

PALAVRAS SOBRE IMAGENS¹

Gilson Goulart Carrijo
gilsongoulart@yahoo.com
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

ISSN 2316-6479

Resumo

O objetivo deste artigo é explorar as relações entre palavras e imagens, uma (contra)posição teórica, técnica e estética. As mensagens compostas por sistemas de signos verbais e não verbais são formas de comunicação e expressão que podem ser complementares, mas também autônomas, no entanto, quando somos solicitados a estabelecer de algum modo a passagem ou a apreensão de um signo por outro, frequentemente, nos vemos diante de uma lacuna. A proposta é sugerir/produzir relações entre palavras “escritas” e “imagéticas”. Demonstrar inquietações situadas entre o dizer e o pensar, entre o ver e o imaginar, entre o olhar e o falar.

Palavras-Chave: fotografia, imagens e palavras

Abstract

The purpose of this article is to explore the relationship between words and images, a (counter) theoretical position, technique and aesthetics. The messages consist of systems of signs are verbal and nonverbal forms of communication and expression that can be complementary, but also autonomous, however, when we are asked to establish somehow the passage or the seizure of a sign on the other, often we find ourselves in a gap. The proposal is to suggest / produce relations between words “written” and “imagery”. Demonstrate concerns located between saying and thinking, between seeing and imagining, between the eyes and talk.

Keywords: photograph, pictures and words

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.

1 Este trabalho integra a fotoetnografia (*Re*)apresentações do outro: *travestilidades e estética fotográfica* defendida no Programa de Doutorado em Múltiplos Meios da Unicamp, sob a orientação do professor Dr. Ronaldo Entler. Realizado na cidade de Uberlândia – MG, entre os anos de 2006 e 2010, e na cidade de Milão, durante o estágio de doutoramento na Università Degli Studi di Milano, no período de novembro de 2009 a maio de 2010, sob a supervisão da professora Dr^a. Luisa Leonini.

Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com
Maiakovski – seu criador.
Fotografei a nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta do mundo faria uma roupa mais justa para
cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.
Manoel de Barros, 2000.

As Imagens

Diversos autores compartilham da premissa de que o termo imagem guarda múltiplos significados sem vínculos aparentes que torna difícil apreendê-lo em uma única definição. Esses múltiplos significados nem sempre remetem ao espaço do visível, indicando que algo da linguagem verbal/falada toma emprestados traços do visual. Imaginária ou visível, uma imagem depende sempre da construção ou do reconhecimento do outro, ela seria “um objeto segundo com relação a um outro que ela representa de acordo com certas leis particulares” (JOLY, 1996, p.13). Assim, a expressão plástica da imagem dialogaria, através de suas formas, com aspectos conhecidos do real comuns ao produtor e aos observadores.

A definição de imagem utilizada por John Berger (1999) dialoga com a de Martine Joly (1996) ao concebê-la como “uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou - por alguns momentos ou séculos” (BERGER, 1999, p.11). Para ambos, a imagem foi percebida como signo icônico, mantendo certa semelhança (similaridade) e imitação (mimese) com seu referente, uma definição clássica que remonta à Grécia Clássica². A imagem como semelhança pertenceria, portanto, à classe dos ícones.

2 Segundo Jean-Pierre Vernant (2001), a ideia de imagem entendida como um artifício imitativo, à maneira de um simulacro, reproduzindo a aparência externa do referente, está profundamente ligada à religiosidade da Grécia Clássica. Com o advento das cidades gregas, o ídolo, *xóanon*, transita do privado para o público, perdendo o valor de talismã para assumir o significado e a estrutura de uma imagem. Assim, a realidade do ídolo transfere-se para sua aparência e sua função ritualística assenta-se no ser visto. Neste momento, a imagem ainda “*encarna o invisível, o além, o divino*”, e não é sem provocar inquietação e dúvidas que a imagem passa a constituir uma imitação da aparência. Segundo o autor, foi na virada dos séculos V e IV a. C. que “*a teoria da mimesis, da imitação, esboçada por Xenofonte, e elaborada de forma totalmente sistemática por Platão, marca o momento em que na cultura grega, a versão que leva da presentificação do invisível à imitação da aparência foi realizada*” (VERNANT, 2001, p.296).

