Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Setor de Pós-Graduação

Daniela Nery Bracchi

A Fotografia em David Lachapelle

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2009

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Daniela Nery Bracchi

A Fotografia em David Lachapelle

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica (Área de concentração: Signo e Significação nas Mídias, Linha de pesquisa: Análise das Mídias), pela Pontifícia Universidade Católica de São paulo, sob a orientação da Prof Doutora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SÃO PAULO
2009

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Aos meus pais, Antonio e Jocélia, pelo carinho e apoio fundamentais para a realização dos meus sonhos. À minha irmã Marina e a Rodolfo, pela força durante a caminhada.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Agradecimentos

À minha orientadora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira pelo carinho e pela orientação nessa jornada semiótica.

Às professoras Norma Discini e Lucrécia Ferrara pelas contribuições e caminhos apontados durante o exame de qualificação.

Aos professores, pesquisadores e alunos do Centro de Pesquisas Sociossemióticas por terem contribuído com as trocas de experiências e saberes durante todo o curso.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Sumário

Introdução....8

Capítulo 1 - **Entre o pictórico e o fotográfico**....13

1.1 A fotografia e o teatro 18

1.2 A intertextualidade na fotografia....22

Capítulo 2 - **A intertextualidade na fotografia de Lachapelle**....37

Capítulo 3 - **Interdiscursividade e intertextualidade nas fotografias de Lachapelle**..46

3.1 O retrato e a cena....46

3.2 A cor em Lachapelle....57

3.3 Marcações de um ritmo visual: listras e quadriculado....63

3.4 A fotografia e a borda....66

3.4.1 Lachapelle e a borda....68

Considerações Finais....72

Referências Bibliográficas....76

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Resumo

O presente estudo analisa o uso do sistema da fotografia como meio para a construção de discursos e de uma visão de mundo colocadas em ação por um enunciador que se destaca por várias especificidades que serão trabalhadas. O *corpus* de análise é constituído pelas fotografias de David Lachapelle (figura do ator da enunciação instalado) que foram publicadas em seu primeiro livro, intitulado *Lachapelle Land*, no ano de 1996. O arcabouço teórico é o da semiótica discursiva: os estudos de Greimas sobre a construção de sentido; a semiótica plástica com as postulações de Jean-Marie Floch sobre o papel da plasticidade na formação da significação; a sociossemiótica, suas ampliações enquanto teoria da interação social que Landowski formaliza e as contribuições de Ana Claudia de Oliveira sobre a expressão sensível enquanto enunciação global que propõe o campo discursivo como o lugar de vivenciar experiências entre enunciador e enunciatário. O conteúdo veiculado pelas fotografias é examinado levando-se em conta a construção do enunciador dada por meio de procedimentos sintático-semânticos empregados de modo a evidenciar seu sistema axiológico. Os formantes do plano da expressão (topológicos, eidéticos, cromáticos e matéricos) constituem-se como recursos plásticos escolhidos pelo enunciador cujo efeito de sentido é tornar sensível um discurso sobre o mundo explorado pelo uso do sistema de expressão fotográfico. A construção enunciativa e seus recursos de instalação têm por base discursiva a intertextualidade, sendo possível depreender a figura do enunciador e do enunciatário. Com esse recurso, o enunciatário é chamado a produzir um fazer interpretativo, que exige o seu reconhecer as outras obras artísticas inseridas na fotografia e levar em conta os procedimentos sensíveis elaborados pelo enunciador. Com essas competências cognitivas e sensíveis é que, pela interação discursiva, o enunciador faz com que o enunciatário processe a construção colaborativa do sentido e a fotografia se afirme enquanto meio comunicativo propositivo de novas visões de mundo.

Palavras-chave: sociossemiótica, fotografia, David Lachapelle, enunciação, intertextualidade, interdiscursividade.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Abstract

This study aims to examine critically the use of the photography system as a means towards the construction of discourses and a worldview summoned by an enunciator. The analysis' *corpus* is made up by David Lachapelle's (in the character of the enunciation actor) snapshots collected in his first book, Lachapelle Land (1996).

This analysis is based on the discursive semiotics' framework; on Greimas' studies about meaning construction; on sociosemiotics; on plastic semiotics and Jean-Marie Floch's postulations about plasticity's role on signification building; on enhancements of semiotics theory as a theory of social interaction formulated by Landowski and Ana Claudia de Oliveira's contributions about sensible expression as global enunciation that proposes the discursive field of experience between enunciator and enunciatee.

The content on the snapshots is considered taking into account the constructions of the enunciator given by means of semantic-syntactic employed as a way to evidence an axiologic system. The shaping elements of the expression level (eidetic, topologic, chromatic e materic) are the plastic resources chosen by the enunciator – the sense effect of which is make visible a discourse about the world weavered using the photographic expression system and its sensible exploitation.

The enunciative connection is constructed on photography having as discursive basis intertextuality and allowing to infer the enunciator's character by means of the discursive tools employed on the construction of Lachapelle's intertextual enunciation. The enunciatee is summoned to bring forth an interpretative making. It requires knowledge of other artistic works cited on the snapshot and take into considerations the sensible procedures used by the enunciator. Through these cognitive and sensible competences, the enunciator invites the enunciatee to process the collaborative sense construction.

Keywords: sociosemiotics, photography, David Lachapelle, enunciation, intertextuality, interdiscursivity.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Lista de ilustrações

Capítulo 1

Figura 1.....14
Julia Margaret Cameron, *St. Agnes*, 1870.

Figura 2.....15
O milagre da multiplicação dos pães e dos peixes, 520 A.C.

Figura 3.....17
Claude Monet, *A Canoa sobre o Epte,* 1890.

Figura 4.....17
Edgard Degas, *Singer With a Glov*e, 1878.

Figura 5.....17
Edgard Degas, *Four Dancers*, 1899.

Figura 6.....19
Paul Outerbridge Jr, *The coffee drinkers*, 1939.

Figura 7.....19
Ralph Bartholomew Jr, *Untitled,* 1954.

Figura 8.....20
Wang Qingsong, *Beggar*, 2001.

Figura 9.....27
Horst Horst, *Electric Beauty*, 1939.

Figura 10.....27
Hieronymus Bosch, *As Tentações de Santo Antão*, 1500.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Figura 11.....28
Adi Nes, *Untitled*, 1999.

Figura 12.....29
Leonardo da Vinci, *A última ceia*, 1494-1498.

Figura 13.....31
Anne Zahalka, *The Marriage of Convenience*, da série Resemblance I, 1987.

Figura 14.....31
Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434.

Figura 15.....32
Cindy Sherman, *Untitled #223*,1990.

Figura 16.....34
1- Yasumasa Morimura, *Portrait (Van Gogh)*, 1985.

2- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Infinite Dream/Che*, 2007.

3- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Vietnam War*, 1968, 1991.

4- Vincent van Gogh, *Auto-retrato com com Curativo na Orelha e Cachimbo*, 1889.

5- Alberto Korda, *Che Guevara*, 1960.

6- Eddie Adams, 1968.

Figura 17.....35
a) Yasumasa Morimura, *Blinded by the Light*, 1991.

b) Pieter Brueghel, *The Parable of the Blind Leading the Blind*, 1568.

Capítulo 2

Figura 18.....37

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Lachapelle, *Simon Le Bon*, 1995.

Figura 19.....38
Agnolo Bronzino, *Alegoria do triunfo de Vênus,* 1564.

Figura 20.....40
Lachapelle, *Diesel Jeans*, 1994.

Figura 21.....41
Alfred Eisenstaedt, 1945.

Capítulo 3

Figura 22.....47
1- Raffaello Sanzio, *Femme voilée,* 1513.

2- Albrecht Durer, *Portrait de Hieronymus Holzschuher,* 1526.

3- Sandro Botticelli, J*eune homme*, 1480.

4- Giovanni Bellini, *Le doge Leonardo Loredan*, 1501/05.

5 e 6- Piero della Francesca, *Federigo da Montefeltre et son épouse Battista Sforza*, 1472.

Figura 23.....48
David Lachapelle
1- *Andy Warhol*, 1987.
4- *Leonardo DiCaprio*, 1995.

2- *Liza Minnelli*, 1989.

5- *Christian Slater,* 1994.

3- *K.D.Lang*, 1995.

6- *Jon Spencer,* 1995.

Figura 24.....49
David LaChapelle, *Andy Warhol, Last Sitting,* 1987.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

Figura 25.....50
David LaChapelle, *Andy Warhol, Last Sitting*, 1987.

Figura 26.....51
Robert Mapplethorpe, *Andy Warhol*, 1986.

Figura 27.....52
August Sander, *Bricklayer*, 1928.

Figura 28.....54
David Lachapelle
1- *Andy Warhol*, 1987.
4- *Leonardo DiCaprio*, 1995.
2- *Liza Minnelli*, 1989.
5- *Christian Slater,* 1994.
3- *K.D.Lang*, 1995.
6- *Jon Spencer*, 1995.

Figura 29.....57
David Lachapelle, *Cherries*, 1994.

Figura 30.....59
David Lachapelle, *The Skull Sisters*, 1986.

Figura 31.....61
David Lachapelle, *The Skull Sisters*, 1986.

Figura 32.....64
1- *Wrapped Model*, 1994.
2- *Shannon, Vladimir, Carolyn, and Lollipop*, 1995.
3- *Carolyn and David,* 1995.

Edited by Foxit PDF Editor
Copyright (c) by Foxit Software Company, 2004
For Evaluation Only.

4- *Christian Slater*, 1994.

5- *Pierrot Story*, 1995.

Figura 33.....65

Lachapelle, 1- *Drew Barrymore*, 1995; 2- *Coolio*, 1995 ; 3- *Inner Tube People*, 1995.

