

Presença de uma ausência – Leitura de uma foto jornalística

Nascimento

Linguagens

Paraná/UTP

Geraldo Carlos do

Programa de Mestrado em Comunicação e

Universidade Tuiuti do

O estatuto da fotografia no jornalismo informativo impresso tem passado por transformações marcantes nas últimas décadas. A foto era usada na imprensa brasileira com a finalidade quase exclusiva de se explorar valores de ordem documental e ilustrativa, o que se fazia com relativa parcimônia nos jornais considerados “sérios”, particularmente no que diz respeito aos quesitos quantidade e tamanho ocupado numa página – exceção feita à primeira página, local onde as fotos já começavam a ganhar destaque. Os jornais noticiosos se configuravam, pelo menos até meados e final dos anos 60, como verdadeiros calhamaços de textos, pontuados, aqui e ali, por pequenas fotos em preto e branco e raras ilustrações gráficas, estas últimas predominantes nas chamadas tiras de humor ou de historietas em quadrinhos. Apenas poucos jornais contavam com a organização do material publicável em mais de um caderno e, quando isso era feito, dispunha-se em geral de um suplemento de cultura ou um outro caderno especial. O valor documental da foto, não obstante, era dotado de uma aura quase sagrada: as fotos eram sempre creditadas e ai de quem ousasse inverter a posição de uma foto, mesmo que fosse um simples “boneco”, em relação ao enquadramento da câmara no momento da captação do acontecimento – isso era considerado um verdadeiro crime contra a “realidade” nas redações do referido período, não apenas pelos fotógrafos, claro; sem falar, evidentemente, de possíveis trucagens – só utilizadas em casos excepcionais e por motivo considerado plenamente justificável¹.

¹ Evidentemente, não é nossa intenção fazer aqui um rastreamento histórico pormenorizado. Convém apenas lembrar que mudanças gráficas significativas, e no seu bojo o uso mais inovador da fotografia, surgiram com a emergência dos tablóides alternativos em meados dos anos 60 e, na então chamada grande imprensa, com as inovações – implantadas sem contar ainda com os recursos das novas tecnologias – desencadeadas pelo *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, e com o aparecimento do *Jornal da Tarde*, em São Paulo.

Esse panorama começou a mudar radicalmente a partir da introdução dos computadores – isso já a partir dos anos 80 – e do uso de alguns *software* especiais nas redações. A importância documental da foto, certamente, continua em nossos dias a ser considerada relevante para o discurso do jornal impresso, que ainda se norteia por critérios de representação jornalística, particularmente as imagéticas, fundadas na compatibilidade com o mundo natural, mas, sem dúvida, esses critérios já não apresentam a mesma rigidez. Com a concorrência da TV e da Internet, o jornal teve de se modificar e se tornar uma mídia realmente sincrética², não só adotando o uso da cor para as fotos, como cuidando melhor da paginação e da distribuição e hierarquização por tamanho de títulos, além de adotar novos recursos visuais, particularmente os facultados pela infografia.

Com isso, imagem e texto passaram a “conversar” para compor matérias jornalísticas mais sofisticadas, complexas e, em muitos casos, mais precisas, não obstante a propalada necessidade de torná-las mais “palatáveis” para os leitores – presumivelmente sem disposição para leituras que exijam maiores esforços ou dispêndios de tempo.

No que diz respeito ao tratamento das fotos propriamente dito, tem havido uma evolução marcante: sua importância como chamariz para o leitor e suas qualidades informativas passaram a ser enfatizadas nos manuais de redação. Com a diminuição da importância do registro documental – em relação a isso a TV é reconhecidamente bem mais ágil do que o jornal –, é notável a tendência a uma estetização das fotos. Algumas, por si sós, constroem mini-narrativas que referendam e, às vezes, trazem preciosos enriquecimentos aos textos verbais, quando o leitor se deixa apanhar por elas e adentra em seus universos plástico e icônico. Mas para tratar disso, precisamos recuar um pouco, e buscar fundamentação que torne nossa proposta de leitura de uma foto jornalística, objeto deste trabalho, mais convincente.