Esta possibilidade de imitação da aparência constitui, segundo Peirce (1974), a característica de semelhança entre o signo imagético e o seu objeto de referência, o que contribuiria também para a polissemia do conceito de imagem. Para o autor, a partir de um modelo triádico (significante, significado e referente), o signo imagético se constituiria de um significante visual que remeteria a um objeto de referência ausente e evocaria no observador, interpretante, um significado ou uma idéia do objeto. Desta forma, ele defende que o conceito de imagem pode ser reencontrado nas denominações de cada um dos três elementos constituintes do signo da imagem, visto que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir os três elementos³.

Para Lucia Santaella e Winfried Nöth (1999), a polaridade entre a imagem como representação visual e imaginação mental dividiria a percepção sobre as imagens, os autores consideram que esses dois pólos podem estar em oposição ou em complementariedade. O primeiro se refere às imagens diretas, perceptíveis, existentes, como o signo icônico mencionado acima, o signo plástico (cor, forma, composição, textura, etc) e o signo linguístico, particularmente, a metáfora. O segundo seria a imagem mental, que pode ser evocada, também, na ausência de estímulos visuais. Para os autores, a dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental e se “traduz no grego como *eikon* e no latim como *imago*, bem como no francês *image*, enquanto no inglês pode-se fazer uma diferenciação entre *image* e *picture*” (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 36). Por exemplo, as imagens mentais aparecem, desde Platão, como ideias ou modelos, ou em Freud como sonhos. Tais imagens foram valorizadas positivamente no Ocidente, já que elas, segundo seus apologistas, seriam a “essência das coisas, do pensamento ou até mesmo da aproximação de Deus” (Id.,ib, p.37).

No que se refere às imagens visuais, no Ocidente, elas transitam da idolatria mágico-religiosa ao ceticismo racional da imagem, da sua proibição ao iconoclasmo. Segundo os autores, *mágica* é a conotação que aparece no alemão medieval, cuja raiz léxica *bilidi* está presente no atual vocábulo “imagem”. Assim, “imagem” pode significar, por vezes, um ícone milagroso. Outro aspecto, considerado negativo pelos autores, é que a imagem aparece em Platão como fruto de um ceticismo racional para com as imagens percebidas pelos sentidos.

3 Exemplificando seu argumento, Peirce afirma que, por vezes, a palavra “imagem” designa o *representamen* no sentido de desenho, fotografia e quadro. Por outro lado, o conceito “imagem mental”, no sentido de uma ideia ou imaginação, reporta à imagem como interpretante. Mesmo para o objeto de referência da imagem, há a designação de “imagem” quando ele é entendido como “imagem original” da qual foi feita uma cópia. Desta forma, fechar-se-ia o círculo da polissemia semiótica da imagem no sentido da interpretação do signo como um processo circular de semiose infinita (PEIRCE, 1994, 4: 447). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/22094234/The-Collected-Papers-of-Charles-Sanders-Peirce-2904s>. Acesso em 18 de abril de 2012.

Entendidas como imagens aparentes e ilusórias, seriam enganadoras e inimigas do conhecimento.

A imagem visual, mais do que uma representação da “realidade”, é um sistema simbólico dado para ser visto e sua significação é, em grande parte, tributária das experiências e dos saberes que o receptor adquiriu anteriormente. A produção e o entendimento das funções da imagem situam-se no campo de uma construção histórica, cultural e psicológica, pois

(...) A interação entre as exigências do objeto e as tendências do observador repete-se em níveis superiores da compreensão, no restabelecimento da unidade entre a percepção e o pensamento. (...) A mente funciona com grande amplitude de imagens disponíveis – através da memória – e organiza uma experiência de vida total num sistema de conceitos visuais, que funcionam na percepção direta, na experiência armazenada e na imaginação do observador (MOREIRA LEITE, 1999, p.107).