Figura 34.....67

Salvador Dalí, *Casal com a cabeça cheia de nuvens*, 1936.

Figura 35.....68

Lachapelle 1- *Tantric Sex*, 1995; 2- *Leonardo DiCaprio*, 1995; 3- *Teenage Arcade Fantasy*, 1994; 4- *Hollywood B-Girl*, 1992.

Figura 36.....69

Lachapelle, *Tantric Sex*, 1995.

Figura 37.....70

Lachapelle 1- *Leonardo DiCaprio*, 1995; 2- *Sunset Boulevard*, 1993; 3- *LaCoppelia Story with Sailor*, 1994.

Introdução

O presente estudo analisa o uso do sistema da fotografia como meio para a construção de discursos e de uma visão de mundo colocada em ação por um enunciador. A escolha das fotografias de Lachapelle como *corpus* de análise justifica-se pela fecunda possibilidade encontrada nesse material para compreender a produção da significação visual na fotografia, que em muito ultrapassa o campo da visualidade para se tornar multisensorial.

Tratar a fotografia enquanto um sistema de expressão implica entender o funcionamento de seus elementos formantes, a saber: os cromáticos, eidéticos, matéricos e o topológicos, não de modo atomizado ou como se cada um deles agisse por si só para a construção do sentido, mas devemos compreender a importância maior das relações entre esses constituintes para a produção do sentido. É por meio das relações estabelecidas entre os formantes do plano da expressão que o sentido ganha concretude manifestando a sua direcionalidade tanto na fotografia quanto em qualquer outra construção textual significante.

As investigações aqui realizadas encontram apoio nos estudos da semiótica discursiva, levando-se em consideração tanto as concepções greimasianas sobre a produção da significação por meio do percurso gerativo do sentido[1], quanto as contribuições de Jean-Marie Floch sobre a estruturação da plasticidade na organização expressiva da significação[2], as ampliações da teoria semiótica enquanto teoria da interação social que Landowski formaliza[3] e as contribuições de Ana Claudia de Oliveira sobre a expressão sensível enquanto enunciação global[4].

O modo de apresentação das imagens, tanto em sua materialidade expressiva quanto no que se refere às astúcias das quais o enunciador se utiliza para articular o conteúdo da mensagem com sua expressão, será entendido por nós como um regime de visibilidade colocado em ação pelo enunciador para tornar visível um específico modo de significar que vai caracterizá-lo.

Tal regime de visibilidade refere-se ao modo como os elementos da imagem, suas formas, cores, organização de seu espaço e da materialidade, todas estas sendo entendidas como procedimentos de elaboração da imagem –seu plano de expressão-, articulam-se a um dado conteúdo enunciado, figurativizado, tematizado, patemizado, narrativizado, enfim, axiologizado. A axiologia configura-se

---

1 Segundo Floch, por percurso gerativo de sentido entende-se "a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se desenvolver (...) Todo objeto significante, para a semiótica, pode e deve ser definido segundo seu modo de produção, e não segundo a "história" de sua criação: "gerativo" se opõe também à "gênese"" (FLOCH, J.-M., Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral , *Documentos de estudo do CPS*, 1, 2001p.15)

2 Sobre o papel da plasticidade na organização expressiva da significação ver FLOCH 1986, 1995a e 1995b.

3 Ver LANDOWSKI 1991, 1995, 1999, 2002, 2004b e 2005.

4 Ver OLIVEIRA 1995, 2004, 2005, 2008a, 2008b e 2009.

como um sistema de valores que é dado culturalmente e que se refere à moral, à ética, à categorização de mundo e às representações simbólicas aceitas ou não por certos segmentos sociais.

David Lachapelle é um fotógrafo norte-americano nascido em 1963 e que inicia sua atuação profissional em publicações ligadas ao mundo da fama, entretenimento e moda, como as revistas *Vogue*, *The Face*, *Interview*, *Details*, *Photo*, *Vanity Fair* e *Première*. Além dos ensaios fotográficos e editoriais de moda publicados nesse tipo de revistas, Lachapelle possui três livros publicados com as compilações de suas fotografias (LACHAPELLE 1996, 1999 e 2006) e imagens publicitárias para as campanhas da fabricante de celulares *Motorola*, e das bebidas *Sky Vodka* e C*afé Lavazza*, por exemplo.

A obra que Lachapelle construiu ao longo do tempo vai caracterizá-lo como um fotógrafo do mundo da fama e da moda. Devemos atentar para esse fato, pois o senso comum apresenta um conjunto de expectativas em relação aos temas a serem encontrados ou excluídos nessas fotografias que são conhecidas como fotografias de celebridades. Sendo assim, não se espera encontrar na obra de Lachapelle o retrato de contradições existenciais e sociais como a fome, miséria e contrastes relativos à diferença social entre as classes. As fotografias publicitárias e do mundo da moda frequentemente falam de um modo de vida glamouroso, onde está presente a alegria, a sensualidade, a conquista dos bens materiais e o sentimento de completude advindo da conjunção com esses bens. Será importante observar ao longo desta pesquisa como Lachapelle trata as contradições que expõe em suas fotografias, além de observar quais contradições são essas.

As fotografias de Lachapelle serão aqui concebidas como objetos comunicativos, pois, como afirma Landowski (LANDOWSKI, 2001 pp.88-89), uma imagem é caracterizada por ser algo que se encontra entre dois agentes num ato onde o próprio ver não é um termo definido *a priori*, mas implica a presença mesma desses dois protagonistas em cena: um sujeito que vê e algo que se faz ver. É importante perceber que, para Landowski, o objeto visto, como as fotografias de Lachapelle, não se caracteriza como apenas o alvo da percepção de um olhar inteligível. É mais do que isso, é outro sujeito, é um protagonista com ação capaz de se mostrar e entrar em relação com o sujeito que vê. Compreendemos a partir dos estudos atuais de Oliveira (OLIVEIRA, 2008a, 2008b e 2009) que a caracterização de dois sujeitos em interação qualifica essas fotografias como palco de relações intersubjetivas que vão construir o sentido e a experiência vivida do sentido que quem as olha passa a conhecer.

A afirmação sobre a existência de relações intersubjetivas na comunicação leva em conta a diferenciação da noção de intersubjetividade colocada por Landowski daquela explicitada por Fiorin e pela tradição da análise do discurso. Esta última diz respeito à interação entre os homens e Fiorin afirma que "a comunicação é a ação dos homens sobre outros homens, criando relações intersubjetivas

e fundando a sociedade" (FIORIN, 2004 p.14). Tal noção é diferente daquela trazida por Landowski, que compreende a relação entre aquele que vê e algo que se faz ver como uma relação intersubjetiva. Na medida em que o objeto realiza uma ação sobre o sujeito, este opera na posição de um outro sujeito, independente de sua concretização na figura de uma pessoa ou coisa, e assim assume sua posição na relação intersubjetiva dada a partir da função que assume cada uma das partes constituintes na inter-relação.

O enunciador pode ser tomado como um dos atores da enunciação, ganhando assim uma maior figuratividade e concretude que o leva a ser identificado com a pessoa do autor. Percebe-se então, na figura do enunciador, a posição de um ator que se diferenciará do actante da enunciação. Conforme esclarece Greimas e Courtés no verbete "ator" do *Dicionário de Semiótica*, "do ponto de vista da produção do discurso, pode-se distinguir o sujeito da enunciação, que é um actante implícito logicamente pressuposto pelo enunciado, do ator da enunciação: nesse último caso, o ator será, digamos, "Baudelaire", enquanto se define pela totalidade de seus discursos". (GREIMAS e COURTËS, 1979, p.35).

Nossa pesquisa pretende depreender a imagem do ator da enunciação por meio da análise do modo como o sistema de expressão fotográfico é utilizado no conjunto dos discursos produzidos pelo enunciador. Eis uma diferença no modo de análise dos textos que indica as divergências nos modos de compreensão das características do enunciador daquelas do narrador. Fiorin argumenta que "quando analisamos uma obra singular, podemos definir os traços do narrador, quando estudamos a obra inteira de um autor é que podemos apreender o *ethos* do enunciador" (FIORIN, 2004, p.20). No mesmo artigo, o semioticista define: "O *ethos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito" (FIORIN, 2004, p.18). Para Landowski, tais traços apreendidos seriam o simulacro do autor que sua obra deixa apreender, pois a instância da enunciação pode ser instalada no enunciado sob forma de simulacro (LANDOWSKI, 1991 e 2002).

O enunciador inscreve no texto seus "posicionamentos, pontos de vista, apreciações e valorações que se explicitam pelo modo como ele organiza o discurso: na escolha das cores, no uso específico da forma, no emprego reiterado da mesma figura, no gênero da iluminação utilizada, na estruturação de um ritmo, na opção por determinada distribuição" (OLIVEIRA, 1997 p.54). Assim, cabe ao destinatário resgatar no texto, qualquer que seja o seu sistema ou sistemas de expressão, as pistas do que ele mostra e como ele mostra, depreendendo a interação discursiva montada (OLIVEIRA, 2008b e 2009).

Por sua vez, o destinatário do texto imagético não é um destinatário de todos os tempos e todos os lugares. Cada destinatário possui um feixe de expectativas diferenciadas de acordo com fatores como,

por exemplo, seu status social. O regime de visibilidade colocado em ação pelas fotografias exercerá uma fascinação diferente nos destinatários e nossa análise não busca a desconstrução de uma figura única e modelar, mas sim de uma das possibilidades de construção dessa instância da relação comunicativa que o texto nos permitirá delinear.