² Isaac Antonio Camargo, pesquisador do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, que envolve pesquisadores da PUC-SP, da FFLCH da USP e do CNRS de Paris, e outras instituições nacionais, tem se dedicado ao estudo e publicado artigos sobre este tema, alguns deles nos cadernos do referido centro, outros em anais de eventos científicos.

Isso foi

Roland Barthes embora não trate em seu livro, *A Câmara Clara* (1984), especificamente da foto jornalística, faz uma reflexão profunda sobre o dispositivo fotográfico e levanta questões indispensáveis para quem pretende, como é o nosso caso, efetuar um recorte sobre o tema balizado por considerações mais bem fundamentadas. Para o semiólogo francês, a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Ela seria uma espécie de “particular absoluto”, uma “contingência soberana”, um encontro com o que se entende como “Real”. Uma fotografia seria dotada de um gesto extremo, “ela diz” como que apontando com o dedo “isso é isso, é tal”, e não diria propriamente outra coisa.

Barthes diz mais: a foto “jamais se distingue de seu referente (daquilo que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo”. Identificar o significante fotográfico não seria propriamente impossível – os profissionais saberiam disso –, mas a operação “exige um ato segundo de saber ou de reflexão”.

A fotografia seria por natureza algo de reiterativo, de tautológico. Aludindo a um famoso quadro de René Magritte, que de forma irônica coloca em questão a representação pictural, Barthes diz que “nela um cachimbo é sempre um cachimbo”: ela traria colado em si o seu referente. Ainda motivado pela obra do pintor belga, acrescenta: “A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem [Magritte] e, por que não, o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber”. A rigor, para ele, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos: é seu referente.

Barthes para o estudo empreendido, como ele próprio salienta, toma como ponto de partida apenas algumas fotos e sua experiência pessoal:

O que o meu corpo sabe de uma Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o Fotógrafo. O Spectator somos todos nós.(...) E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolo emitido pelo objeto que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda a fotografia: o retorno do morto. (...)

Eu podia supor que a emoção do Operator (e portanto a essência da Fotografia-segundo-o-fotógrafo) tinha alguma relação com o “pequeno orifício” (estênopo) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer “captar” (surpreender). (Barthes, 1984; p.p 20 e 21)

A fotografia, tal qual a entendia, estaria no entrecruzamento de dois processos: um é de ordem química: a ação da luz sobre certas substâncias; outro de ordem física: a formação de imagens através de um dispositivo ótico. Para Barthes, a fotografia do *Spectator* dependeria basicamente da revelação química do objeto, a do *Operator* estaria ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco de fechadura da *câmera obscura*.

E é como *Spectator* que Barthes faz seu depoimento:

A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. Ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Costuma-se aproximar a heautoscopia de uma alucinação; ela foi, durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalcássemos a loucura profunda da Fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando “me” olho em um papel. (p.p 25 e 26)

E continua, pouco depois:

Todavia, entre as [fotos] que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo (...) (p.p 31 e 32)

Barthes confessa que não podia atribuir essas preferências ao fotógrafo: “não gostava de todas as fotos de um mesmo Fotógrafo”. Por isso, decidiu tomar como guia de sua análise a atração que sentia por certas fotos. No “deserto lúgubre”, constituído por um conjunto de inúmeras fotos, de repente, uma se sobressaia: “ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*.”

Como *Spectator*, Barthes diz que só se interessava pela fotografia por “sentimento”; queria “aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” e que pressentiu “uma regra estrutural (na medida de meu próprio olhar) e tentei de imediato verificá-la examinando outras fotos do mesmo repórter (Koen Wessing): muitas dessas fotos me prendiam porque comportavam essa espécie de dualidade que eu acabava de detectar”.