Na polissemia de sentidos atribuídos à imagem há algo de consensual: a ideia de que toda imagem incorpora uma forma de ver, e nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende, também, de nosso próprio modo de ver. Esta ideia pode ser aplicada também ao campo da fotografia, uma vez que as fotografias não são, como se presume frequentemente, simplesmente um registro mecânico, ainda que seja um instantâneo familiar mais informal. Para John Berger, “cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis” (1999, p. 12).

As Palavras

Segundo Lucia Santaella e Winfried Nöth, a escritura fonética foi duramente criticada no mundo grego por sua natureza fria, impessoal, monótona e desprovida do sopro vital da fala. Esta forma de expressão serviu, entre outras coisas, para trazer à superfície do olhar os labirínticos jogos de espelhos, palavras dentro, sob, entre palavras, que regem a combinatória da fala prescrita pela língua. Pode-se dizer que a linguagem escrita funda o pensamento e a fala, colocando em evidência um jogo arbitrário e paradoxal tido como infinito. Assim, o pensamento, a fala e a escrita podem ser entendidos como produtores de imagens verbais e mentais. Estas imagens e figurações mentais não devem ser entendidas, segundo os autores, como entidades imateriais, privadas e metafísicas, mas sim no sentido de espaços lógicos interligados, uma espécie de diagrama sintático (id, ib, p. 66).

Por exemplo, no campo da literatura, a partir do Modernismo, o poema inteiro ou texto passou a ser considerado como uma imagem ou “ícone verbal”.

Imagem não mais concebida como impressão ou semelhança pictórica, mas como estrutura sincrônica num espaço metafórico. Octávio Paz foi considerado por Lucia Santaella e Winfried Nöth como um dos mais admiráveis formuladores da moderna concepção do poema como imagem (id, ib, p. 67).

Em *Paisagens do Capibaribe*, João Cabral de Melo Neto apresenta um poema com imagens inusitadas que, segundo Walty, lembra o que Pound chamou de “complexo intelectual e emocional num instante de tempo”. Neste poema, João Cabral associa a seca à imagem de um cão sem plumas (WALTY et. al., 2000, p. 52).

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Segundo Martine Joly (1996, p. 22), na linguagem, imagem é o nome dado à metáfora. Metáfora verbal ou falar por imagens é estabelecer uma relação análoga ou de comparação que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, fundamentando-se numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado; translação. No texto, metáforas, metonímias e outros recursos figurativos constroem uma dimensão material a partir de um jogo de deslocamentos e condensações.

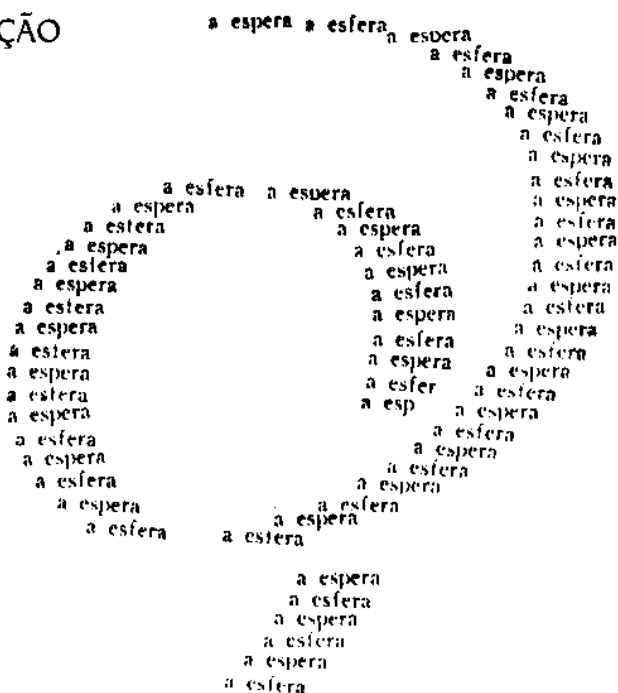
Para Ivete Walty e colaboradoras (2000), a literatura pode, de certa maneira, prescindir da imagem propriamente dita, pois as metáforas criam imagens com palavras. A imagem verbal evidenciaria o corte entre o signo e o referente – entendido pelas autoras como objeto ou coisa que tenha uma existência concreta no mundo sensível –, aumentando sua potencialidade de significações. Assim, na literatura “tudo” seria imagem, isto é, “linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto” (2000, p.51).