A busca da apreensão da imagem do ator da enunciação construída por meio de suas obras implica a abrangência do *corpus* de análise desta pesquisa e nos leva a observar as fotografias do primeiro livro de Lachapelle. É por meio das recorrências das qualidades plásticas constituintes das fotografias, da observância dos temas e figuras adotados, das posições actanciais instauradas e das estratégias utilizadas que um simulacro do enunciador é construído nos textos. As astúcias mostradas no desempenho do enunciador na organização de seu texto[5] funcionam como indicações da construção do simulacro do ator da enunciação e, como sujeito complexo que esse é concebido, apontam também as características de um enunciatário que delineia igualmente o seu simulacro através das fotos.

Considera-se, portanto, que no texto estejam presentes guias indicativos do percurso a ser feito na apreensão sensível e inteligível do seu sentido por meio das figuras do conteúdo e da expressão responsáveis por sua produção e apreensão aí instaladas e concretizadas no ato mesmo de ver as imagens. Sobre a construção do sentido no texto, Floch (FLOCH, 2001, p.17) explica que "para a semiótica, o sentido resulta da reunião, na fala, escrita, gesto ou desenho, de dois planos que toda linguagem possui: o plano da expressão e o plano do conteúdo". O plano da expressão é o plano do significante, que materializa o conteúdo e permite a expressão significante das matérias que lhe dão existência. É na reunião dos dois planos da linguagem que a significação encontra-se complexa e concreta.

Os estudos do semioticista Jean-Marie Floch se destacam por investigar as relações entre as qualidades sensíveis dos significantes visuais e suas condições de motivação da relação semiótica entre formas da expressão e do conteúdo. A principal dessas condições estudadas por Floch, na esteira das classificações de Hjelmslev sobre a oposição entre os sistemas simbólicos e os semióticos[6], são os sistemas de significação semi-simbólicos, caracterizados pela conformidade não mais de elementos isolados (como nos sistemas simbólicos), mas de categorias situadas no plano de expressão e conteúdo.

O conceito de "semi-simbolismo" foi desenvolvido nas pesquisas de Floch (FLOCH, 1986) sobre o visual e nos textos das várias mídias como possíveis construções poéticas ou estéticas que

---

[5] Sobre as "astúcias"da enunciação ver FIORIN, 2001.

[6] Segundo o *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS e COURTÉS 1983), os sistemas simbólicos são definidos pela total conformidade entre os elementos existentes nos dois planos da linguagem, o de expressão e conteúdo, enquanto os sistemas semióticos definem-se por sua não conformidade. Os sistemas simbólicos podem ser entendidos como fundados em estereotipias culturais, em sentidos já codificados pela cultura, como o significado de paz localizado no significante da cor branca, ou o sentido de paixão presente na cor vermelha, por exemplo.

tinham características próprias dos usos dos distintos sistemas em sincretismo. Nos sistemas semi-simbólicos cada texto constrói relações entre os elementos do plano da expressão e do conteúdo a partir da própria configuração interna ao texto. O resultado do semi-simbolimo é a produção de um efeito de sentido de novidade e poeticidade nos textos em que aparece ao chamar o enunciatário para a expressão.

A imagem é formada no plano da expressão, segundo Oliveira (OLIVEIRA, 2001) e suas considerações sobre a semiótica plástica, pelas matérias que lhe dão existência visiva: pontos, traços, linhas, formas, figuras, cores e uma certa localização dessas matérias, formas e cores no espaço da superfície planar ou tridimensional que homologam no plano do conteúdo os conteúdos semânticos que podem estabelecer relações entre si como: contradição, contraditoriedade, implicação, etc.

Devemos nos deter um instante no próprio conceito de existência visiva postulado por Oliveira (OLIVEIRA, 2001), pois tal noção se mostrará útil para a compreendermos a materialização dos valores nas articulações plásticas operacionalizadas por Lachapelle enquanto ator da enunciação. O termo existência é contrário à noção de essência. Este último encontra-se semanticamente ligado à abstração, estabilidade e estrutura. Já a existência está no plano dos fenômenos, que são mutáveis e construídos no aqui e agora, inseridos na instabilidade do mundo. Eis o âmbito no qual pensamos se apresentar os constituintes plásticos que vão dar às fotografias de Lachapelle modos particulares de presença para seu enunciatário.

O fotógrafo evidenciará no seu fazer uma mobilidade, operando um salto do sistema da estrutura e da imanência para um sistema da existência que leva em conta e procura captar o fenômeno, construído na incerteza e que será investigado levando-se em conta as considerações de Landowski sobre as interrogações presentes nos textos. Segundo o semioticista francês, os textos possuem uma estrutura dialógica caracterizada como um gesto fundamental de interrogação que funda a interlocução entre as instâncias enunciativas (LANDOWSKI, 2005). As noções de existência visiva e de interrogação possibilitarão uma melhor compreensão das brechas do sentido que Lachapelle opera, de como ele lança seu enunciatário na aventura da construção colaborativa do sentido e, ainda, como ele lança a própria fotografia em uma reflexão sobre suas manifestações e, para além delas, postula a fotografia em relação à pintura e à história da arte.

Capítulo 1 - Entre o pictórico e o fotográfico

O sistema fotográfico pode ser relacionado com diferentes sistemas da expressão, como aquele do teatro e da pintura, de maneira a empreender a tessitura de um regime de visibilidade que povoa uma variedade de objetos culturais do cotidiano como revistas, cartazes, jornais, outdoors, etc. É importante compreender a existência de um tipo de visualidade, assim como de um tipo de espacialidade própria que caracteriza a fotografia e se diferencia da pintura enquanto meio comunicativo.

Desde seu surgimento[7] e ao longo do século XIX, a fotografia buscou ser compreendida a partir de sua relação com a pintura[8]. O primeiro livro famoso por trazer fotografias, a publicação de Henry Fox Talbot, de 1844, intitulada *Pencil of nature*, traz em seu conteúdo referências em termos pictóricos sobre o modo como o autor desenvolveu sua técnica fotográfica.

Fotografias como as de Julia Margaret Cameron, realizadas no final do século XIX (Figura 1), são exemplares da influência do arranjo e da iconografia pictórica. A fotógrafa traz para a cena o repertório iconográfico construído pela pintura, operando uma espécie de tradução inter-semiótica[9] entre o meio da pintura e o da fotografia.

---

[7] Em 1839, Henry Fox Talbot na Inglaterra e Louis Daguerre na França anunciam a invenção capaz de fixar uma imagem fotograficamente, ou seja, através da impressão ou escrita com a luz.

[8] A técnica fotográfica guarda similaridades com a *câmera escura*, técnica já utilizada na pintura para obtenção de imagens com caráter mimético.

[9] A noção de tradução entre sistemas semióticos pode ser compreendida por meio da conceitualização do próprio vocábulo *tradução* encontrado no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS e COURTÉS, 1983, pp. 465-466). Entende-se tradução como a operação que possibilita a passagem de um enunciado a outro, considerando-se os dois como equivalentes. Desse modo, assume-se a possibilidade de se expressar um dado conteúdo por meio de diferentes sistemas de expressão. Interessa notar as semelhanças presentes no modo como as diferentes linguagens pertencentes ao âmbito da semiótica visual, como a pintura, fotografia e também a escultura, constroem efeitos de sentido equivalentes e em que medida procedimentos historicamente pertencentes à pintura e escultura são apropriados em construções fotográficas. Tais usos podem ser melhor compreendidos por meio de uma análise do trabalho da fotógrafa Julia Margaret Cameron, desenvolvida posteriormente nesta pesquisa (ver pp. 7-8).

FIGURA 1 - Julia Margaret Cameron, *St. Agnes*, 1870, fotografia.

Em *St. Agnes* o gestual que indica a prece, historicamente marcado na iconografia religiosa, parece ser a característica mais pregnante para a construção na imagem de um sentido religioso. Além disso, a posição frontal adotada remete a construção de figuras bidimensionais encontradas na pintura antiga e posta na figuração canônica das representações religiosas.

Com essas marcas, a fotografia de Cameron nos remete às pinturas bizantinas, que, na sua frontalidade, mostravam-se simples o bastante para não se desviarem com detalhes ou inovações no modo de expressão da finalidade sacrosanta da imagem, concentrando-se naquilo que seria essencial para a figurativização e privilegiando a frontalidade dos personagens, o uso limitado dos gestos e a quase ausência de cenário, que também se atém aos elementos mais representativos da paisagem retratados nos seus elementos mínimos. A pintura medieval é uma pintura de visualidade exponível e por isso próxima ao retratamento de figuras míticas. São pinturas que podem ser vistas mais como figuras do que imagens possuidoras das propriedades dos objetos mundanos, advindo daí a bidimensionalidade como modo característico de sua figuração.

Chama também atenção na fotografia de Cameron a profusão de drapeados da roupa do ator do enunciado e como as pregas envolvem seu corpo, ressaltando o rosto, colo e mãos. As mãos em prece e o rosto voltado para baixo estão alinhados na verticalidade que nasce na linha de divisão ao meio dos

cabelos e que é posta de alto a baixo na organização harmônica entre a estaticidade da visualidade da figura rezando. A iluminação de cima para baixo contrasta as circunvoluções da veste numa movimentação que plasma a ambiguidade da estrutura harmônica, da serenidade do fazer, pondo-nos justamente a sentir a ebulição tátil do ator. É interessante notar as similaridades existentes entre o modo de Cameron retratar o corpo da santa plasmado na fotografia e o modo de construção visual da escultura[10].

