto largamente difundida pela imprensa americana custava sua cadeira, diz-se, ao senador Millard Tydings; essa foto representava o senador conversando com o líder comunista Earl Browder. Na verdade, tratava-se de uma fotografia trucada, constituída pela aproximação artificial dos dois rostos. O interesse metódico da trucagem é que ela intervém no próprio interior do plano de denotação sem avisar; ela utiliza a credibilidade particular da fotografia, que não é, conforme se viu, mais que seu poder excepcional de denotação, para fazer passar como simplesmente denotada uma mensagem que na verdade é fortemente conotada; em nenhum outro tratamento a conotação toma tão completamente a máscara "objetiva" da denotação. Naturalmente, a significação só é possível à medida que há reservas de signos, esboço de código; aqui, o significante é a atitude de conversação dos dois personagens; notar-se-á que essa atitude não se torna signo senão para certa sociedade, isto é, apenas à vista de certos valores: é o anticomunismo sobranceiro do eleitorado americano que faz do gesto dos interlocutores o sinal de uma familiaridade repreensível; isto é dizer que o código de conotação não é nem artificial (como numa língua verdadeira) nem natural: é histórico.

2. *Pose*. Eis uma fotografia de imprensa largamente difundida quando das últimas eleições americanas: o busto do presidente Kennedy, visto de perfil, olhos para o céu, mãos juntas. Aqui trata-se da pose mesma do *sujeito* que prepara a leitura dos significados de conotação: juvenilidade, espiritualidade, pureza; a fotografia não é evidentemente significativa senão porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação (olhar para o céu, mãos juntas); uma "gramática histórica" da conotação iconográfica deveria portanto procurar materiais na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nas metáforas correntes etc., isto é, precisamente na "cultura". Como se disse, a pose não é um processo especificamente fotográfico, mas é difícil não falar dela, uma vez que tira seu efeito do princípio analógico que fundamenta a fotografia: a mensagem não é aqui a "pose", mas "Kennedy orando": o leitor recebe como uma simples denotação o que de fato é uma estrutura dupla, denotada-conotada.

3. *Objetos*. É preciso reconhecer aqui uma importância particular ao que se poderia chamar a pose dos objetos, pois que o sentido conotado surge então dos objetos fotografados (quer tenhamos disposto artificialmente esses objetos diante da objetiva se o fotógrafo teve vagar para isso, quer entre várias fotografias o paginador escolha a de tal ou tal objeto). O interesse reside em que esses objetos são indutores correntes de associações de idéias (biblioteca-intelectual), ou de uma maneira mais obscura, verdadeiros símbolos (a porta da câmara de gás de Chessmann remete à porta fúnebre das antigas mitologias). Esses objetos constituem excelentes elementos de significação: de um lado são descontínuos e completos em si mesmos, o que é para um signo uma qualidade física; e, de outro, remetem a significados claros, conhecidos; são, portanto, os elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente erigilos em sintaxe. Eis, por exemplo, uma "composição" de objetos: uma janela aberta sobre telhados de telha, uma paisagem de vinhedos; diante da janela, um álbum de fotografias, uma lupa, um vaso de flores: portanto, estamos no campo, ao sul do Loire (vinhas e telhas), numa residência burguesa (flores sobre a mesa), cujo hóspede idoso (lupa) revive suas recordações (álbum de fotografias): trata-se de François Mauriac em Malagar (*Paris-Match*); a conotação "salta" de certa forma de todas essas unidades significantes, no entanto "captadas" como se se tratasse de uma cena imediata e espontânea, isto é, insignificante; encontramos-la explicitada no texto, que desenvolve o tema das ligações de Mauriac com o terreno. O objeto talvez não possua uma força, mas, por certo, possui um sentido.

4. *Fotogenia*. Já se fez a teoria da fotogenia (Edgard Morin em *Le cinemà ou l'homme imagine*), e não cabe aqui voltar à significação geral desse procedimento. Bastará definir a fotogenia em termos de estrutura informativa: na fotogenia, a mensagem conotada reside na própria imagem, "embelezada" (isto é, em geral sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. Essas técnicas deveriam ser recenseadas, pelo menos à medida que a cada uma delas correspondesse um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos efeitos "técnicos" (por exemplo, o "flou de movimento" ou *filé*, lançado pela equipe do dr. Steinert para significar o espaço-tempo). Esse recenseamento seria, aliás, uma excelente ocasião para distinguir os efeitos estéticos dos efeitos significantes —salvo quanto a reconhecer talvez que em fotografia, contrariamente as intenções dos fotógrafos de exposição, nunca existe *arte*, mas sempre *sentido* — o que precisamente oporia enfim, segundo um critério preciso, a boa pintura, ainda que fosse fortemente figurativa, à fotografia.