A poesia parece ser o espaço em que os interstícios da palavra, da imagem visual e sonora, sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. A esse respeito, Ivete Walty e colaboradoras (2000, p. 52) exemplificam com a primeira estrofe do poema *Inscrições* de Cecília Meireles:

Sou entre flor e nuvem,
Estrela e mar.
Por que havemos de ser unicamente humanos,
Limitados em chorar?

As imagens condensadas nas figuras flor, estrela e mar estabelecem uma relação direta com as experiências do leitor. As cintilações conotativas da metáfora produzem nítidos efeitos imagéticos. Para Lucia Santaella e Winfried Nöth, há também imagens alegóricas que figuram simbolicamente aquilo que denotam, os níveis de convencionalidade que estão presentes nestas imagens correspondem ao seu caráter simbólico (id, ib, p.63). Palavras, portanto, podem produzir efeitos de realidade possibilitando ao leitor “ver”, imaginar a cena narrada.

TRANSLAÇÃO



Por outro lado, o poema se faz imagem, também, pela disposição das palavras na página, conforme exemplificado através do poema *Translação* de Casiano Ricardo. Aqui o poema toma a forma do conteúdo produzindo imagens gráfica, sonora e mental (WALTY et. al., 2000, 55).

Os meios gráficos e impressos promovem o desabrochar de uma nova linguagem híbrida, entretecida nas misturas entre a palavra, a imagem diagramática e a fotográfica. Uma nova geração de *designers* gráficos delicia-se na manipulação das letras, palavras e imagens dos mais variados estilos nas telas informatizadas movidas à luz e cores que se multiplicam ao infinito, mesmo que se possa contar a quantidade de pixels do suporte. Esse código híbrido já preenche todas as condições para se tornar dominante.

Seguimos a trilha deixada por Lucia Santaella e Winfried Nöth (1999) para os quais “o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na

palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia” (id, ib, p.69).

As Palavras e as Imagens

J. Aumont (1993) refuta as concepções que entendem a imagem como um meio “direto” de expressão do mundo em concorrência com a linguagem, sem passar por ela, dispensando-a. Para o autor, toda imagem tem dimensão simbólica por ser capaz de significar “sempre em relação à linguagem verbal” (p.249). Referindo-se à imagem como representação, ele argumenta sobre a relação imagem e espectador. O espectador relaciona as imagens a enunciados simbólicos, sem os quais elas não teriam sentido, no entanto, estes não prescindiriam da linguagem verbal. Formulados verbalmente, os enunciados colocam a questão de que o sentido da imagem repousa na relação entre imagens e palavras, entre imagem e signos verbais. A esse respeito, o autor afirma que “não há imagem ‘pura’, puramente icônica, já que para ser plenamente compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal” (id.ib, p.248).

No entanto, a dependência do signo verbal para a significação da imagem não representa consenso. Régis Debray (1993) critica a posição que considera como sendo “das sentinelas do mistério estético”, argumentando que não se tem “necessidade de *verbalizar para simbolizar*”. Pois, segundo o autor, a linguagem verbal ocupa uma curta faixa no amplo espectro dos meios de transmissão, uma vez que não somente os “vocábulo fazem sinal” (id.ib, p.48). Para ele, os vocábulos são de fato uma invenção “recente” nas histórias da humanidade. Os mitogramas e os pictogramas do Paleolítico proporcionaram, por milênios, que os homens entrassem em um sistema específico de correspondência simbólica muito antes que a “escrita linear viesse compor as sensações e as cabeças” (id.ib, p.54). Argumenta o autor que quando o signo verbal adquiriu preponderância no processo de comunicação e os significados míticos, precisamente localizáveis e codificados do imaginário coletivo, desapareceram, a imagem (pintada) caminhou para o arbitrário linguístico. Essa passagem promoveu a necessidade de se organizar o arbitrário figurativo a partir do modelo do arbitrário linguístico (id.ib, p.55).