Denominou sua regra como *studium*, uma vez que não via em francês uma palavra mais adequada do que a latina. Ela não quer dizer, segundo enfatiza “de imediato ‘estudo’, mas a aplicação a alguma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular”. Seria pelo *studium* que se interessaria pelas fotografias. Por meio dele participaria das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O *studium* seria o campo do “desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inseqüente”. Reconhecer o *studium* seria encontrar as intenções do fotógrafo. A cultura (com

que tem a ver o *studium*) seria uma espécie de contrato feito entre os criadores e os consumidores.

No entanto, para Barthes, um segundo elemento viria quebrar ou escandir o *studium*. Ao contrário daquele, este novo elemento não seria procurado, se configuraria como parte da cena, e, “como uma flecha, vem me transpassar”. Outra vez Barthes recorreu ao latim para designar a denominação para aquilo que lhe provocava “essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” – o termo *punctum*, que também quer dizer, “pequeno buraco”, “pequeno corte” e “lance de dados”.

O *punctum* de uma foto seria esse acaso que, nela, punge, mortifica, fere.

Para o *Spectator*, a foto é perigosa. O fotógrafo, certamente, empresta-lhe outras funções, outros álibis. Essas funções podem ser enumeradas: informar, representar; surpreender, fazer significar, dar vontade. Barthes, enquanto *Spectator*, diz que as reconhece com mais ou menos prazer: nelas investe seu *studium* (“que jamais é meu gozo ou minha dor”). O que para o *Spectator* pode se configurar como “surpresas”, para o fotógrafo caracteriza-se como “desempenhos”, que podem ser identificados como raridade do referente, captação de um instantâneo, de uma proeza, além das distorções, sobreimpressões, desfocamentos, anamorfoses.

Para perceber o *punctum*, diz Barthes, nenhuma análise seria preciso; apenas a lembrança, em alguns casos. No entanto, ele se encontra no campo da coisa fotografada, mas não necessariamente consciente pelo fotógrafo, até pelo contrário. O *punctum* é uma espécie de suplemento. O *studium* está sempre codificado; o *punctum*, não.

Para enfatizar a especificidade da fotografia, Barthes a compara com a pintura. Esta pode simular a realidade sem tê-la visto, uma vez que seu discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maioria das vezes são “quimeras”. Ao contrário do que ocorre com as imitações picturais, diante da fotografia jamais se pode negar que a “coisa esteve lá”. Para ele, toda fotografia, ao colocar, a presença imediata do mundo, embora

isso só nos configure como um passado, é um certificado de presença. Existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o detalhe. Ele não é mais de *forma* mas de *intensidade*. Esse outro *punctum* é o tempo esmagado no “Isso foi”.

Depois deste percurso, Barthes entende, então, a foto como um *medium* estranho, uma forma de alucinação partilhada: de um lado “está lá”, do outro “mas isso realmente esteve”, e acaba por concluir que ela é uma imagem “louca com tinturas de real”. Como a sociedade procura sempre torná-la sensata, temperar a loucura ameaçadora, a foto, que pode então ser “louca” ou “sensata”: é sensata se seu realismo for temperado por hábitos empíricos e, mesmo, estéticos. Louca, se seu realismo for absoluto, original.

Uma foto de jornal

A questão com a qual nos defrontamos agora é de como, a partir das noções arroladas, entender uma foto como esta que apresentamos abaixo. Ela foi publicada abrindo o caderno “Cotidiano” do jornal *Folha de S. Paulo*, de 19 de março de 2002, ocupando praticamente toda a dobra superior, a mais significativa da página, com créditos atribuídos a Patrícia Santos. Como ela não nos parece uma foto trivial, mas não nos é possível identificar algo como o *punctum* sugerido por Barthes, talvez pudéssemos recorrer, na qualidade de *spectator* que somos, à noção de *studium* para tentar nos aproximar dela. E o que podemos fazer é simplesmente tentar descrevê-la. Há um título e uma legenda, inseridas no próprio campo da foto que a identificam e contextualizam como “Vidro de uma das alas do Fórum de Itaquera que foi atingido por balas de submetralhadora; dois suspeitos de autoria do crime foram presos.” O título “Justiça de SP sofre sexto atentado” nos encaminha para outras paragens: nos situa no universo da violência em que vivem as grandes metrópoles, particularmente a capital paulista. Mas então é só?



Não. Certamente não. O destaque dado pela edição à foto sugere que ela praticamente sozinha pode, pelo menos, acrescentar algo ao relato da matéria, disposta logo abaixo desta foto e que conta com outros recursos visuais: mapas, gráficos e outra foto de um preso num camburão. Por que tanto, então, destaque a um vidro perfurado por uma bala? E o que faz aquele policial, entrevistado pela perfuração do vidro, de frente a uma porta depois de tudo já estar consumado? Poderíamos, sem dúvida, ficar levantando outras questões, mas onde elas nos levariam? Poderíamos ficar sossegados admitindo que “isso foi”? Mas há algo de inconcluso nesta foto, e isso é o que mais nos chama a atenção. Para tentar ir pouco além precisamos recorrer a uma outra, embora a nosso juízo não-excludente, concepção teórica. Ela nos permitirá, acreditamos, efetuar uma leitura mais pormenorizada da foto, que, caso não nos leve necessariamente ao *punctum*, certamente nos fará melhor referendar o *studium*.

Uma aproximação semi-simbólica

Construído na esteira de concepções fundamentais da glossemática hjelmsleviana, o sistema semi-simbólico, base da semiótica plástica desenvolvida Jean-Marie Floch, pode nos oferecer condições de avaliar categorias plásticas do plano de expressão e categorias semânticas do plano do conteúdo identificáveis na foto em questão, e com isso permitir que se possa ir um pouco além dos referentes discerníveis numa mera descrição de elementos isolados. No caso apresentado, se uma providência como esta não fosse buscada, certamente poderíamos cair num impasse, ou, no que nos parece pior, à atribuição de uma brincadeira retórica com a foto, que o jornal teria se permitido com a simples intenção de chamar a atenção para a matéria.

Como já insinuamos, acreditamos que está foto leva mais adiante, ou seja, ela apresenta uma outra versão deste episódio, atribui-lhe um outro sentido – esse é o palpite que nos fez ficar como que “girando”, convocando diferentes recursos teóricos, em torno deste buraco aberto no vidro antes de tentar adentrá-lo.

Considerando alguns princípios da proposta elementar do semi-simbolismo de separar a análise do plano de expressão da do plano do conteúdo, e sem ter a pretensão de esgotar essas possibilidades, podemos, para começar, ressaltar algumas distinções no nível significante da foto.

Do ponto de vista espacial, distingue-se na foto um eixo vertical em profundidade, em cujas extremidades se situam os limites de um lado de lá e um lado de cá. Um outro eixo, horizontal imaginário, divide a foto em duas partes, uma inferior e outra superior. Essas duas partes constituem a superfície de vidro que cobre todo o plano da foto. O cruzamento destes dois eixos se dá exatamente no centro do buraco deixado pela bala e que atravessa o vidro. O que está do lado de lá é visível, pelo menos aquilo que é recortado pelo espaço aberto do buraco no vidro, havendo assim a partir deste eixo em profundidade, algo velado e algo revelado ou algo visível e algo invisível ou, ainda, algo incluído e algo excluído.

Do ponto de vista cromático, há uma área turva, constituída pelo vidro estilhaçado e uma parte clara, formada pela abertura feita pela bala. Na área turva predominam tons de azul-esverdeado e cinza-pálido; na parte clara, tons de cinza-escuro, bege-escuro e preto.

O título da matéria, situado na parte de cima do eixo horizontal imaginário, percorre praticamente toda parte superior deste eixo, formando como que uma paralela com ele. Em tamanho enorme, provavelmente corpo 48, faz contraponto com texto da legenda, em corpo provavelmente 10, situada na parte inferior do eixo horizontal, mas disposta em sentido vertical. Sua cor é branca.