5. *Estetismo*. Se se pode falar de estetismo em, fotografia, será, ao que parece, de maneira ambígua: quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada "na massa", será quer para se significar ela mesma como "arte" (é o caso do "pictorialismo" do início do século), quer para impor um significado ordinariamente mais sutil e mais complexo que o permitiriam outros processos de conotação; Cartier-Bresson assim construiu a recepção do cardeal Pacelli pelos fiéis de Lisieux como um quadro de um mestre antigo; mas essa fotografia não é de nenhum

modo um quadro; de um lado, seu anunciado estetismo remete (maliciosamente) a idéia mesma de quadro (o que é contrário a toda pintura verdadeira) e, de outro, a composição significa aqui de uma maneira declarada uma certa espiritualidade extática, traduzida precisamente em termos de espetáculo objetivo. Vê-se aliás aqui a diferença entre a fotografia e a pintura: no quadro de um Primitivo, a "espiritualidade" não é de nenhum modo um significado, mas, se se pode dizer, o ser mesmo da imagem; decerto, pode haver em determinadas pinturas elementos de código, figuras de retórica, símbolos de época; mas nenhuma unidade significante remete à espiritualidade, que é uma maneira de ser, não o objeto de uma mensagem estruturada.

6. *Sintaxe*. Já se falou aqui de uma leitura discursiva de objetos signos no interior de uma mesma fotografia; naturalmente, várias fotografias podem se constituir em seqüência (é o caso corrente das revistas ilustradas). O significante de conotação não se encontra então mais ao nível de nenhum dos fragmentos da seqüência, mas àquele (supra-segmental, diriam os lingüistas) do encadeamento. Eis quatro instantâneos de uma caçada presidencial em Rambouillet; a cada tiro, o ilustre caçador (Vincent Auriol) aponta seu fuzil para uma direção imprevista, com grande risco para os guardas que fogem ou se jogam por terra: a seqüência (e apenas a seqüência) oferece à leitura uma comicidade que surge, segundo um processo bem conhecido, da repetição e da variação das atitudes. Notar-se-á a esse propósito que a foto solitária é muito raramente (isto é, muito dificilmente) cômica, contrariamente ao desenho; o cômico tem necessidade de movimento, isto é, de repetição (o que é fácil no cinema), ou de tipificação (o que é possível no desenho), sendo essas duas conotações interditas à fotografia.

#### O TEXTO E A IMAGEM

Tais são os principais processos de conotação da imagem fotográfica (ainda uma vez, trata-se de técnicas, não de unidades)..Pode-se-lhes acrescentar, de maneira constante, o próprio texto que acompanha a fotografia de imprensa. Cabem aqui três observações.

Primeiro, o seguinte: o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe "insuflar" um ou vários significados segundos. Dizendo de outra forma, e isso é uma inversão histórica importante, a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem o seu preço: nos modos tradicionais de "ilustração", a imagem funcionava como um retorno episódico à denotação, a partir de uma mensagem principal (texto) que era sentido como conotado, pois que ele tinha precisamente necessidade de uma ilustração; na relação atual, a imagem não vem "iluminar" ou "realizar" a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas como essa operação se faz a título acessório, o novo conjunto informativo parece principalmente fundado sobre uma mensagem objetiva (denotada) da qual a palavra não passa de uma espécie de vibração segunda, quase inconseqüente; outrora, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna pesada a imagem, enxerta-a de uma cultura, de uma moral, de uma imaginação; outrora havia a redução do texto à imagem, hoje há amplificação de uma à outra: a conotação já não é vivida senão como a ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; está-se então em face de um processo caracterizado de naturalização do cultural.

Outra observação: o efeito de conotação é provavelmente diferente segundo o modo de apresentação do discurso; quanto mais próximo está o discurso da imagem, menos parece conotá-la; iscada de algum modo pela mensagem iconográfica, a mensagem verbal parece participar de sua objetividade, a conotação da linguagem se "inocenta" pela denotação da fotografia; é verdade que nunca se dá incorporação verdadeira, de vez que as substâncias das duas estruturas (aqui gráfica, lá icônica) são irreduzíveis; mas existem provavelmente graus no amálgama; a legenda tem provavelmente um efeito de conotação menos evidente que a manchete ou o artigo; título e artigo se destacam sensivelmente da imagem, o título por seu impacto, o artigo por sua distância, um porque rompe, o outro porque afasta o

conteúdo da imagem; a legenda, ao contrário, por sua disposição mesma, por sua medida média de leitura, parece duplicar a imagem, isto é, participar de sua denotação.