As narrativas visuais produzidas ao longo da história em esculturas e pinturas religiosas são apropriadas na obra de Cameron de modo a produzir uma similaridade entre o discurso da pintura, da escultura e aquele fotográfico. É a reatualização dos arranjos expressivos dessas artes que caracteriza o trabalho dessa fotógrafa, sendo esse o modo pelo qual Cameron explora a plasticidade e constrói suas marcas enunciativas particulares.

FIGURA 2– *O milagre da multiplicação dos pães e dos peixes*, 520 A.C. (Mosaico da Basílica de Sant`Apollinare Nuovo em Ravena, Itália).

[10] A escultura encontra-se assim definida do Dicionário Aurélio: "Escultura [Do lat. Sculptura.] S. f. Art. Plást. 1. A arte e a técnica de plasmar a matéria entalhando a madeira, modelando o barro, cinzelando a pedra ou o mármore, fundindo o metal, etc., a fim de representar em relevo, ou em três dimensões, estátuas, figuras, formas abstratas, etc. 2.A obra de arte assim realizada, especialmente a de três dimensões, constitui uma estrutura, em geral estática, integrada no espaço." (FERREIRA, 1999)

No mosaico de Ravena os personagens são todos retratados numa posição frontal ao espectador e a figura de Jesus Cristo ganha destaque por se diferenciar cromaticamente nos tons purpúreos das vestes. Topologicamente, a figura de Cristo ocupa a posição central do quadro e, eideticamente, possui a maior altura entre os retratados e uma auréola (a única presente no mosaico) ao redor da cabeça, símbolo da santidade. As figuras dos pães e dos peixes concretizam esquematicamente os elementos necessários para a figuração da passagem bíblica do milagre de sua multiplicação por Jesus Cristo e notamos poucos elementos constituintes do cenário, dominado pela cor dourada simbólica do sagrado. Os braços abertos de Cristo caracterizam o acolhimento a todos os que chegam frente a sua figura e o vêem comungando os pães e peixes que são representantes do cristianismo. A posição de Jesus adiante de seus seguidores mostra também a comunhão desses diante de suas pregações. Os tipos de olhares em variadas direções indicam que todos são chamados a comungar.

A redução aos elementos mais representativos e sua figuração por meio do uso das simbologias das cores e formas produz uma imagem concentrada nos elementos mais importantes daquilo que é retratado. Rompe-se aqui com o padrão de retratamento do movimento e da expressão da arte grega para que esses padrões, reduzidos aos elementos minimais, expressem o sentido religioso com mais força. A fotografia encontrará dificuldades em realizar uma visualidade tão exponível quanto aquela presente na pintura bizantina. O caráter de imagem, de apontamento das coisas do mundo real, é bastante presente na fotografia, inclusive se levarmos em consideração o caráter analógico do aparato tecnológico fotográfico.

Por essa razão a fotografia de Cameron não possui tanta exponibilidade na medida em que a espacialidade adquire volume na fotografia (que é ainda mais intenso na escultura, como referimos anteriormente). A espacialidade não é mais bidimensional, mas ainda é ortogonal. O volume acrescentado faz com que aquela exponibilidade próxima do mito (que constrói sobre si um modo especial de figurar seu lugar e tempo) é perdida e a fotografia adquire assim uma maior existência visiva, como se fosse o ato em sua ocorrência. Por outro lado, a pintura só escapa do plano da figura e se dirige rumo à construção de imagens quando busca construir essa existência visiva e no seu ultrapassar o bidimensional e caminhar em direção ao tridimensional como as coisas estão no mundo.

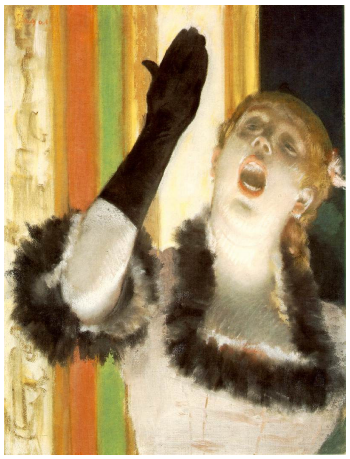
Além da presença da pintura na fotografia, o caminho inverso também se deu e a fotografia vai apropriar-se dos modos de operar da pintura, por exemplo, com o enquadramento das imagens, conhecido como corte fotográfico. A composição de uma cena com partes incompletas, que apareciam lateralmente ao quadro, era pouco usado na pintura. A fotografia inicia um novo modo de retratar as cenas enquanto um recorte mais abrupto e instantâneo do mundo, instantaneidade essa propiciada pelo

menor tempo de exposição da cena para formação da imagem. Pintores como os impressionistas buscaram, por meio do enquadramento, conseguir o mesmo efeito de fugacidade e incompletude que a fotografia começa a desvelar com sua técnica.

O quadro de Claude Monet, intitulado *A Canoa sobre o Epte* (Figura 3), de 1890, apresenta já exemplos desse tipo de enquadramento. A pintura mostra uma canoa incompleta, assim como uma de suas remadoras, como flagrante de um aspecto das ações em seu transcurso que se apropria do modo de apreensão do instante da fotografia.

FIGURA 3 - Claude Monet, *A Canoa sobre o Epte*, 1890, óleo sobre tela.

O mesmo aparece em quadros de Edgard Degas, pois parte dos corpos das personagens retratadas estão situados fora do espaço da pintura, como exposto nas Figuras 4 e 5.



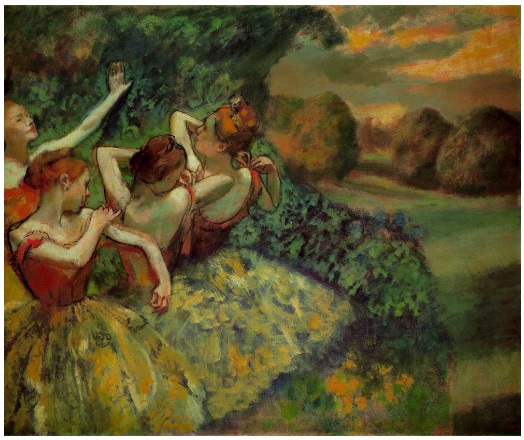


FIGURA 4 - À esquerda: Edgard Degas, S*inger With a Glove*, 1878, pastel.

FIGURA 5 - À direita: Edgard Degas, *Four Dancers*, 1899, óleo sobre tela.

Após pensarmos sobre as diferenças e similitudes da espacialidade própria da pintura e da fotografia, ressaltamos que a fotografia possui várias outras possibilidades de se relacionar com sistemas de expressão diferentes. A fotografia se aproxima, por exemplo, do teatro e é capaz de criar um outro tipo de visualidade.

1.1 A fotografia e o teatro

Desde seu nascimento, a fotografia opera traduções de recursos utilizados pelo teatro, como as suas técnicas visuais, corporais, gestuais, arquiteturais e verbais de construção de significado. Consideradas as condições de sua realização, como por exemplo a distância necessária a ser tomada da platéia para a apresentação teatral ao grande público, o teatro funda uma linguagem baseada na estereotipia dos gestos e movimentos. São recursos úteis à fácil apreensão do significado visual nas condições em que os espetáculos são encenados.

Certos autores investigam a continuidade entre a estética utilizada no teatro (sua composição formal, posição dos atores em cena, tipificação do figurino e da pose) e aquela adotada na fotografia (WEISS, 2006). Na sua relação com o teatro, a fotografia constrói simbolicamente imagens fictícias, artificialmente produzidas, nas quais a posição dos atores, objetos e cenário são cuidadosamente articuladas, figurativizando a intencionalidade e a inaturalidade das cenas características do teatro.

Desde os anos 70, a fotografia converge no modo de encenação adotado pelo teatro, construindo-se como um modo de figuração que representa simbolicamente a artificialidade e afetação com a qual a cena é construída. Tais artifícios incluem o mostrar de um cenário incompleto, o uso de cores muito saturadas e o exagero no modo de figurar as posturas, gestos e objetos (como mostram as Figuras 6, 7 e 8).

Na fotografia *The coffee drinkers*, chama a atenção o modo de disposição dos atores na cena montada como ambientação figurativa da trama narrativa. Instala-se nessa a configuração de uma arquitetura na qual o enunciatário é colocado como um observador que tem o privilégio de ver todos os actantes e acompanhar as suas interações corporais. Ao lado do cenário, o gestual, as posições do corpo e o figurino tipificam a situação narrativa frente ao enunciatário. No espaço íntimo da cozinha, sente-se a atmosfera de relaxamento dos homens de negócio numa celebração dos pequenos momentos da vida cotidiana: beber café entre amigos.

FIGURA 6- Paul Outerbridge Jr, *The coffee drinkers*, 1939, fotografia.

FIGURA 7 - Ralph Bartholomew Jr, *Untitled*, 1954, fotografia.

Na fotografia *Untitled,* de Ralph Bartholomew Jr, a figuração e encenação das ações de um flagrante perdem a captação do olhar quando o observador se concentra nos artifícios de montagem da cena que lhe indicam a aparição do estúdio nas bordas do cenário. Essa visão na parte superior e inferior da composição produz uma ironia visual, pois aquilo que vemos, a situação que envolve dois

homens armados prestes a se enfrentarem, é contraposto pela aparição do cenário. Isso produz no enunciatário um efeito de surpresa, pois ele é capaz de ver não apenas o flagrante narrativo que se desenvolve na fotografia, mas o encontro com os elementos indicadores da artificialidade da construção da cena (como os cabos de luz e os holofotes que iluminam o estúdio fotográfico). Neste ponto, o enunciatário pode se deleitar com a ironia da produção cuidadosa de um efeito de inesperado e perceber que a encenação do acaso é precedida pela necessidade de programação na constituição dos elementos que irão compor a cena surpreendente. Mais do que uma narrativa visual que se desenvolve, a relação presente na fotografia entre o acaso e a programação nos fala da própria constituição de regimes de interação contrários. Os regimes de interação pautados na aleatoriedade e na programação foram descritos pela semioticista francês Eric Landowski (LANDOWSKI, 2005).