Considerando o plano do conteúdo a partir das categorias discerníveis no plano da expressão, podemos chegar a algumas categorias semânticas envolvidas nessas relações. E vamos começar invertendo o processo tratando inicialmente do texto verbal. As oposições na disposição (horizontal vs vertical) do título e da legenda, no tamanho (corpo 48 vs corpo 10), e na cor (preto vs branco) provocam investimentos semânticos diferenciados mas subsumidos por uma mesma isotopia. A horizontalidade e tamanho do título da matéria permitem leitura praticamente imediata. Sua cor em preto é coerente com a gravidade da informação /Justiça de SP sofre sexto atentado/. Por outro lado, o texto leve da legenda, com letras brancas e em corpo 10, composto numa coluninha, vertical, trata do vidro quebrado e oferece informações casuísticas do acontecimento. Não por acaso, ao contrário do título cujo verbo /sofre/ encontra-se no presente, os verbos da legenda /foi/ e /foram/ encontram-se no passado.

Essas oposições são estruturais, elas encontram-se tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. Elas se reiteram no nível cromático, embora haja aí uma curiosa inversão [A inversão como veremos terá papel fundamental em nossa leitura.]. A área turva, constituída pelo vidro estilhaçado, é englobante, em relação à área clara, englobada, configurada pelo buraco da bala. A área turva é bem maior do que a clara, mas nela praticamente nada se vê, a não ser os reflexos do vidro perfurado. Na área clara, as figuras são escuras, mas podem ser vistas: os soldados estão de uniformes cinza-escuro e preto, as

paredes e porta são de cor bege-escuro; um painel branco-desbotado contém uma placa branca, redonda, com bordas e uma faixa vermelha que a corta em diagonal (como as placas de trânsito que significam “proibido”).

Espacialmente, a porta atrás do soldado, que se encontra em primeiro plano do que aparece depois da superfície de vidro, constitui o limite do eixo vertical do lado de lá. O que haveria do lado de cá do vidro, no espaço heterotópico, não é mostrado, nem poderia ser tão facilmente presumido: ali se encontrava no momento do ato da foto, a câmara fotográfica, mas é ali também que esteve a arma do crime, e que agora estamos nós que contemplamos a foto.

Uma primeira descoberta pode então ser realizada: a foto foi construída a partir do percurso da bala, no sentido do lado de cá para o lado de lá do nosso eixo vertical. E era isso que nos intrigava desde o início: essa foto mostra o não mostrável. Essa foto mostra o “isso foi” numa dimensão surpreendente, além de um simples referente³, ela é abstrata, intelectual [veremos mais tarde que vai além disso]. Fica fácil agora ver que o soldado do lado de lá se configura como um alvo. E da maneira que a foto enfoca a história, um alvo perfeitamente enquadrado na posição mais privilegiada para o olhar diante de um quadro: o centro. De nada adianta a “placa de proibido”, quase apagada ali atrás. O colete a prova de balas do soldado talvez lhe garanta alguma resistência, assim como a arma, próxima à sua mão, mas está claro, ele está muito longe de se encontrar numa fortaleza: apenas uma fina e vulnerável camada de vidro o protege.

A dramaticidade da situação é reiterada no conteúdo semântico do título, particularmente no numeral ordinal “sexto”. E, se prestarmos atenção maior a este título (Justiça de SP sofre sexto atentado), ele nos revela coisa curiosa: não é tanto o soldado que corre perigo, mas a própria Justiça, colocada como sujeito da referida frase. Perigo enfatizado pela gravidade da cor preta do título e de sua sonoridade que vai da predominância dos sons sibilantes /s/ ao vibrante /r/ chegando à reiteração onomatopaica provocada pelos sons dentais /t/ e /d/ na

³ No contexto inapreensível para as linguagens em que Barthes situa o referente (como de resto toda semiótica), pode soar estranha a qualificação simples para o termo “referente”, que só a foto, por uma espécie de milagre conseguiria captar. O que queremos insinuar com o uso deste termo é uma espécie de ultrapassamento do referente no qual, segundo Barthes, estaria “colado” o referente fotográfico.

palavra “atentado”. Pela legenda, disposta, como já ressaltamos, na parte inferior, direita, da página, sobreimpresa em texto vazado na foto, o que lhe confere a cor branca, tomamos conhecimento que o tiro veio de uma submetralhadora e que, portanto, não foi só um – este um, objeto de nossa atenção, é a marca do tiro que acertou o alvo.

Da anamorfose à presença

Para este alvo entrevisto e constituído pelo buraco da bala, parecem convergir os traços deixados pelos estilhaços do vidro, provocando uma ilusão ótica que nos leva a noção de direcionamento. O olho que passeia pela página constantemente volta a este ponto, uma, duas, mais e mais vezes... até que acontece, não propriamente a descoberta do *punctum*, pelo menos não só ela, mas estranha anamorfose: projetamo-nos para o lugar do soldado, nos identificamos com ele, aquele alvo ali somos nós.

A partir daquele ponto, do lado de lá, vivenciamos com mais intensidade a dramaticidade da situação. O que é este soldado senão um braço da Justiça, que o título da matéria corretamente colocou no lugar da vítima. Mas o que é a Justiça senão um dos braços dos Poderes da República. E o que é a República senão a nossa delegada? A Justiça atingida, não é a Justiça, é a República; a República atingida não é a República, somos nós. Somos nós que estamos ali sob a mira de uma arma, quando nada pode a Justiça. Esse não dito pela matéria, ela nos faz vivenciar quando nos coloca em presença naquele buraco do lado de lá, no lugar da vítima.

Essa foto, então, parece ir além de um “isso foi”. Ela rompe com o que Barthes chama de “noema” da fotografia. Ela não fala só do que passou, ela instala nossa presença em situação, e podemos descortinar, para usar uma metáfora também fotográfica, um futuro ameaçador.

Da enunciação ao enunciado

O que aconteceu, afinal? A anamorfose identifica o salto, mas não o explica propriamente. Se considerarmos, voltando aos nossos eixos vertical e horizontal a partir dos quais iniciamos nossa análise, podemos projetar neles, nada mais nada menos, do que o enunciado, que está dado em termos visíveis nos dois eixos. Do lado de cá do eixo vertical, no lado não visível, no entanto, podemos situar a enunciação. Na qualidade de destinatário, o leitor/espectador ocupa este lugar, ou seja, o pólo da enunciação para poder ler/ver o enunciado. Mas basta um deslocamento de báscula para ele ir situar-se no pólo oposto, constituído pelo enunciado. E de lá vivenciamos a situação e a enunciação se faz ato.

É bem isso que é narrado no conto de Cortázar que tanto impressionou Greimas em *Da Imperfeição*, se interpreto bem. O personagem-leitor, esteta, que vai se desligando cada vez mais do mundo circunstante para adentrar no mundo da ficção, de repente está lá, não na confortável poltrona de veludo verde, mas no lugar daquele que vai receber a punhalada fatal. Vivenciou além do limite a história narrada, transgrediu, numa possibilidade irreal mas concebível, a linha que separa o enunciado da enunciação – ou então fez coincidir de maneira perfeita os dois planos eliminando a linha divisória entre eles.

Para encerrar, poderíamos dizer que nesta foto o *punctum* parece ir além da co-presença. É uma presença integral que se instaura; não temos mais a mediação do referente, mesmo que se vislumbre no início da leitura uma incômoda presença na ausência, que desencadeia o processo de busca.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- DORRA, R. “Fundamentos Sensibles de la Discursividad”. Puebla: Cuadernos de Trabajo – 28, Universidad Autónoma de Puebla, 1997
- FLOCH, J-M. *Identités Visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995
- FLOCH, J-M. “Semiótica Plástica e Linguagem Publicitária” (Trad. José Luiz Fiorin) in *Significação* n.6, pp 29-60, 1987

GREIMAS, A-J. *Da Imperfeição*. (Trad. Ana Claudia de Oliveira) São Paulo: Hacker, 2002

LACAN, J. “Anamorfose”, in *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Pscianálise – Livro 11*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LANDOWSKI, E. *Presenças do Outro*. São Paulo: Prespectiva, 2002

RABAÇA, C. A. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978