Entretanto é impossível (e será esta uma última observação a propósito do texto) à palavra dublar a imagem, pois na passagem de uma estrutura a outra elaboram-se fatalmente significados segundos. Qual é a relação desses significados de conotação com a imagem? Trata-se aparentemente de uma explicitação, isto é, numa certa medida, de uma ênfase; com efeito, na maioria das vezes, o texto só faz amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas às vezes também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de algum modo projetado retroativamente na imagem, a ponto de aí parecer denotado: *Roçaram a morte, seu rosto o prova*, diz a manchete de uma foto em que se vê Elisabeth e Philip descer do avião; entretanto, no momento da foto, esses dois personagens ignoravam ainda todo o acidente aéreo a que acabavam de escapar. Às vezes também a palavra pode chegar até a contradizer a imagem de maneira a produzir uma conotação compensatória; uma análise de Gerbner (*The Social Anatomy of the Romance Confession Cover-girl*) mostrou que em certas revistas sentimentais a mensagem verbal das manchetes da capa (de conteúdo sombrio e angustiante) acompanhava sempre a imagem de uma *cover-girl*-radiosa; as duas mensagens entram aqui em compromisso; a conotação tem uma função reguladora, preserva o jogo irracional da projeção-identificação.

#### A IN SIGNIFICÂNCIA FOTOGRÁFICA

Viu-se que o código de conotação não era verossimilmente nem "natural" nem "artificial", mas histórico, ou, se se prefere: "cultural"; os signos aí são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude do uso de uma certa sociedade: a ligação entre o significante e o significado, isto é, a significação propriamente dita, permanece, senão imotivada, pelo menos inteiramente histórica. Não se pode dizer, portanto, que o homem moderno projete na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais ou "eternos", isto é, infra ou trans-históricos, a menos que se precise bem que a significação seja sempre elaborada por uma sociedade e uma história definidas; a significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural.

Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é portanto sempre histórica: ela depende do "saber" do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos. Em resumo, a "linguagem" fotográfica não deixaria de lembrar certas línguas ideográficas, nas quais estão misturadas unidades analógicas e unidades sinaléticas, com a diferença de o ideograma ser vivido como um signo, enquanto a "cópia" fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade. Reencontrar esse código de denotação seria portanto isolar, recensar e estruturar todos os elementos "históricos" da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que tiram seu próprio descontínuo de um certo saber do leitor, ou, se assim preferimos, de sua situação cultural.

Ora, nessa tarefa, será necessário talvez ir muito longe. Nada diz que haja na fotografia partes "neutras" ou que pelo menos a insignificância completa da fotografia seja talvez de todo excepcional; para resolver esse problema, seria necessário primeiro elucidar completamente os mecanismos de leitura (no sentido físico, e não já semântico, do termo) ou, se se prefere, de percepção da fotografia; ora, sobre este ponto, não sabemos grande coisa; como lemos uma fotografia? Que percebemos? Em que ordem, segundo que itinerário? E o que é mesmo perceber? Se, segundo certas hipóteses de Bruner e Piaget, não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no momento mesmo em que é percebida; ou melhor ainda: ela só é percebida verbalizada (ou, se a verbalização tarda, há desordem da percepção, interrogação, angústia do sujeito, traumatismo, segundo a hipótese de G. Cohen-Séat a propósito da percepção filmica). Nessa perspectiva, a imagem, apreendida imediatamente por uma metalinguagem interior, que é *a langue*, não conheceria em suma realmente nenhum estado denotado; ela só existiria socialmente imersa ao menos numa primeira conotação, aquela mesma das categorias da língua; e sabemos que toda língua toma partido sobre as coisas, que ela conota o real, pelo menos o fragmentando; as conotações da fotografia coincidem então, *grosso modo*, com os grandes planos de conotação da linguagem.

Assim, além da conotação "perceptiva", hipotética mas possível, encontraríamos então modos de conotação mais particulares. Primeiro uma conotação cognitiva, cujos significantes seriam escolhidos, localizados em certas partes do *analogon*: perante tal vista de cidade, eu *sei* que estou num país norte-africano, porque vejo à esquerda um letreiro em caracteres árabes, ao centro um homem de *gandurah* etc.; a leitura depende aqui estreitamente da minha cultura, do meu conhecimento do mundo; é provável que uma boa fotografia de imprensa (e elas são todas, pois são selecionadas) jogue facilmente com o suposto saber dos seus leitores, escolhendo as cópias que comportem a maior quantidade possível de informações desse gênero, de maneira a euforizar a leitura; ao se fotografar Agadir destruída, vale mais dispor de alguns signos de "arabidade", muito embora a arabidade nada tenha a ver com o próprio desastre; porque a conotação saída do saber é sempre uma força reconfortante: o homem ama os signos e os ama claros.