Por exemplo, no quadro intitulado *A chave dos sonhos*, o pintor surrealista René Magritte expressou sua percepção sobre o abismo presente entre a palavra (afirmação) e o que se vê (similitude). A obra chama a atenção para o fato de que a maneira como vemos as coisas é engendrada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Uma palavra nunca é a coisa. Assim como as imagens cons-

truídas a partir do mundo e das experiências dos sujeitos, circunscritos social e historicamente, não são reações mecânicas a estímulos.

Tendo em perspectiva o arbitrário cultural das palavras e das imagens, Régis Debray e John Berger, dentre outros, acreditam na precedência da imagem, da visão, em relação às palavras.

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante. Explicamos o mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundado (BERGER, 1999, p.09).

Para Walty et. al. (2000), o termo semiose cultural designa a multiplicidade dos bens simbólicos produzidos pelo homem em sociedade. Tais bens codificam-se de diversas formas e mantêm, entre si, uma relação estreita, articulando uma ampla rede de significações. “Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais tornam-se signos abertos à decodificação. Nesse sentido, reitera-se, a recepção desses bens simbólicos pode ser vista como leitura, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto.” (id.ib, p.90). Para esses autores, colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, pois, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação.

Debray (1993), no entanto, atribui certa particularidade ao signo imagético. Para ele, uma imagem pode ser interpretada, mas não pode ser lida. Ela não é um texto no sentido convencional do termo. Para a imagem não existe, como na língua falada, uma sintaxe e uma gramática. A imagem conserva em si um silêncio ensurdecador. Sua linguagem é ventríloqua, está em quem olha. O argumento de Debray merece algumas considerações; primeiro, há que se ressaltar a singularidade destes signos. Talvez não haja pertinência na transposição dos códigos e formas de leitura da fala ou da escrita para a imagem. Assim como uma gramática de leitura normatizada e universal não nos parece, ainda, uma possibilidade. O autor entende que toda percepção demandaria uma interpretação, pois não há imagem em estado bruto. “(...) Não há grau zero no olhar. Não há camada documentária pura sobre a qual viria implantar-se, em um segundo tempo, uma leitura simbolizante. Todo documento visual é, na hora, uma ficção” (DEBRAY, 1993, p.60).

Michael Foucault parece corroborar essa ideia, quando argumenta que a fala e a escrita poderiam ser, também, consideradas como ficção, uma vez que o fictício não é o que está além e nem os segredos do cotidiano, mas “o que nomeia as coisas, fá-las falar e oferece na linguagem seu ser já dividido pelo soberano poder das palavras” (2001, p.68). Portanto, tanto o documento visual quanto o escrito visitam o mundo ficcional hibridando o dito real e a imaginação. A ficção começa antes e vai muito além do que ela, quando se imagina que é só ela.

Argumentando sobre a possibilidade de leitura da imagem, Alberto Manguel (2001) elenca uma série de leituras (ou interpretações) místicas, míticas e mágicas, ou não, feitas a partir de elementos da natureza e instiga a seguinte questão: se a natureza pode ser lida tendo como referência sons e rabiscos artificiais (códigos culturais), estes mesmos sons e rabiscos permitiriam, talvez, o reconhecimento da experiência do mundo que chamamos de real? (id. *Ib.*, p.22). Referenciando-se em Bacon, Platão, Salomão e Aristóteles, o autor defende que somos, essencialmente, criaturas de imagens, de figuras. As imagens fazem parte do processo de pensamento e, para Manguel, o homem tem diante de si, como forma de abarcar e compreender sua própria existência, um rolo de imagens variáveis, configurando uma linguagem de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens.

O que efetivamente parece mobilizar as discussões propostas é a necessidade de estabelecer uma distinção sígnica entre palavra e imagem. Os códigos que as imagens podem mobilizar são leitura e interpretação; embora possam tangenciar as margens do verbal, elas não fazem parte dele. Palavra e imagem não se reduzem uma na outra, o que também não significa a impossibilidade de uma análise interpretativa de imagens.