FIGURA 8 - Wang Qingsong, *Beggar*, 2001, fotografia.

A fotografia *Beggar* apresenta duas isotopias semânticas contrárias, a da riqueza e a da pobreza. O tema da riqueza está presente isotopicamente nos elementos como a bolsa transparente que intencionalmente faz ver no seu conteúdo as notas de dólar, no leque de plumas, na sandália dourada usada pela actante feminina e no modo como esta se apresenta maquiada, penteada, vestida e adornada. Esses elementos estão dispostos na porção esquerda da fotografia e o galho marca a divisão clara existente entre esse e o outro lado, o direito. Neste último, estão situados os elementos isotópicos definidores do tema da pobreza, onde percebe-se o mendigo com a roupa esfarrapada, o corpo sujo e o gestual de pedinte.

A disposição dos elementos integrantes do cenário realiza a direcionalidade das ações vistas da direita para a esquerda, ao lado do gesto, do figurino e das posturas corporais, que mostram de modo

caricatural a mendicância do actante caracterizado como pobre e o ignorar da situação pela actante vista como rica. O fundo infinito componente do cenário permite o foco da situação narrativa nas atitudes dos actantes e nos objetos de cena, deixando a construção de sentido na fotografia por conta da estereotipia constitutiva dos elementos mostrados.

A fotografia se constrói como um modo de representação das próprias artimanhas utilizadas por ela para operar efeitos de sentido e transforma essas astúcias no seu principal tema. A partir daí não é só a figura do ator da enunciação que se mostra como sagaz e capaz de mostrar ao enunciatário como o discurso é construído, mas o próprio enunciatário é convocado a uma performance modalizada por suas competências de *poder saber* e *saber ver* a construção do discurso efetuada pelo enunciador. Oliveira (OLIVEIRA 2009) afirma que essa convocação faz-se pelas modalidades ou modulações de suas competências de poder e saber ver a construção do discurso efetuada pelo enunciador. No caso das modalidades, essas resultam do regime narrativo da manipulação, enquanto as modulações resultam do regime de ajustamento tal como postulado por Landowski (LANDOWSKI, 2004b e 2005).

O regime de interação regido pela intencionalidade foi descrito inicialmente por Greimas (GREIMAS, 1976) contando com muitos estudos do seu grupo de colaboradores que erigiram esse procedimento de ação dos homens sobres os homens como um dos mais sólidos da teoria semiótica. Recentemente, em relação a outros regimes proposto por Landowski, as suas características foram aprofundadas em seu sentido existencial e comparadas aos demais regimes (LANDOWSKI, 1991, 2004b e 2005). Com o nome de manipulação, Greimas e Courtés definem esse regime conforme segue:

> "uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado... Situada sintagmaticamente entre o querer do destinador e a realização efetiva, pelo destinatário-sujeito, do programa narrativo (proposto pelo manipulador), a manipulação joga com a persuasão, articulando assim o fazer persuasivo do destinador e o fazer interpretativo do destinatário." (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p.269-270).

A ação intencional não se dá unilateralmente entre enunciador e enunciatário, mas antes requer do enunciatário uma ação reativa às propostas do enunciador, que o convida e estabelece com ele negociações. Esse diálogo entre enunciador e enunciatário se dá nas mídias por meio da articulação de pólos de contratos que se dão em ato, na relação entre as instâncias enunciativas. Landowski esclarece:

> "antes de se referir a um fato preciso, o acordo das vontades entre manipulador e manipulado implica a negociação de um nível de significação e

> um sistema de valores, assim como uma espécie de deontologia da troca (aí compreendida ou inicialmente "conversacional") que lhes seja pelo menos em parte comuns e que possam desempenhar o papel de uma instância hierarquicamente superior, em estado de arbitrar suas relações: "Reconhece você o *valor dos valores* que eu lhe ofereço? Aceita você o *contrato de sentido* que eu lhe proponho?""[11]. (LANDOWSKI, 2005, p.83)

Há, portanto, uma estrutura dialógica na manipulação, descrita por Landowski como "um gesto fundamental de *interrogação* que caracteriza as práticas de interlocução relacionadas ao regime da manipulação"[12] (LANDOWSKI, 2005, p.83).

Dentre os diferentes mecanismos interacionais acionados no discurso, como a interrogação que se dá no regime de interação regido pela intencionalidade, destaca-se a exploração da dimensão estésica do discurso que se apresenta no regime do ajustamento, descrito por Landowski (LANDOWSKI, 1991, 2001b, 2002, 2004b e 2005) e regido pela exploração sensível do discurso capaz estabelecer o contato entre as sensibilidades do enunciador e enunciatário.

O semioticista francês propõe a semiotização dos sentidos na apreensão da significação e nos leva a compreender que, por meio do arranjo da plástica no plano da expressão, o enunciador coloca o enunciatário frente a possibilidade de sentir o sentido (LANDOWSKI, 1997). Desse modo, a interação que se dá nas fotografias não pode ser compreendida como apenas um *fazer fazer* do enunciador sobre o enunciatário que seja da ordem da intencionalidade, mas também um *fazer sentir*, da ordem da sensibilidade e que permite ao enunciatário apreender sensivelmente o sentido.

1.2 A intertextualidade na fotografia

A noção de intertextualidade nos faz compreender que os textos não são inocentes em relação àqueles que os precederam. Existem textos que possuem por si próprios uma natureza palimpsestual como, por exemplo, os trípticos, uma série de fotografias e uma trilogia fílmica. As relações estabelecidas pelos textos podem ser de naturezas diversas, instituindo-se analogias enunciativas,

[11] Tradução livre do trecho: "De fait, avant de porter sur un faire précis, l'accord des volontés entre manipulateur et manipulé implique la négociation d'un niveau de signification et d'un système de valeurs ainsi que l'acceptation d'une déontologie de l'échange (y compris ou d'abord "conversationnel") que leur soient au moins em partie communs et qui puissent jouer le rôle d'une instance hiérarchiquement supérieure à même d'arbitrer leurs relations: "Reconnais-tu la *valeur des valeurs* que je t'offre? Acceptes-tu le *contrat de sens* que je te propose?"

[12] Tradução livre do trecho: "un geste fondamental d'*interrogation* qui caractérise les pratiques d'interlocution relevant du régime de la manipulation" (LANDOWSKI, 2005, p83)

figurativas, plásticas, narrativas, patêmicas, etc.

Fiorin aponta a intertextualidade como sendo "o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização" (FIORIN 1994 p.30). A citação é um processo que pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado. A alusão é a reprodução de construções sintáticas presentes no texto-base, é a retomada da palavra do outro no texto, podendo haver figurativizações do mesmo tema e a substituição de algumas figuras. Já a estilização "é a reprodução do conjunto dos procedimentos do "discurso de outrem", isto é, do estilo de outrem" (FIORIN, 1994, p.31). Discini afirma que a estilização, assim como a paráfrase, caracterizam-se como a captação do estilo do outro, enquanto a paródia e a polêmica são modos de subversão desse estilo (DISCINI, 2003).

Neste bojo de definições, é importante a conceituação de Fiorin do que é a interdiscursividade:

> "A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão. A citação ocorre quando um discurso repete "idéias", isto é, percursos temáticos e/ou figurativos de outros... a alusão ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado" (FIORIN, 1994, p.30-34).

A fotografia, ao realizar incorporações de percursos, temas e figuras, opera uma mobilidade do discurso, que busca em outros as condições de sua própria constituição. Por isso, quando Lachapelle abre as brechas para que o enunciatário continue a construção do sentido a partir da identificação das referências interdiscursivas, permite-nos caracterizá-lo como um enunciador que mantém o fenômeno comunicativo no seu limiar de determinação e não se atém às certezas, apontando constantemente para outros discursos e outros textos.

As recuperações intertextuais na fotografia também se caracterizam como mecanismos que permitem um apontar para fora da fotografia e a noção de intertexto é compreendida por Calabrese como "aquele emaranhado de referências a textos, ou a grupos de textos anteriores construídos para expor o duplo escopo: da inteligência da obra em destaque e a produção de efeitos de sentido estéticos locais ou globais" (CALABRESE IN: OLIVEIRA, 2004, p.162). Essas conceitualizações evidenciam o caráter inteligível da intertextualidade, pois a referência a outros textos faz com que o enunciatário

saiba sobre a competência de quem organiza o discurso, mas nos faz pensar sobre o papel que a sensibilidade também opera para a construção dos efeitos de sentido presentes nas recuperações intertextuais na fotografia.

Pelo procedimento da intertextualidade constrói-se um texto no qual o leitor é convidado, não só inteligivelmente mas também de modo sensível a assumir um engajamento na construção de sentido que se inicia no reconhecimento daquilo que se mostra. Tal reconhecimento só pode ser feito pelo aflorar do conhecido, que se dá graças a competência que o enunciador mostra em fazer sentir ao enunciatário, por meio da organização plástica, o texto base antes conhecido e agora reproposto em sua expressão e conteúdo. Existe, portanto, uma reapropriação dos componentes inteligíveis e sensíveis do texto que são rearranjados na retomada intertextual.

Calabrese nos fala também sobre a possibilidade da produção de efeitos de sentido estéticos locais ou globais por meio da intertextualidade e nos conduz a refletir sobre a necessidade da seleção, pelo enunciador, de obras consagradas ou mesmo estereotipadas a serem usadas na configuração das referência intertextuais. Desse modo, garante-se a indicação de um universo de sentido que possua um caráter mais ou menos geral, local e/ou global.