Conotação perceptiva, conotação cognitiva: resta o problema da conotação ideológica (no sentido mais amplo do termo) ou ética, a que introduz na leitura da imagem razões ou valores. É uma conotação forte, exige um significante muito elaborado, ordinariamente de ordem sintática: reencontro de personagens (como foi visto a propósito da trucagem), desenvolvimento de atitudes, constelação de objetos; o filho do xá do Irã acaba de nascer; eis na fotografia: a realeza (berço adorado por uma multidão de servidores que o rodeiam), a riqueza (várias *nurses*), a higiene (blusas brancas, teto do berço em plexiglass), a condição apesar de tudo humana dos reis (o bebê chora), isto é, todos os elementos contraditórios do mito principesco, tal como o consumimos hoje. Trata-se aqui de valores apolíticos, e o léxico é rico deles e claro; é possível (mas é apenas uma hipótese) que ao contrário a conotação política seja na maioria das vezes confiada ao texto, à medida que as escolhas políticas são sempre, se se pode dizer, de má-fé: de tal fotografia, eu posso dar uma leitura de direita ou uma leitura de esquerda (ver a esse respeito uma enquete da IFOP, publicada por *Temps Modernes*, 1955); a denotação, ou sua aparência, é uma força impotente a modificar as opiniões políticas: nenhuma foto jamais convenceu ou desmentiu alguém (mas ela pode "confirmar") à medida que a consciência política é talvez inexistente fora do *logos*: a política é o que permite *todas* as linguagens.

Essas poucas observações esboçam uma espécie de quadro diferencial das conotações fotográficas; vê-se em todo o caso que a conotação vai muito longe. Será isso dizer que uma pura denotação, um *alguém de linguagem* seja impossível? Se ela existe, não é talvez ao nível do que a linguagem corrente chama insignificante o neutro, o objetivo, mas bem ao contrário ao nível das imagens propriamente traumáticas: o trauma é precisamente o que suspende a linguagem e bloqueia a significação. Decerto, situações normalmente traumáticas podem ser apreendidas num processo de significação fotográfica; mas é que então precisamente elas são assinaladas por um código retórico que as distancia, as sublima, as pacifica. As fotografias propriamente traumáticas são raras, porque, em fotografia, o trauma é inteiramente tributário da certeza que a cena realmente teve lugar: *era necessário que o fotógrafo estivesse lá* (é a definição mítica da denotação); mas isto posto (que, na verdade, é já uma conotação), a fotografia traumática (incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, colhidas "ao vivo") é aquela de que nada há a dizer, a foto-choque é por estrutura insignificante: nenhum valor, nenhum saber, em último termo nenhuma categorização verbal poder ter domínio sobre o processo institucional da significação. Poderia se imaginar uma espécie de lei: quanto mais o trauma é direto, tanto mais difícil é a conotação; ou ainda: o efeito "mitológico" de uma fotografia é inversamente proporcional a seu efeito traumático.

Por quê? É que, sem dúvida, como toda significação bem estruturada, a conotação fotográfica é uma atividade institucional; à escala da sociedade total, sua função é integrar o homem, isto é, dar-lhe segurança; todo código é a um tempo arbitrário e racional; todo recurso a um código é portanto uma maneira para o homem de se provar, de se experimentar mediante uma razão e uma liberdade. Nesse sentido, a análise dos códigos talvez permita definir historicamente uma sociedade mais fácil e seguramente que a análise de seus significados, pois estes podem aparecer com frequência como trans-históricos, pertencendo a um fundo antropológico mais que a uma história verdadeira: Hegel definiu melhor os antigos gregos esboçando a maneira como eles faziam significar a natureza do que descrevendo o conjunto de seus "sentimentos e crenças" sobre esse assunto. Da mesma forma, nós temos mais a fazer do que recensear diretamente os conteúdos ideológicos de nosso tempo, pois tentando reconstruir em sua estrutura específica

o código de conotação de uma comunicação tão larga como a fotografia de imprensa, podemos esperar reencontrar, em sua finura mesma, as formas de que nossa sociedade usa para se serenar, e por aí apreender a medida, os desvios e a função profunda desse esforço; perspectiva tanto mais premente, como se disse no começo, quanto, no que concerne à fotografia, ela se desenvolve sob a forma de um paradoxo: o que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte "mecânica" na mais social das instituições.

*Tradução de César Blom*