Assim, ao enunciar um “vermelho papoula” ou o “ruído do vento e do farfalhar das folhas”, experiências, sentimentos, sensações, imaginação e representações distintas, são mobilizados, mas, de forma alguma, são excludentes. Mergulhar em uma fotografia, deter-se horas diante de uma tela de pintura, adentrar em um filme de cinema requerem tanta imaginação e sensibilidade quanto ler um texto literário, uma poesia ou uma narrativa histórica. A necessidade de se compartilhar os signos e seus significados é elemento comum a essas formas de representação.

Diante disso, se configura um desafio pensar as formas, as linhas, as cores, os contornos, as diversas possibilidades de enquadramento, a sensação de volume e profundidade de campo proporcionados pela perspectiva. O desenquadramento, o desfoque, o questionamento da capacidade mimética da imagem como produtores de sentidos, ideias e reflexões. Quando essas ideias e sensações ganham forma gráfica no papel ou na tela luminosa do computador, o silêncio da imagem é violado por um código que, paradoxalmente, pode gerar outras imagens.

Palavras sobre imagens

Para este artigo, as palavras e as imagens foram utilizadas em complementaridade entendida como equivalência entre texto e imagem. A urdidura do texto pretende uma interação entre palavra e imagem. Nesse processo, dez-

seis travestis participaram da construção da presente montagem⁴. Entre as fotografias realizadas no decorrer da pesquisa, foi escolhida uma fotografia de cada travesti. Todas foram ampliadas no formato 15x20 e apresentadas a elas. Duas travestis solicitaram trocar fotografias inicialmente selecionadas. Após o acordo sobre as fotos escolhidas, foi fixada sobre as mesmas uma transparência do mesmo tamanho. Após explicação sobre os objetivos deste momento do trabalho, foi solicitado que elas escrevessem naquele dispositivo sobre o que cada imagem fazia pensar. As falas escritas foram digitalizadas, impressas em transparências e montadas sobre suas respectivas imagens fotográficas. Assim, a urdidura do texto pretende uma interação entre palavra e imagem. A imagem constrói o texto e o texto significa a imagem, emprestando-lhe sentido histórico, estético e político. Esse texto foi elaborado apostando na premissa de que as imagens são portadoras de um pensamento, tomam emprestados - umas das outras e da imaginação - elementos de diálogos, de correspondências e de significações. Portanto, agrupar imagens, indagando sobre suas possibilidades, trouxe a elaboração de narrativas, um “*escrever com o olho*” (BRANDÃO, 2004); isto é, construir uma narrativa etnográfica, reflexionando sobre uma dada realidade e tendo com ferramenta a máquina e a linguagem fotográfica.

Flexionar sobre a realidade e nela se refletir. O trabalho com imagens contido na tese que originou esse trabalho, representa, isto é, constitui, uma representação do apresentar-se de um grupo de travestis. A representação do fotógrafo situa-se, social e historicamente, de forma negociada com o mostrar-se, dar-se a ver de um grupo social cuja identidade estabelece litígio com as normas de gênero instituídas e institucionalizadas da contemporaneidade. Esta representação se condensa em dois sentidos contidos no termo. Por um lado, as imagens remetem a um aspecto da realidade na forma com que ele aparenta em dado momento e lugar, mantendo relações discursivas com o que representa. Neste sentido, as condições de semelhança da imagem fotográfica remeteriam, necessariamente, ao grupo social em questão. Por outro lado, como elemento estético discursivo, tais imagens representam, através das montagens aqui evidenciadas, a percepção singular, por isto subjetiva, do pesquisador.

Expressões estéticas, as montagens produzem sujeitos identitários que não condizem – e não poderia ser diferente – com as percepções que os sujeitos retratados têm de si mesmos. As montagens como expressões estéticas produzem sentido

4 Construídas e organizadas seguindo o princípio de que palavra e imagem oscilam a partir dos conceitos de *ancoragem* e *relais* propostos por R. Barthes (1964). A ancoragem ocorre quando o texto dirige o leitor para significados previamente escolhidos na imagem, ficando o leitor atraído para alguns elementos e desconsiderando outros. Assim, a estratégia de referência é direcionada do texto à imagem. Na relação de *relais*, texto e imagem encontram-se numa relação de complementaridade, a atenção do leitor é dirigida, igualmente, da palavra à imagem e da imagem à palavra.

e significado, ficcionalizando o outro e, simultaneamente, trazendo este outro para próximo do leitor/olhador, encurtando as distâncias e evidenciando a alteridade. Assim foram organizadas as imagens fotográficas das travestis que contribuem para a construção e produção de aspectos significativos do campo de estudo, a partir da utilização dos recursos estéticos, discursivos – palavras e imagens – e estilísticos.

(...) os discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso (BUTLER, 2002, p. 163).

Uma pou eu Amanda, a
primeira parada gay
que tive o prazer de
ir. Hoje em dia tenho
uma ideia mais def-
tista, ela sabe eu quero.
Quero que você
melhorar, mas graças
a Deus hoje tenho
muito, mais muito feliz
tenho novos sonhos,
pretendo conquistar
todas elas, cada uma
nova conquista, com
se em eles e por
você verdade eu ir
conquistar.
Porque dizer: sou trans
tir. Amanda S.



Amanda

eu estava muito
feliz nesse dia

Leticia Silva Santos

2012 era um domingo
com um sol maravilhoso
de churrasco na casa da
Riciana Beijas
Leticia



Leticia

Eu sou assim
me acho bonita,
Atraente, sincera,
As pessoas muitas
vezes me critica, mas
pra mim é bobagem.
Mi considere Especial
por ser humilde e nun-
ca quer mais, além
de eu pensa... como a-
trás dos meus objetivos...
mas nem de todos, gosta-
ria de come que conqui-
tor outros... mas sei que
vou conseguir, pois sou
persistente no que quero

Karol



Com os meus 34 anos me sinto
uma pessoa realizada, apesar
de passarem por acidente-
mentos e transformações, e con-
tinuaram seguindo a vida sem
restrições; fazendo o que gos-
to; sou uma pessoa feliz e
realizada; apesar de relen-
tamente ter perdido a pessoa
que mais amo; mas sei que
é consequência da vida
e que todos nós passaremos
muito a vida pedindo sequência
e todos teremos que con-
tinuar vivendo, e cada
dia escrever um novo ca-
pítulo nas nossas vidas.
Antoniosamente
Ranya Silva

Ranya



Fiquei muita surpresa
com a foto. aqui estava
no começo de uma vida
que hoje vivo, a vida de
uma travesti. esta foto
retrata a minha no começo
mais ou menos a quatro
anos ainda sem próteses
sem silicone cabelos curtos
e um nariz desigual
de que m ainda não
poderia por modificações
e seria uma travesti
no dura que hoje sou
hoje tenho próteses,
silicone e o cabelo longo
e tempo passa e tudo
muda basta querer...
Ass: Soraya Fernando

Soraya



Referência Bibliográfica

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 2002.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2004.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 2.ed. Campinas/SP: Papirus, 1999.
- LEITE, Miriam Moreira. O opaco e a transparência do texto visual. In: *Imagem em Foco: novas perspectivas em antropologia*, Cornélia Eckert, Patrícia Montemor (Orgs.). – Porto Alegre: Ed. Universidade /EFRGS. 1999. p. 107.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e de ódio*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- Peirce, Charles Sanders. *Escritos Coligidos. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. 1974.
- _____. *The electronic edition of The collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Utah: Folio Corporation (Vol. I-VI edited by Charles Hartshorne e Paul Weiss; vol. VII-VIII edited by Artur W. Burks), Harvard University Press, (1994).
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WALTY, Ivete Lara Camargo (et all.). *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

Minicurrículo

Gilson Goulart Carrijo possui graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia (1992), mestrado em História pela mesma Instituição (2002) e defendeu o doutorado em

Multimeios (2012) na Universidade Estadual de Campinas com pesquisa cuja temática é a construção de sentidos na fotografia. Realizou estágio doutoral entre os meses de novembro de 2009 a maio de 2010 na Università Degli Studi di Milano, Milano, Itália. Exerceu atividade docente no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia e no Centro Universitário do Triângulo nas áreas de cinema (direção de fotografia) e fotografia (teoria e técnica). Integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas em História Política da Universidade Federal de Uberlândia tendo como área de interesse a relação entre imagem e palavra.

ISSN 2316-6479