O estudioso Gérard Genette se destaca historicamente pelo estudo da intertextualidade postulando os diversos modos de sua instauração e propondo uma tipologia composta de cinco das suas manifestações. Essas aparições configuram um quadro maior definido como transtextualidade, dentre as quais o intertexto verdadeiro é apenas uma delas (GENETTE, 1982). Outras manifestações componentes da transtextualidade nomeadas por Genette seriam o metatexto, o arquitexto, o hipertexto e a paródia.

Ainda segundo Genette, a enunciação pode ser compreendida como uma instância do fazer interpretativo independente da língua utilizada pelo enunciador (seja essa verbal ou sincrética). Isso porque a constatação da existência do enunciador e enunciatário enquanto seres de linguagem é anterior à consideração da especificidade do verbal ou visual, dos procedimentos expressivos utilizados e anterior à própria caracterização da substância verbal ou visual.

Oliveira esclarece que a expressão materializa no enunciado os traços do ser de linguagem (seja ele o enunciador ou o enunciatário) e de seu próprio corpo dado pelo corpo do ator da enunciação. O diálogo entre enunciador e enunciatário pode se dar nas mídias por meio da articulação de contratos de interação:

> “ são tipos de contratos de interação entre as instâncias de produção e as de apreensão, que são materializados nos enunciados nos quais se instalam os

> modos de ser e estar do sujeito complexo, o "eu-tu" da relação comunicativa, enquanto enunciador e enunciatário. Nos seus perfis inseridos e veiculados nos produtos midiáticos, encontram-se, em imagens ou simulacros, os corpos próprios desses sujeitos contextuais, com suas faces, comportamentos, estilos de ação de um e de outro, enfim, os modos de presença social que os identificam." (OLIVEIRA In: PRIMO et al, 2008, p.27).

Podemos melhor compreender agora como o texto é capaz de estabelecer uma relação entre as instâncias enunciativas projetadas no discurso que se dá em ato, o ato de leitura que coloca cara a cara e corpo a corpo esses corpos em presença. Oliveira afirma (OLIVEIRA, 2008b e 2009) que as movimentações desses corpos mostram-se em posições, gestos, posturas do enunciador e enunciatário, em interações discursivas que evidenciam a proximidade ou distância entre esses.

O ato de ver uma fotografia opera uma leitura não só dos significados do texto, mas faz com que quem olha a imagem passe a conhecer, inteligível e sensivelmente, aquele que nela inscreve os percursos possibilitadores do fazer interpretativo do enunciatário. Discini argumenta que:

> "... ler uma variante intertextual é compartilhar o prazer de desvendar o outro no um, esse outro que se mostra, mas não se circunscreve, não se marca; é seguir pistas dadas pelo texto para, numa negociação enunciativa sutil, preencher incompletudes e desfazer ambiguidades. Ao leitor da variante é permitida, além da cumplicidade com o enunciador, a confirmação do poder de co-enunciador, já que essa variante se organiza não só para a decifração, como também para o trabalho interativo e cooperativo, mais instigante que aquele dos textos "comuns", porque, na intertextualidade, o outro se mostra. Ler um enunciado cuja heterogeneidade é mostrada é, portanto, "enxergar" o corpo do *outro* no *um"*. (DISCINI, 2003 p. 227-228)

Oliveira (OLIVEIRA, 2008a, 2008b e 2009) postula que esses corpos são os operadores do discurso. Nos atos entre enunciador e enunciatário, que são tramados nas materialização textuais por meio da intertextualidade, promove-se uma espécie de desafio ao enunciatário para que ele contacte o corpo do outro no um. Assim, mais do que "enxergar" o corpo do outro, pode-se sentí-lo multisensorialmente e mesmo chegar a tateá-lo que, como lembra Oliveira no prefácio de *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2002), a tatilidade é a mais íntima das apreensões, supondo proximidade máxima.

Está inscrita na retomada intertextual aquele a quem o texto se refere, de modo que o enunciatário pode empreender o trabalho de definir o ator da enunciação à medida que o depreende inteligível e sensivelmente já lado-a-lado com o *outro* do texto. Esse *outro* é figurado como quem o enunciador negocia o sentido de modo divergente ou convergente. É nessa negociação que o enunciatário vai ser implicado a participar.

Os estudos de Genette não alcançam a compreensão adotada pela perspectiva atual da análise do discurso e dos estudos semióticos, capazes de contemplar uma melhor compreensão das manifestações intertextuais como possibilitadoras de interações enunciativas (FIORIN, 1994; DISCINI, 2003). Razão maior de nossa opção por recolher os subsídios da teoria semiótica.

Partindo dos diferentes modos pelos quais a intertextualidade pode se dar a ver, como a estilização, a paráfrase, a paródia e a polêmica, pode-se reconhecer formas de confronto ou de negociação do sujeito enunciador com o *outro*, constituinte como seu duplo na enunciação. O *outro* se deixa ver por meio de expressões marcadas e não marcadas na superfície textual e serve como base para o delineamento do próprio eu do enunciador. Desse modo, o ator da enunciação é concomitantemente um uno e um duplo e esse diálogo *eu/outro* é capaz de expor a "vulnerabilidade constitutiva do discurso" (DISCINI, 2003, p.224).

Discini esclarece que não devemos supor em um texto a ausência de conflitos entre o que imita e o outro imitado, pois "se o discurso segundo incorpora constitutivamente o outro enquanto enfrentamento necessário de crenças e valores, o primeiro também se constitui pelo mesmo enfrentamento com o segundo, o que é próprio ao diálogo de todo e qualquer discurso, seja ele mostrado ou não" (DISCINI, 2003, p.225). Landowski esclarece ainda que o confronto, dado por relações de contradição ou contrariedade, reveste a forma polêmica e evidencia a necessidade da existência de uma relação de complementariedade mais profunda que permita "um mínimo de consenso relativo ao menos quanto ao valor da meta atribuída". (LANDOWSKI, 1992, p.181)

A heterogeneidade de vozes constituintes do discurso deixa entrever também crenças e ideais sociais que podem ser divergentes ou complementares. Um mecanismo de construção de um sistema axiológico pode se dar justamente ao se definir aquilo que pertence a um e aquilo que pertence a outro, conforme Discini indica que:

> "Procurar-se-á então entender como e por que um estilo, construído sobre outro, mostra esse outro e, ao fazê-lo, mostra o próprio direito, ou seja, o mundo de crenças que o constitui enquanto *eu*, e o próprio avesso, ou seja, as crenças do *outro*,

enfrentamento sem o qual o eu não se constitui." (DISCINI, 2003, p.224)

Para além da compreensão de que um texto pode ser construído a partir do apontar para outros textos, Discini esclarece que "a intertextualidade, sustentando a heterogeneidade constitutiva, corroborando o *outro* na constituição do *eu*, remete, pela exibição do *não-centro*, ao *centro*, ou à unicidade do próprio estilo" (DISCINI, 2003, p.229). Podemos assim compreender a formação de um estilo único constituído a partir de seu apontar para outros estilos e dos diálogos constantes possibilitados pelo enunciador, que convida o enunciatário à construção colaborativa do sentido. Essa construção se dá quando o enunciatário se apercebe das relações, tanto sensíveis quanto inteligíveis, tecidas com o *outro* tanto pelo regime do ajustamento quanto pelo da manipulação.

No processar o sistema fotográfico, Lachapelle opera de diferentes maneiras os procedimentos de alusão e estilização como modos de apontar pinturas famosas. Tais pinturas contextualizam e negociam a construção do sentido no texto fotográfico. Analisaremos a seguir diversos modos pelos quais as fotografias se põem em relação com pinturas por meio de operações intertextuais. Pela reiteração desse precedimento, a intertextualidade se torna a característica própria que objetivamos especificar como definidora da fotografia em Lachapelle.

FIGURA 9- Horst Horst, *Electric Beauty*, 1939, fotografia.
FIGURA 10- porção esquerda do tríptico de Hieronymus Bosch, *As Tentações de Santo Antão*, 1500, óleo sobre madeira.

A pintura ao fundo da fotografia *Electric Beauty* é a porção esquerda do tríptico de Bosch. A intertextualidade presente na fotografia se instaura tanto pela alusão pontual às figuras grotescas presentes no tríptico quanto pela similitude dessas com a aparência da mulher fotografada, que se transmuta em algo não humano, alterado pela tecnologia da beleza. Ao se referir e mostrar figuras conhecidas por serem grotescas colocadas ao fundo de um actante do enunciado, o ator da enunciação estabelece comparações entre o percurso do sujeito mulher que quer se tornar bela e que está em primeiro plano e os dos sujeitos de Bosch que são não belos ou feios segundo a estereotipia vigente. A beleza é mostrada como o reino do artifício e figura na fotografia a estranheza causada pelo aparato estético utilizado pela mulher, mostrando a aparência como construção tecnológica. Assim, o enunciador construiu um contexto ambíguo para a caracterização do belo e do grotesco, questionando a própria beleza e os métodos para alcançá-la.

FIGURA 11- Adi Nes, *Untitled*, 1999, fotografia.

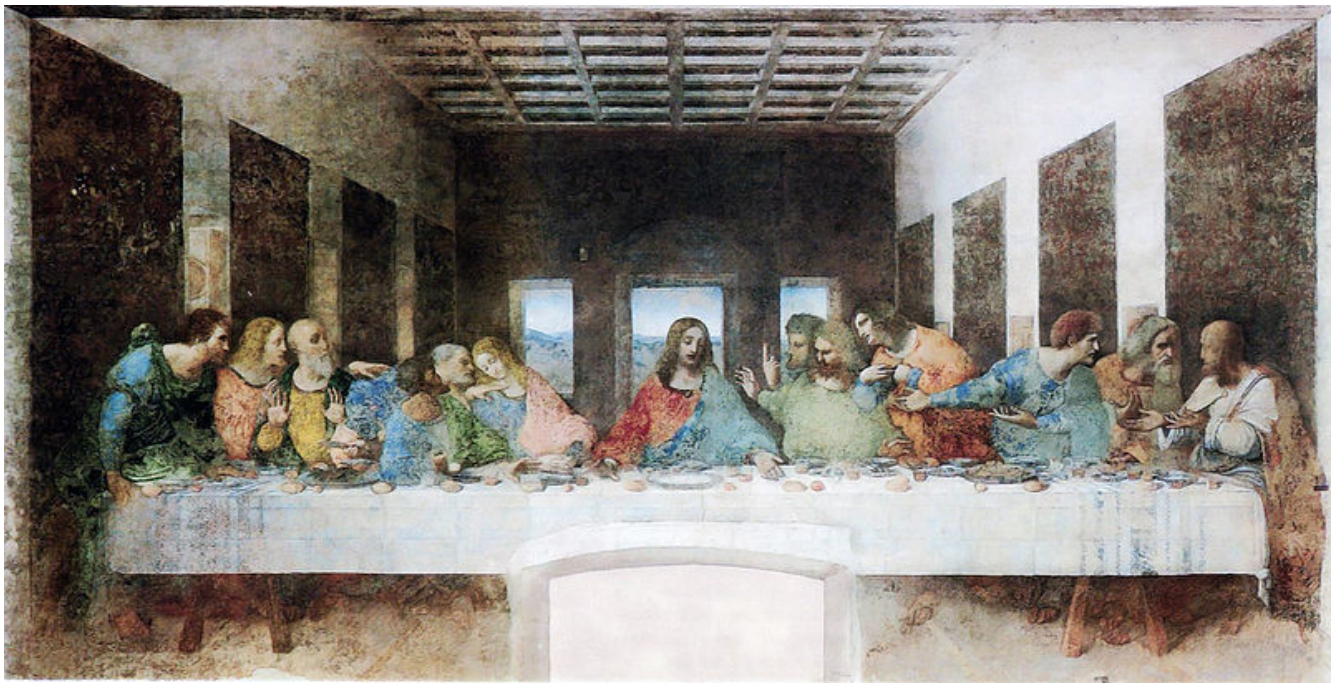


FIGURA 12- Leonardo da Vinci, *A última ceia*, 1494-1498, afresco.

A fotografia de Adi Nes realiza uma paródia da pintura *A última ceia*, de Leonardo Da Vinci (Figura 12). Se parece que imita o quadro, numa outra apreensão ela o subverte ao contrariar alguns de seus valores, materializados em sutis diferenças no modo de compor a fotografia. O cenário e os objetos de cena são os elementos que nos permitem perceber a imitação, pois tanto na fotografia quanto na pintura a janela auxilia a formação da perspectiva central e da ortogonalidade presente no modo de organização do espaço. A disposição dos atores também parece ser a mesa, assim como há similitudes no gestual adotados por eles.

Mas a fotografia de Adi Nes faz mais, exige do enunciatário a percepção das diferenças entre *Untitled* e *A última ceia*, principalmente no que se refere ao tamanho relativo da figura central que ocupa o lugar de Cristo na foto. Em *Untitled*, ao contrário do quadro de Da Vinci, o Cristo é o de menor estatura, olha diretamente para o enunciatário e seu gestual reflete um cansaço ao se apoiar na mesa e não se sustenta numa posição ereta, diferentemente da pintura. Eis aí um processo de enunciação profundamente provocador para o enunciatário que, ao perceber como o Cristo de *Untitled* se coloca, deve processar os sentidos dessa inversão, identificando um Cristo que não é mais soberano e nem central. Ele nos encara, como que nos cobrando a encontrar respostas, explicações para compreender o motivo pelo qual esse Cristo, ao lado de seus apóstolos, é assim concebido pelo enunciador para ser visto.

Ao enunciatário interrogado (pelo olhar) cabe então preencher as lacunas que o texto traz por

meio de seu próprio procedimento, o que mostra o seu corpo interatuante pelo chamamento em discurso direto que se dá pelo olho no olho do sujeito do enunciado com o sujeito enunciatário. Em seu turno nessa interação é que o enunciatário age e se faz presente.

Tal movimento configura a intertextualidade como uma projeção de enunciações, aquela do sujeito da enunciação e a outra do enunciatário, colocando-o no lugar de co-enunciador. Mais do que um modelo, encontra-se colocado no texto um simulacro concreto de enunciatário que ganha corpo no enunciado, conforme esclarece Fiorin:

> "É preciso analisar como se constrói a imagem do enunciatário, isto é, esse ator da enunciação, que não é uma instância abstrata e universal, o "tu", pressuposta pela existência do enunciado. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. O enunciatário, como vimos, não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações". (FIORIN, 2004 p.23)

O enunciatário que aceita a tarefa proposta pelo enunciador e preenche as lacunas deixadas por ele é alguém que se deixou ser interrogado, provocado e construiu seu lugar de resposta na interlocução discursiva enquanto um leitor que interage com o outro, o enunciador. A intertextualidade requer, portanto, um enunciatário cujas competências para as suas performances precisam ser estudadas quer em termos de "modalidades" quer em termos de "modulações", como propõe Oliveira (OLIVEIRA, 2008b e 2009).

FIGURA 13 – Anne Zahalka, *The Marriage of Convenience*, da série *Resemblance I*, 1987, fotografia.
FIGURA 14 – Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini*, de 1434, óleo sobre tela.

Na fotografia da Figura 13 pode-se perceber uma referência explícita ao quadro *O casal Arnolfini* (Figura 14). A semelhança está presente no cenário, na pose dos personagens e nos objetos de cena. Instaura-se um jogo no qual o enunciatário é convidado a descobrir as diferenças e similitudes entre a fotografia e a conhecida pintura para compreender seu sentido. Uma das principais diferenças, reconfiguradoras do sentido na fotografia de Zahalka, é o fato do casal estar colocado frente a frente para o enunciatário e olhar diretamente para ele. O casal da fotografia realiza um movimento de se mostrar, falar sobre si, enquanto os Arnolfini olham para pontos distantes de quem vê o quadro. Cabe ao pintor, que assim mostra a sua competência enquanto enunciador, retratar os Arnolfini utilizando o espaço ao redor deles e os objetos de cena como elementos significantes do casal.

Na fotografia o sistema axiológico é subvertido, o sujeito da enunciação de *The Marriage of Convenience* brinca com o enunciatário e desconstrói, pela ironia, o casal Arnolfini. Antes tão pomposo e sério, agora vemos o casal marcado pela atualidade do modo de se vestir próprio dos países europeus de clima frio, com destaque para as calças compridas que vestem a mulher. Outros elementos da fotografia dão continuidade à desconstrução da pompa presente no texto base, pois o cômodo dá sinais

de estar desarrumado, com objetos em cima da cama, o cachorro na lateral inferior esquerda do quadro foi substituído por um animal de cerâmica e o lustre não aparece mais. A atualidade da cena é retomada quando percebemos a presença de um rádio que aparece ao pé da cama, assim como algumas chaves e um passaporte. Esses elementos permitem a formação de uma isotopia temática da mobilidade e mesmo da imigração.

Percebe-se, portanto, uma contextualização atual do casamento por conveniência, sendo o próprio título da fotografia, *The Marriage of Convenience,* indicador de tal tema. A conveniência pode ser entendida como a possibilidade de ganhar uma cidadania, um passaporte, obter uma nova casa e bens (ilustrados pelas chaves e pelo rádio). O amor deixa de ser aquilo que liga o casal e de fato as mãos desses novos Arnolfinis não se encontram mais. Ele segura um guarda-chuva e coloca a outra mão no bolso e ela coloca uma mão sobre a barriga (assemelhando-se no gesto ao texto base, mas diferenciando-se quanto a mão colocada, que agora é a direita) enquanto a outra toca a cama. Ela nos mostra como os bens materiais, como a cama, possuem mais importância e são tocados em detrimento do próprio marido, que não ganha mais o olhar da esposa, como no quadro de Van Eyck.

Ao fundo da imagem não vemos mais o espelho que nos colocava ao lado do pintor como testemunhas da ligação existente entre os Arnolfini. Agora o enunciatário não olha mais o testemunho do pintor e passa a ser ele mesmo a testemunha da cena. A fotografia realiza, portanto, uma paródia não só no plano da expressão, mas também de conteúdo, subvertendo os valores do quadro.

FIGURA 15- Cindy Sherman**,** *Untitled #223,*1990, fotografia.

A fotografia *Untitled #223* faz parte de uma série de fotos realizadas pela fotógrafa Cindy Sherman figurando quadros famosos recompostos fotograficamente de modo a salientar a artificialidade presente nos objetos e na materialidade da cena. A fotografia não faz referência a um quadro específico, mas alude à cena repetidamente reproduzida na iconografia de Nossa Senhora amamentando. Percebe-se, portanto, um modo diferente da retomada textual, que dialoga com a iconografia e não apenas com uma obra específica, configurando uma espécie de arquitextualidade.

Nesses exemplares de procedimentos de usos da intertextualidade tem-se diversos graus de embreagem na instância enunciativa, pois várias vozes são colocadas uma dentro das outras designando o caráter polifônico do texto. A partir dessa relação de vozes podemos identificar uma solidariedade ou um conflito entre os sistemas de valores enunciados e convocados intertextualmente. Esse fenômeno é caracterizado como uma interação axiológica entre discursos e um texto acaba por utilizar sempre um índice de deformação coerente para colocar os textos convocados num mesmo projeto de significação por meio de alusões intertextuais mais ou menos explícitas (BASSO, 2002).

Obras como as do fotógrafo japonês Yasumasa Morimura são emblemáticas da utilização de procedimentos como a alusão a quadros famosos na história da arte, apropriados pelo fotógrafo para a construção de uma série de auto-retratos ilustrados nas Figuras 16 e 17. São apropriações tanto de cunho plástico como figurativo nas quais se repete o mesmo padrão de cores, composição e luminosidade do texto original, assim como semelhanças no modo de figurar actantes, gestos, expressões faciais e cenários.

FIGURA 16

1- Yasumasa Morimura, *Portrait (Van Gogh)*, 1985, fotografia.	**2**- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Infinite Dream/Che*, 2007, fotografia.	**3**- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Vietnam War*, 1968, 1991, fotografia.
4- Vincent van Gogh, *Auto-retrato com com Curativo na Orelha e Cachimbo*, 1889, óleo sobre tela.	**5**- Alberto Korda, *Che Guevara*, 1960, fotografia.	**6**- Eddie Adams, 1968, fotografia.

Os auto-retratos de Yasumasa Morimura, da sua série de *Auto-retratos como História da arte,* utilizam a referência a quadros e fotografias famosas e constroem uma imagem do fotógrafo relacionada à grandes obras artísticas. No exemplo da fotografia 5 da Figura 16 Morimura imita e polemiza a figura de Che Guevara. As diferenças entre as imagens constroem novos sentidos trazidos por Morimura para a figura de Che. O olhar de Morimura é mais triste, perdido e não decidido e combativo como o de Che, que chega a franzir um pouco as sobrancelhas enquanto olha resoluto para o horizonte.

O Che de Morimura parece ser alguém que sabe das dificuldades, percalços e derrotas surgidas na continuação da luta comunista empreendida por Che. O Che de Korda está vivo e olha com confiança o mundo e seu viver, mas o de Morimura traz mais presente a consciência de seu próprio fim.

Morimura traz novas paixões à figura de Che, entristece-o, dando ênfase ao aspecto terminativo de um homem e de um mito ao marcar na fotografia o desgaste e a finitude da morte. Se na foto de Korda Che nos confronta, na de Morimura ele parece confrontado com o próprio fim e o fotógrafo dá visibilidade a sua imagem após a morte. O luto e a tristeza do fim aparecem no próprio título da foto: *A Requiem: Infinite Dream/Che*. Notamos ainda que não é qualquer luto e qualquer tristeza é "um" réquiem, aquele específico de Che e uma das possibilidades dentre tantas que poderiam ser tecidas no discurso. Desse modo, tanto as características enunciativas de atorialidade, espacialidade e temporalidade quanto o verbal da legenda colaboram para a construção de um discurso específico sobre Che, capaz de falar de uma visão de mundo colocada em ação pelo enunciador.

Morimura se auto-retrata como um outro e assim se posiciona em relação a esse outro. Um modo de auto-construção que permite ao ator da enunciação e do enunciado trazer um canto, um réquiem, um discurso que fala sobre a morte e, ainda sim, não qualquer canto. Um canto sobre o fim do sonho infinito de Che vistos pelos olhos de Morimura.

FIGURA 17 a) Pieter Brueghel, *The Parable of the Blind Leading the Blind*, 1568, óleo sobre tela. b) Yasumasa Morimura, *Blinded by the Light*, 1991, fotografia.

Na fotografia de Morimura (Figura 17b), alusão ao quadro de Brueghel, é possível ver semelhanças presentes nas características plásticas do quadro como o tipo de iluminação, cores preponderantes, posição e gestual dos personagens. Morimura vai além da imitação e atualiza o sentido do quadro para uma crítica dos valores contemporâneos. São atuais as figuras de marcas famosas do mundo da moda que aparecem na fotografia (como Chanel, Yves Saint Laurent, etc) e das notas de yen espalhadas no canto inferior direito do quadro (região para a qual os personagens caminham). Por meio dessas figuras, Morimura polemiza nosso próprio cotidiano, no qual o consumismo presente no sistema capitalista se configura como a cegueira de hoje, que deixa de ser física para ser moral.

Capítulo 2 – A intertextualidade na fotografia de Lachapelle

A abordagem da intertextualidade nos levou a perfazer um caminho em busca do entendimento da construção das figuras e posições enunciativas na fotografia, especialmente aquela do simulacro do ator da enunciação. O enunciador da pintura é recuperado na enunciação de Lachapelle na medida em que os quadros são reproduzidos de forma mais ou menos concreta em suas fotografias. Desse modo, estabelece-se um confronto entre as vozes dos atores da enunciação colocados lado a lado na fotografia, evidenciado uma polêmica que se dá por meio da intertextualidade.

FIGURA 18- Lachapelle, *Simon Le Bon*, 1995, fotografia.

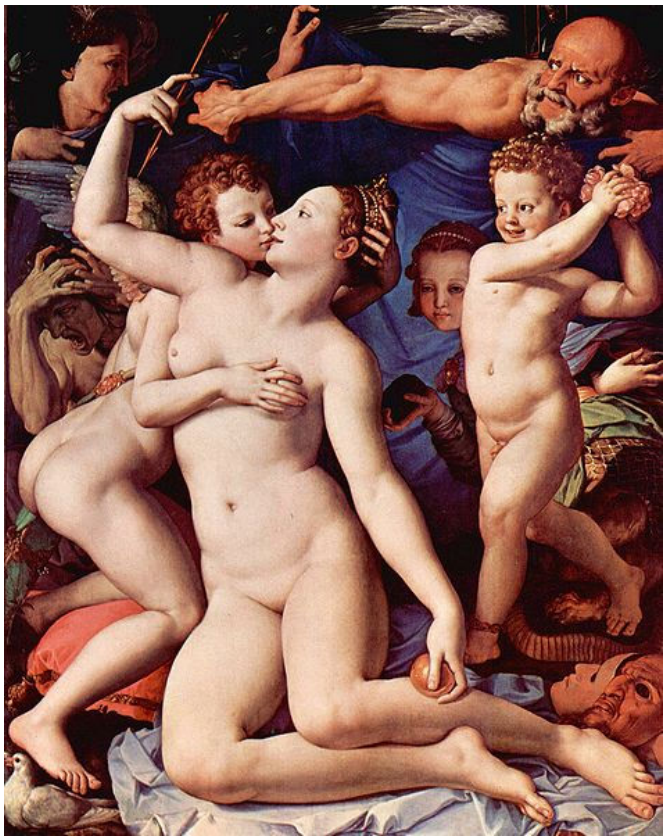


FIGURA 19 - Agnolo Bronzino, *Alegoria do triunfo de Vênus*, 1564, óleo sobre tela.

Alegoria do triunfo de Vênus (Figura 19), pintado em 1564 por Agnolo Bronzino, figura como o cenário em que é retratado Simon Le Bon (Figura 18). Uma cena entre Vênus e seu filho Cupido em que o abraço entre mãe e filho figurativiza o tema do incesto, marcado na pintura pela sensualidade que emana o encontro físico intenso entre os dois corpos.

Na fotografia de Lachapelle, o famoso vocalista da banda americana *Duran Duran* é posto em primeiro plano, superposto a essa cena pintada. Sobre o discurso de Bronzino, com seu tempo, espaço e atores próprios é superposto uma espécie de aplique com a figura de Le Bon, que veste um manto por cima de seu brilhoso paletó e tem um bebê de colo sentado no seu joelho. Por meio desse caminho do olhar, que oscila entre o fundo e o primeiro plano, podemos perceber a formação das referências interdiscursivas na fotografia.

Tanto o manto quanto a posição de Le Bon e do bebê fazem lembrar as famosas pinturas de Madonas existentes na Renascença que posam frontalmente ao destinatário para serem vistas, evocando assim outros textos imagéticos, recuperações intertextuais que se dão a partir do vestuário e gestual dos actantes.

O modo como a analogia entre textos é composta na Figura 19 assemelha-se à fotografia de Horst

Horst (Figura 10), na qual o fundo da imagem é composto por uma pintura que entra em relação com a cena em primeiro plano. Os dois planos da fotografia guardam semelhanças no modo de expressão, fazendo com que a manifestação e materialização do discurso por meio de seus formantes plásticos seja a via que aponta as pistas necessárias para a compreensão da fotografia situada em outros textos.

O jogo de claro e escuro presente na pintura é atualizado no brilho dos tecidos utilizados por Le Bon em contraste com áreas escuras da fotografia: o fundo do quadro, as calças de Le Bon, a pintura nas unhas e olhos. Esse modo de apresentação dos olhos pintados é um importante recurso discursivo para a produção de semelhança entre os dois atores da foto e possibilita inferências narrativas como a existência de uma ligação paternal entre Le Bon e o bebê, são as semelhanças plásticas aquelas capazes de produzirem uma alusão conteudística. No entanto, Lachapelle vai além da construção de alusões e estabelece novas relações significantes por meio de inversões tanto do plano da expressão como do plano do conteúdo.

Os papéis temáticos e a figuração dos atores do enunciado estão invertidas. O ator do enunciado do quadro de Bronzino é uma mulher, enquanto o de Lachapelle é um homem. O actante que possui o papel de desejante é aquele mais novo na pintura, o Cupido, enquanto na fotografia é o actante mais velho, Le Bon. É o cantor quem toca o bebê nos joelhos e na barriga e seus pezinhos tocam a sua genitália. