

DISCURSO E FOTOGRAFIA: ESPAÇO, SUJEITO, TEMPO

Discourse and photography: space, subject, time

TAÍSA TOLEDO¹

ATILIO CATOSSO SALLES²

Resumo: *A partir dos pressupostos da teoria da Análise de Discurso de linha francesa e brasileira, buscamos compreender a fotografia enquanto unidade resultante de um gesto de interpretação. Nossa compreensão sobre fotografia se dá também pela imbricação própria a essa materialidade de outros sítios constitutivos de significado. Lidamos com o visível, o olhar, o instante, a composição e com aquilo que uma vez ‘já visto’ irrompe no significar da discursividade fotográfica. Algumas especificidades nos chamam a atenção e nos faz questionar: existiria uma compensação de tempo-espaco na/pela fotografia? Para responder essa e outras perguntas analisamos fotografias como as que foram consideradas as mais antigas da Amazônia brasileira, outra de um acervo documental sobre Michel Pêcheux, a de um arquivo experimental, entre outras e levamos em consideração o sujeito do discurso na relação com a materialidade da fotografia.*

Palavras-chave: *Fotografia; materialidade discursiva; imagem; recorte visual.*

Abstract: *Based on the assumptions of the French and Brazilian Discourse Analysis theory, we seek to understand the photography as unit resulting from a gesture of interpretation. Our understanding of photography is also due to the imbrication proper to this materiality of other constitutive sites of meaning. We deal with the visible, the look, the instant, the composition and with what, ‘already seen’, bursts into the meaning of photographic discursivity. Some specificities draw our attention and make us question: would there be a time-space compensation for/in photography? To answer this and other questions we analyzed photographs, such as those that were considered the oldest in the Brazilian Amazon, another from a documentary collection about Michel Pêcheux, that of an experimental archive, among others, and we took into account the subject of discourse in relation to photography materiality.*

Keywords: *Photography; discursive materiality; image; visual clipping.*

¹ Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí - Univás, tendo sido bolsista da CAPES (2021). Integra o projeto de pesquisa Língua(gem) e performance como participante, sob a coordenação do Prof. Dr. Atilio Catosso Salles (PPGCL/Univás). Tem experiência na área de Linguística com ênfase Análise de Discurso, principalmente no tema discurso e fotografia. Atualmente é Doutoranda em Educação, Conhecimento e Sociedade pela Univás. *E-mail:* taisamaar@gmail.com.

² Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí (2014) e Doutorado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí (2017). Realizou estágio de Pós-doutorado (CAPES/PNPD) no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Univás (2017-2018). Integra projetos de pesquisa interinstitucionais, em âmbito nacional e internacional, como participante e líder. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: Análise de Discurso, processos de significação da performance, memória, narratividade fílmica, arte e discurso, efeito presença e corpo, ensino e avaliação. *E-mail:* atiliocs@gmail.com.

Introdução

Esse artigo é parte de uma pesquisa³ iniciada no ano de 2019 e que desde então faz parte de minha trajetória acadêmica em busca da compreensão de um objeto que me é muito peculiar: a fotografia. Para assumir a posição teórica sobre a qual nos propomos aqui, estamos a levar em consideração “campos radicalmente heterogêneos (a língua, a história, o inconsciente), mas que lidam todos com o *discurso*” (CONEIN, COURTINE, GADET, MARANDIN, PÊCHEUX, 2016 [1980] – grifo dos autores).

A noção de discurso remonta o importante papel do sujeito na compreensão da linguagem. A presença da forma-sujeito, ou seja, “os sujeitos de seu discurso”, interpelados por formações ideológicas que fornecem aos mesmos um “sistema de significações percebidas” (PÊCHEUX, 1997). E como chegamos ao discurso? Pela lida com as diferentes formas de real, com as questões abertas de cada um dos campos heterogêneos. Ao se considerar o real da língua, da história e do inconsciente chega-se ao discurso.

Nessa direção, penso o meu objeto de análise, a fotografia, por um lugar em que “diferentes formas de conhecimento se (re)organizam pelas distintas formas de real que anunciamos” (ORLANDI, 2016). Para introduzir, pelos elementos do discurso, o modo como compreendo a fotografia, começo por alguns apontamentos históricos que tornam possível a observação de alguns dos processos de constituição dos sentidos que desconstroem ilusões de clareza e de certitude da relação história \times fotografia.

Segundo Marx e Engels (2007), “os homens têm história porque têm de produzir sua vida” e “isto é dado por sua organização física, tanto quanto sua consciência”. Se considerarmos a fotografia como parte dessa organização física e que em nosso imaginário uma fotografia, ou um conjunto da mesma, representa alguma história, podemos pensar que a fotografia seria um instrumento para a narrativa sobre o homem, o mundo e suas coisas.

Poderíamos organizar cronologicamente a história do mundo em fotografias, por exemplo. Porém a organização linear e cronológica da história não diz respeito à ordem da fotografia, nem mesmo a sua temporalidade. Para Flusser (2011) a história é um modo linear de consciência e fotografias “tecnicamente não produziram imagens lineares” e não comporiam, portanto, “uma

³ Este artigo é parte da dissertação “Discurso e Fotografia: silêncio e gestos de interpretação”, defendida junto ao PPGCL/Univás.

temporalidade”. A partir disso, da mesma forma, a leitura das fotografias também não viria a produzir uma “progressão linear” (tradução livre).

De acordo com Flusser (2011), não existiria uma ordem cronológica ou linear para a fotografia como viria a ocorrer na escrita, por exemplo, estando a temporalidade da fotografia à mercê do *tempo* que esse autor denomina “*omnis in unum*”, um todo em um só, ou seja, o tempo não teria uma ordem, ou um continuum, mas uma homogeneidade. Em análise de discurso, ao pensarmos o tempo, não o consideramos cronologicamente ou fisicamente, mas nos atemos para a inscrição de diferentes temporalidades no discurso, mostrando que “há relações entre elas” e “efeitos de sentido que aí se produzem” (NUNES, 2007). Ainda que viesse a ser *unum*, para nós o tempo inscreve sentidos que opacificam a física e a cronologia e é significado aqui como temporalidade.

Pois bem. Tomamos como questão a temporalidade do/no discurso. Sabemos que o discurso se apresenta para além de uma relação imediata com as instituições. Entendemos que o tempo é instituição⁴ e a temporalidade é efeito dos processos discursivos. Compreendemos que o *omnis in unum* “remete a discursos dispersos no tempo” e isso em relação ao nosso objeto nos permite afirmar que uma fotografia, ou a leitura dela, “pode simular um passado, reinterpretá-lo, projetá-lo para um futuro” e fazer “emergir efeitos temporais de diversas ordens” na/pela história, similarmente ao que pensa Nunes (2007) sobre a temporalidade na leitura do arquivo.

Sobre a história e sobre o tempo vale dizer ainda, que mesmo que teóricos e historiadores procurem assinalar um começo para um discurso e, no caso da fotografia a sua origem ou invenção, sabemos por Orlandi (1998) pela “noção de discurso fundador” como funciona o imaginário das fundações do (não-, sem-) sentido e “os modos de repetição, de continuidade e de ruptura, enfim, as muitas maneiras de “inventar”, projetar ou apagar um tempo” no discurso (NUNES, 2007).

Dito isso, podemos compreender que tudo já está dito pela linguagem, de certa forma. O discurso está sempre aquém do sujeito, quase que a espera do momento em que tomará forma, ganhará força, como potência a ser usada. Quanto ao nosso discurso de nosso objeto, ainda que sentidos de invenção e origem estejam atrelados ao mesmo, se buscarmos nos primórdios da humanidade ou em origens assinaladas podemos compreender como se dá um discurso em potencial.

Segundo Graham (1997) “imagens do mundo” estavam disponíveis antes da fotografia propriamente dita. Cientistas já haviam pensado em modos de obter imagens que aos olhos deles retrariam o que os olhos viam. Leonardo da Vinci esboçou uma teoria da fotografia sem saber que esta

⁴ O tempo físico funciona, em nossa compreensão, pela ideologia, ou seja, comparece em nossas práticas sociais como um regulador.

seria mais tarde considerada um invento. Além disso, em 1558 Giovanni Battista Della Porta publicou uma imagem que anos depois pôde ser reconhecida como uma fotografia (tradução livre).

No ano de 1787, fotografias foram obtidas por um processo que usava uma câmara escura – um aparelho óptico – e folhas de prata sobre uma placa de cobre para fixar a luz que refletia uma imagem para dentro da câmara como um espelho. Esse procedimento esteve então na base da criação da fotografia, que foi divulgada, enfim, no século XIX como uma invenção. Uma das fotografias mais famosas e tida por muitos autores como a primeira fotografia do mundo foi feita em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce (GRAHAM, 1997 – tradução livre).

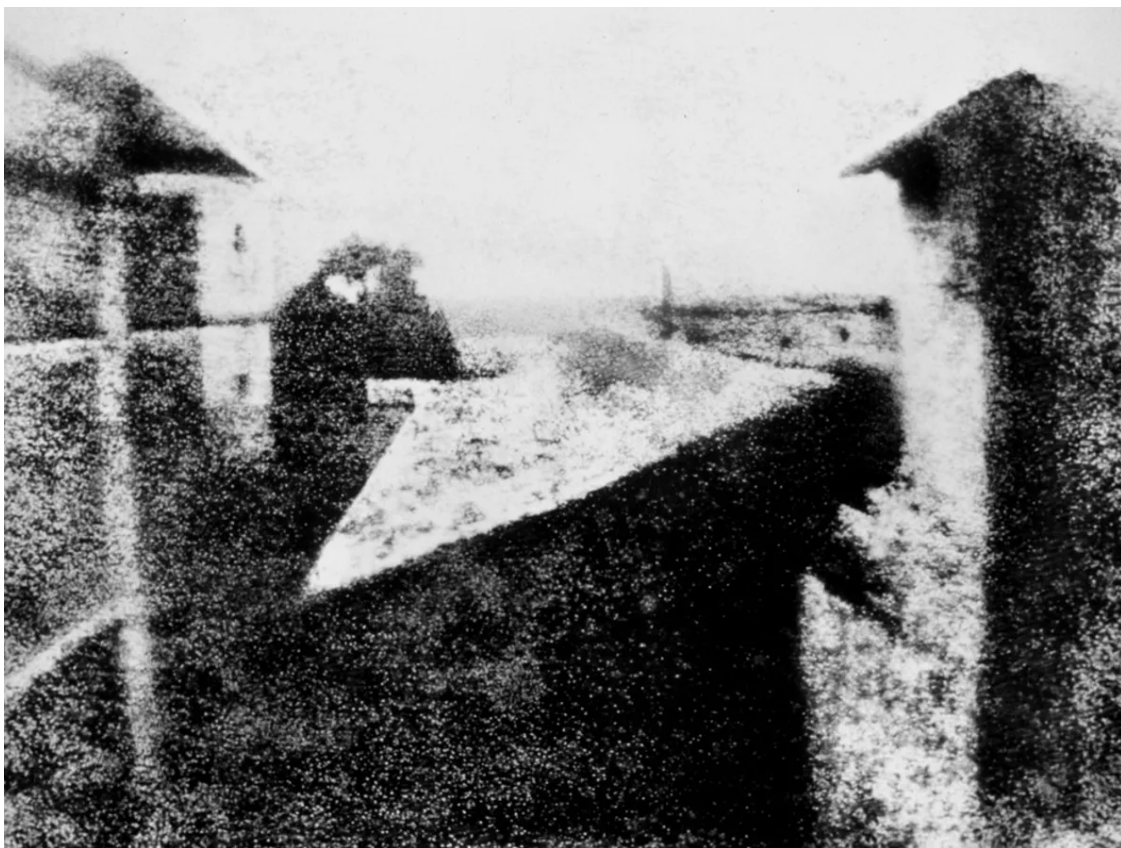


Figura 1. Fotografia 1. “Vista da Janela em Le Gras”.

Fonte: National Geographic. Disponível em: <<https://www.natgeo.pt/photography/2018/02/grandes-marcos-da-historia-da-fotografia?image=1459>> Acesso em: 3 fev. 2021.

Trouxemos a Fotografia 1 apenas para conhecimento de qual seria essa primeira fotografia do mundo. Conhecida como “Vista da Janela em Le Gras” a fotografia teria sido feita numa câmara escura, depois de várias horas de exposição à luz solar, com a câmara posicionada no parapeito da janela do andar superior da casa de Niépce com vista para as casas da vizinhança.

Ademais, sobre história e fundação dos discursos lembramos que “o sentido não se engendra a si próprio, mas se constitui no não-sentido”, sendo este último “disponibilidade e não vazio”. O “não-sentido é da ordem do interdiscurso”, daquilo que fala antes e que torna possível dizeres sustentados em outros dizeres (ORLANDI, 1998).

O interdiscurso, a memória discursiva, sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos. O saber discursivo a memória do dizer sobre a qual não temos controle, compreende o que foi e é dito a respeito de um assunto qualquer, mas que, ao longo do uso, esquecemos que foi dito, por quem, em que circunstâncias e que fica como um já-dito sobre o qual nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de saber do que estamos falando. Toda fala resulta assim de um efeito de sustentação no já-dito que funciona na medida em que as vozes que se poderiam identificar nas diferentes formulações se apagam e produzem efeito de anonimato, de universalidade do sentido (ORLANDI, 1998, p. 60).

A constituição dos sentidos se dá no discurso de forma que a inscrição daquilo que já está dito comparece na/pela história. Além disso, de acordo com Orlandi (1998) o sentido significa ao mesmo tempo em que o sujeito se significa. Ao refletir sobre isso no tocante ao nosso objeto, analisamos a fundação do discurso da fotografia por algo já formulado anteriormente em pinturas e que deu sentido ao retrato. É o que veremos a seguir.

Do sem-sentido ao retrato já visto

Lembramos de Benjamin (1996) em *Magia e Técnica, Arte e Política*, uma *Pequena História da Fotografia*, ao elaborar como a fotografia passou a ser utilizada por pintores como técnica, aponta que a fotografia os transformou em retratistas – aqueles que faziam registros de pessoas e estes permaneciam nos patrimônios das famílias por duas ou três gerações.

A partir disso compreendemos um sentido que recobre outro, um dizer sustentado em outro que nos faz pensar que o gesto de retratar alguém, ou seja, fazer uma fotografia conhecida como um retrato, recobre o próprio discurso da fotografia, em outras palavras, pela historicidade na afirmação de Benjamin, entendemos que o sentido de fotografia/fotografar está sustentado pelo sentido de retrato/retratar. Em Rios (2010), retratar significa “reproduzir imagem”, “representar com exatidão”, “tirar o retrato, fotografar”. Já fotografar significa “fixar imagem em material sensível com auxílio da luz”, “descrever com rigorosa exatidão”. Uma vez que aqui o que nos interessa é o gesto, definimos, portanto que o gesto de fotografar, sustenta-se no gesto de retratar.

Pensando ainda nos sentidos de fotografia, de acordo com Lima (1988) a palavra fotografia é significada pela etimologia que remonta duas origens: uma na língua grega, do *phosgraphēin*, que é a combinação de dois termos: *phōs* (em português, foto), significa luz e *gráphein* (grafia), significa escrita; e outra na língua japonesa, *sha-shin* que expressa reflexo da realidade.

Existem duas origens do nome fotografia. A primeira vem da Grécia, é usada nos países ocidentais [...] através desse nome a fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como uma escrita. A segunda forma é de origem oriental. No Japão fotografia se diz *sha-shin*, que quer dizer *reflexo da realidade*¹. Por essa origem a fotografia é uma forma de expressão visual (LIMA, 1988, p. 17. Nota de referência do autor: ¹ Paul Almas. *La photo à la une*. Paris: CF. P. J., 1980, p. 97).

Para Lima (1988), a fotografia é a arte de escrever com a luz e em acordo com essa reflexão encontramos em Andrade (2014) que isso que é dito escrita com a luz é um princípio da técnica fotográfica. O que esses dois autores chamam de escrever com a luz, é do nosso ponto de vista gesto de constituição de uma fotografia. Gesto porque é um “ato no nível simbólico”, praticado pelo sujeito (ORLANDI, 2007).

Por esta perspectiva, tomamos o seguinte ponto de entrada para pensar a fotografia em sua forma material, em nível simbólico: ao considerar que a fotografia escreve algo que é tido/lido como imagem, penso a relação do gesto de retratar com a memória discursiva e proponho, a partir daqui, em um gesto de minha autoria, que o já dito, no tocante ao nosso objeto, é um *já visto*.

Forjar essa novidade, o deslocamento do já dito para o *já visto* só foi possível a partir do momento em que me debrucei sobre a especificidade da fotografia. Quando falamos em pintura, por exemplo, a relação do pintor com o seu objeto está em um campo em que não necessariamente precisa existir um referente a ser pintado. No caso da fotografia é preciso ter algo ali para se registrar, retratar, fotografar, escrever com elementos visíveis. Tendo isso em vista e a relação trauma na obra de Freud *x instante decisivo* — que falaremos mais adiante *x acontecimento discursivo*, Chiaretti (2001) aponta que uma fotografia legitima uma leitura sobre/um dizer sobre, uma vez que enunciação e narrativa “coincidem — ou seja, o nó que textualiza esse *antes* em discurso, por meio da retroação”.

Além disso, há um aspecto da fotografia que a consagra historicamente como tal: aquilo que se revela pela mesma, do nosso ponto de vista entendido como um efeito que engendra sentidos de originalidade e ineditismo que seriam revelados pela fotografia. Desde sua invenção, passando pelas câmeras analógicas até às altas velocidades de captura das câmeras digitais, a fotografia é constituída pela revelação daquilo que se vê *post hae* (após isso) ou por detalhadas e minuciosas capturas, tão velozes que são capazes de revelar algo do mover das coisas do mundo que é imperceptível a olho nu.

Ainda que por revelação se dê a fotografia, consideramos neste trabalho que originalidade e ineditismo estão sustentados por dizeres outros, que falam antes – o já formulado, o já dito. Na especificidade de meu objeto, compreendo que aquilo que se revela aos olhos, está sustentado por instancias que olhos não viram, mas reconhecem, pelo funcionamento mesmo do que já está formulado, em linguagem, por algo que uma vez *já visto* torna-se inteligível, legível, *visível* ainda que dê a impressão de ser algo surpreendentemente revelado.

Tomemos uma fotografia de Michel Pêcheux:



Figura 2. Fotografia 2. Retrato de Michel Pêcheux.

Fonte: Fundo Michel Pêcheux. Disponível em: <<https://www.labeurb.unicamp.br/cedu/fundo.php>> Acesso em: 3 abr. 2020.

A Fotografia 2 é um retrato de um rosto virado quase que em perfil, a face de Michel Pêcheux. O seu semblante está tranquilo, com um sorriso sutil. Notamos que a cor (sépia) produz o efeito de sentido de fotografia documental, de arquivo, de registro antigo. Aliás, segundo Schöttler (2014), essa fotografia possivelmente é uma das únicas já publicadas de Michel Pêcheux, e foi feita em 1977 por Doris Schöttler-Boll (1945-2015), uma artista alemã.

Ao considerar que a Fotografia 2 é um retrato de Michel Pêcheux, teríamos uma atualização, ou seja, pela memória discursiva sabemos que fotografias de pessoas são retratos de um momento e que

mostram, como nesse caso, como era a fisionomia de alguém. Essa memória está sustentada pelo o que estamos considerando aqui com um *já visto*, possivelmente por pinturas e registros que utilizavam técnicas para se registrar, ou retratar o que se via.

Ou seja, a fotografia torna-se *visível* porque a sua leitura se produz a partir de uma memória discursiva que permite a produção de um efeito de sentido de retrato (captura e representação de uma imagem), sustentando-se em um *já visto*, a pintura-retrato. Do retrato pintado ao fotografado. Efeito de sentido de exatidão e de precisão no tempo e espaço, resultado da historicidade pela fotografia.

Sentidos que antecedem a inauguração da fotografia por aquilo que os olhos podiam ver inscrevem-se pela ordem dos dizeres que falam em outro lugar. O que é registrado pela fotografia comporta sentidos já formulados, mas não só. Na leitura de Salles (2018) sob o ponto de vista do autor “W. Benjamin (1994)” a fotografia enquanto lugar de observação, no campo da reprodução, “muda nosso olhar em relação as coisas”.

No texto *Pequena História da Fotografia*, o autor⁵ se refere ao trajeto do inconsciente do observador sobre a imagem trabalhada pelo fotógrafo: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1994, p. 94). [...] Segundo Benjamin, a fotografia constitui matéria capaz de trazer à consciência algo “novo” do campo das representações da natureza, uma espécie, nomeada pelo autor, de “inconsciente ótico” [...]. ao elaborar sobre o movimento do inconsciente, aponta que, mobilizando algo já presente na memória a partir de uma experiência empírica vivenciada pelo sujeito que observa uma determinada imagem, o sujeito torna conscientes e atribui novos sentidos a essa representação (SALLES, 2018, p. 97).

Na esteira dessa reflexão consideramos a fotografia, como potência de “retorno do mesmo no diferente” nas palavras de Orlandi (1998). Compreendemos que os sentidos na/pela fotografia se dão pela relação daquilo *já visto* de diversas maneiras com aquilo que pode vir a ser, porque há gesto – do sujeito, o que será mais explorado adiante neste texto. Na cadeia discursiva falamos da relação entre os sentidos estabilizados e o novo. O novo registrado pelas lentes da câmera fotográfica atesta a presença daquilo que já está formulado, *já visto*, no imaginário do sujeito, “a percepção é sempre atravessada pelo *já ouvido* e o *já dito*” (PÊCHEUX, 2019, p. 42 – grifos do autor) e daquilo que manifesta sentidos inaugurados.

Há que se considerar também que ao se retratar um rosto, uma presença, um momento, pelas lentes da fotografia, registra-se também ausência, uma vez que

pensamos que um processo⁶ se caracteriza não somente pelos efeitos semânticos que nele se encontram realizados – o que é dito no discurso *x* – mas também pela ausência de um certo número de efeitos que estão presentes “além”, precisamente naquilo que

⁵ W. Benjamin.

⁶ Processo de produção do discurso, de acordo com Pêcheux (2019 [1969]).

chamamos de *exterior específico* do Δ_x ^{NOTA}. Isso supõe que não poderíamos definir a ausência de um efeito de sentido se não como a ausência específica daquilo que está em outro lugar: o “não dito” (PÊCHEUX, 2019 [1969], p. 147, grifos do autor).

A ausência se constitui do exterior discursivo, da presença que “não está mais” de que fala Pêcheux (1990), do “irrealizado” que forma sentido - do interior do sem-sentido. Além disso, o registro, é entendido aqui como um gesto e atesta, portanto, a intervenção do sujeito - de linguagem - que sujeito à ordem do significante abre espaço ao “constitutivo alhures” de que fala Pêcheux (1990), ao novo. O “constitutivo alhures” viria a reorganizar o espaço da memória, desestabilizando-a e provocando um novo vir a ser nas palavras de Pêcheux (1990) e mantém a relação do que está com o que pode vir a estar. Dessa forma, a ausência acontece (alhures) dentro do processo, sendo o mesmo e novo, parte do que o sujeito não reconhece, mas que sempre esteve lá.

Dessa forma, compreendemos que o *já visto* mantém relação, pela fotografia, com o instante imediato da percepção, momento que se registra a imagem, e inscreve a presença-ausência que significa o que está em outro lugar pela materialidade do agora. O *já visto* traz um retorno ao passado pela atualização do presente, de forma que ao registrar uma fotografia o sujeito se depara com uma presença-ausência.

Espaço-tempo na composição da fotografia

Para pensar a materialidade da suspensão instantânea do tempo pela fotografia, como lugar de significação, levamos em consideração o sujeito do discurso em relação com o instante/movimento/espaço, similarmente ao qual propõe Orlandi (2012) em sua análise sobre a dança na relação “corpo/movimento/espaço”.

De acordo com Orlandi (idem) o movimento da dança é afetado pelos sentidos do espaço e está sujeito “à ideologia, pela constituição do sujeito”. A dança junta coreografia (movimento) e corpo (do sujeito). A fotografia junta coreografias, corridas, saltos com o espaço (forma) e um instante, fugidio, (tempo).

O que estamos chamando de instante, na/pela fotografia, foi pensado por Bresson (2009) como “instante decisivo”, quem usou esse conceito para explicar a fração de segundo em que se dá o arranjo percebido visualmente para se compor o enquadramento de uma fotografia. Nas palavras do autor esse é o “encontro do instante com a geometria” (BRESSION, 2009).

NOTA Δ_x é dito por Pêcheux (2019 [1969]) como “processo de produção”.

O “encontro do instante com a geometria” de Bresson (idem) do nosso ponto de vista é a constituição da suspensão instantânea do tempo em relação com o espaço geométrico das regras e aparatos da fotografia. Uma das regras próprias a forma da fotografia é o recorte, que não se trata, porém, “de um corte sincrônico, mas da trama histórica funcionando” (GLOZMAN, MEDEIROS, 2019, sp. p). O recorte é uma seleção daquilo que está diante dos olhos e que se torna um quadro, ou um enquadramento do espaço-tempo. A disposição dos elementos recortados, ou enquadrados, advém do instante que é decisivo para **compor** aquilo que os olhos não apreendem (grifo meu).

A Fotografia 3, de Carl Thorborg, feita no Royal Swedish Ballet durante a coreografia do israelense Ohan Naharin e do tcheco Jiří Kylián de nome “On the essence of being human: ‘woman with water’”, sendo um fragmento dos movimentos da bailarina Daria Ivanova.



Figura 3. Fotografia 3. “woman with water”

Fonte: Disponível em: <http://www.seeingdance.com/ek-kylian-naharin-royal-swedish-ballet-23032020/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

“Considerando a materialidade do sujeito, o corpo significa” na coreografia. A partir dessa afirmativa Orlandi (2012) compreende a coreografia pelos “modos de individuação e processos de identificação do sujeito em relação ao espaço e ao movimento” do corpo que é “afetado pelos sentidos”. Já ao pensar o instante da coreografia, enquadrado pelo fotógrafo, consideramos a materialidade de um fragmento, do enquadramento e da composição.

Fragmento de tempo e de espaço que produz sentidos na relação com o corpo da bailarina. Enquadramento de um material que flagra um movimento sutil. Movimento é mudança de posição no tempo. A Fotografia 3 poderia ser da bailarina em *plié*, ou com o foco em seu rosto, poderia ser composta de outra maneira. O instante poderia ser outro, porque há gesto do sujeito. O sujeito é “acontecimento da estrutura significante no homem” (ORLANDI, 1998).

Ao analisar o conceito de Bresson na cadeia discursiva, Monte-Serrat, Tfouni e Pimenta (2012) afirmam que a possibilidade da fotografia vir a acontecer de uma maneira e não de outra se deve ao fato de que o sujeito é dividido por seu próprio discurso, ou seja, de que

[...] existe o sujeito do inconsciente emergindo entre os significantes; ele “escapa” sem se dar conta daquilo que o constitui (LACAN, 2009). Segundo Pêcheux (2002), no discurso existe um universo logicamente estabilizado construído pelos efeitos ideológicos da interpretação linguageira. Essa estabilidade discursiva é desfeita no discurso opaco do sujeito, que apresenta diversas significações e não uma só (MONTE-SERRAT *et al.*, 2012).

Para nós o olhar, a imagem, o instante e outras materialidades compõe a fotografia em nível simbólico. Do nosso ponto de vista a composição é arranjada pelo sujeito de: Lacan (2009), lugar social simbólico cuja falta é constitutiva; de Pêcheux (1997) que é constituído pela história e influenciado pela ideologia; e de Orlandi (2019), o sujeito mediador do seu discurso. Para Lacan, o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significações que só adquirem sentido em suas relações mútuas, no discurso.

Também a distinção entre diferentes ordens de discurso encontra seu eco no sujeito. A incompletude, a diferença, o possível, indicam uma mesma coisa: a abertura do simbólico e a divisão (a falta) como constitutiva do sujeito. E, no sujeito, a vontade do um, do completo, do todo. (ORLANDI, 2007, p. 137)

Para Orlandi (2007) a incompletude é um traço constitutivo do sujeito, que pretende percursos e fazeres completos, com começo, meio, numa busca incessante pela unidade, pelos sentidos em totalidade.

Considerações finais

Por fim, em se tratando da composição, queremos discorrer que no que tange ao próprio da fotografia, a primeira está sempre em relação com o olhar do sujeito. A composição da Fotografia 3, por exemplo, poderia vir a ser outra A bailarina poderia estar disposta em perfil. Ou ainda, se a câmera estivesse abaixo dela, poderia se fotografar sua expressão no salto. A composição diz sobre o ângulo de

visão, sobre a posição de que parte o olhar de quem fotografa, sobre os elementos que compõe. O que está ou pode vir a ser visível nesta posição. A composição mantém relação com o espaço, com o todo visível e com o que cabe no enquadramento — no recorte — da fotografia.

A composição diz sobre o ponto de vista, “um sistema centrado cujo centro corresponde, quase automaticamente, à posição do observador humano (AUMONT, 2001, p. 217). Pelo ponto de vista inclui-se, ou o contrário, alguns elementos no enquadramento da fotografia. Aumont (2001) tem uma definição para composição que é a de “campo”: “um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista”.

A composição da fotografia, em outras palavras, diz sobre a perspectiva de que parte o olhar e dos elementos que uma vez postos em organização compõe o enquadramento da fotografia. Uma fotografia é organizada não só pela perspectiva de um olhar, mas pelo instante que suspende um movimento e também pela relação do que é visível e que pode ser organizado para compor um enquadramento, um recorte. Vale lembrar que a organização, em correspondência com o discursivo, afeta a ordem, ou seja, em nível simbólico algo da organização significa”. “A organização da linguagem tem a ver com o modo como, materialmente, este espaço de significação se apresenta” (ORLANDI, 2001, p. 701).

A composição torna-se digital com a consagração das câmeras automáticas, aplicativos e mídias para fotografias, no naquilo que Dias (2018) vai chamar de convergência da tecnologia com o corpo e que consideremos a partir dessa reflexão como uma evidência de apagamento do sujeito, com implicações no esquecimento e na memória. Porém, sabemos que o sujeito também se apresenta-nos em opacidade. Para nós o sujeito está sempre lá e, nesse caso, interpretando.

O gesto de interpretação direciona sentidos, a depender de diferentes posições-sujeito e dos processos de constituição do sentido. Interpretar discursivamente uma fotografia é, pois, considerar que aquilo que está materializado por meio dela é mediado pelo sujeito. É pensar também a constituição da fotografia como lugar de possíveis e distintos gestos de interpretação, de diferentes maneiras de significar.

Os gestos de interpretação que se arranjam na e em fotografia(s) acontecem pela necessidade do sujeito de atribuir sentidos e porque o objeto reclama sentidos, sendo assim, consideramos: o gesto do momento da constituição de uma fotografia e o gesto que advém da leitura de uma fotografia que já está pronta, que já foi interpretada.

No momento da constituição de uma fotografia o sujeito depara-se com o visível e o significa. Sendo sujeito a forma-sujeito, ou seja, “os sujeitos de seu discurso”, interpelados por formações ideológicas que fornecem a cada sujeito uma realidade, um “sistema de significações percebidas”, nas

palavras de Pêcheux (1997). Já no momento de “leitura” (da visualização de uma fotografia) consideramos que “face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de [...] construir sítios de significância” (ORLANDI, 2007), ou seja, de interpretar esse objeto.

Sobre o momento de constituição de uma fotografia, observamos que a depender do tipo de fotografia e processo que ela é feita pode-se levar horas para se fotografar e é necessária uma gama de conhecimento, porém dispositivos com tecnologia avançada permitem que todo o processo e conhecimento sejam reduzidos a um clique em uma tela sensível ao toque. De acordo com Sobrinho (2019), em “Processo estético e efeito de significação: dos objetos simbólicos e de seus modos de leitura perante ao contexto tecnológico”, a presença de câmeras nos celulares faz do sujeito provido de seu aparelho um fotografo em potencial.

De acordo com Rouillé (2009) existe o “campo da arte fotográfica”, que é “caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo e o da “fotografia-documento”, que se consolida pela função de registro de acontecimentos históricos ou de um fato. Diante disso, compreendemos que existe no imaginário social sempre uma finalidade ou outra para a fotografia. Seriam estas finalidades processos e discursividades sem sujeito? Não. Ainda que aparentemente o sujeito vá de protagonista a subsidiado pela tecnologia que inova a maneira de se fotografar.

Procuramos desenvolver a noção de composição em relação a organização de nosso objeto, uma vez que está intervém na ordem simbólica. Nela, portanto, buscamos analisar a questão do olhar do sujeito, o enquadramento e o instante. Sendo que cada um desses aspectos são elementos fundamentais para a constituição de uma fotografia. Buscamos, assim, trilhar por um percurso que contribui com a compreensão de algo que não foi dito aqui nesse termo, mas que é o *visível, que para mim é uma noção a ser desenvolvida em trabalhos futuros.*

Por fim, vale dizer que o processo fotográfico, bem como as suas discursividades, se dá enquanto espaço material de constituição de sentidos. Esse processo organiza o cenário fragmentado, os elementos que se organizam nesse espaço visível podem encobrir o dizível na trama discursiva, sentidos de culto pelos retratos vão desde esse valor até ao da exposição que temos visto nas redes sociais como o Instagram. Esses são pontos de partida ou de conclusões (incompletas, abertas) dos quais significo constantemente espaço, sujeito e tempo na/pela fotografia, lembrando sempre que como diria Orlandi o sentido pode ser outro.

Referências

ANDRADE, C. M. M. S. **Peles Fotográficas**: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera. Niterói: PPGHistória/UFF, 2014.

AUMONT, J. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 6ª edição. Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.

AUMONT, J. **Delimitações, inversões, deslocamentos**. Cadernos de Estudos Linguísticos. Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990.

BENJAMIN, W. **Pequena História da Fotografia**. In.: Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo/SP: Brasiliense, 1996, p. 97-115.

BRESSON, H. **Tête à Tetê, Portraits by Henry Cartier-Bresson**. Acesso em 23 de outubro de 2019. Disponível em <http://www.npg.si.edu/exh/cb>.

CHIARETTI, P. **O instante decisivo e as noções de acontecimento em Pêcheux e trauma em Freud e Lacan**. In: IX Congresso Latino-Americano de Estudos do Discurso ALED. Belo Horizonte, MG. Novembro de 2001.

CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Orgs.). **Materialidades Discursivas**. Tradução de Débora Massmann, Maria Onice Payer, José Horta Nunes, Freda Indursky, Eduardo Alves Rodrigues, Mônica Graciela Zoppi-Fontana, Tatiane Freire de Moura, Ana Cláudia Fernandes Ferreira, Greciely Cristina da Costa, Heloisa Monteiro Rosário, Eni Puccinelli Orlandi, Gabriel Leopoldino dos Santos, Luiza Katia Andrade Castello Branco, Mariza Vieira da Silva, Marcos Aurélio Barbai, Lauro José Siqueira Baldini, Cristiane Dias. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

DIAS, C. **Análise do discurso digital: Sujeito, espaço, memória e arquivo**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

FLUSSER, V. **Into the universe of technical images**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GLOZMAN, M.; MEDEIROS, V. (orgs.). **Fotograma das Tensões e Disputas Discursivas na/da atualidade**. In: Fragmentum, n.º 54. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/issue/view/1460/showToc>. Acesso em: 11 de outubro de 2020.

GRAHAM, C. **History of Art: the Photograph**. New Yourk: Oxford University Press, 1997.

LACAN, J. Enciclopédia lacaniana de psicanálise. Disponível em: <http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&sl=en&u=http://nosubject.com/Cogito&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dcogito%2Blacan%26hl%3DptBR%26client%3Dfirefox%26channel%3Ds%26rls%3Dorg.mozilla:ptBR:official%26hs%3Dxr5%26sa%3DG>. Acesso em 11 de novembro de 2020.

- LIMA, I. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2007.
- MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V.; PIMENTA, L. **Acontecimento e Instante Decisivo no Discurso Fotográfico: desconstruindo efeitos ideológicos óbvios em uma fotografia**. In: *Linguagens & Cidadania*, v. 14, jan./dez., 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/23798/14006>> Acesso em: 28 de abril de 2020.
- NUNES, J. H. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: M. C. L. Ferreira, F. Indursky (orgs.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 373-380.
- ORLANDI, E. **A análise de discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil**. In: *Seminário de Estudos em Análise de Discurso*. Porto Alegre/RS: UFRGS, 2003. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/1SEAD/Conferencias/EniOrlandi.pdf>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.
- ORLANDI, E. **Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. **Corpo e Sujeito: na dança, os sentidos**. In: **Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.
- ORLANDI, E. **Do não-sentido e do sem-sentido**. In: JUNQUEIRA FILHO, L. C. U. (org.). **Silêncios e Luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma**, São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- ORLANDI, E. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- PÊCHEUX, M. **Análise Automática do Discurso**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi e Greciely Costa. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019 [1969].
- ORLANDI, E. **Semântica e Discurso: uma crítica a Afirmação do Óbvio**. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] – 3ª ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- RIOS, D. R. **Minidicionário Escolar Língua Portuguesa com divisão silábica**. São Paulo: DCL, 2010.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SALLES, A. C. **Discurso e Performance**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.
- SCHÖTTLER, P. **Introdução ao artigo de Michel Pêcheux: “Ousar pensar e ousar se revoltar! Ideologia, marxismo, luta de classes”**. In: *Décalages: an Althusser*.

SILVA SOBRINHO, J. S. Processo estético e efeito de significação: dos objetos simbólicos e de seus modos de leitura. *In: Aula Magna 2º semestre*: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí. Pouso Alegre. Agosto de 2019.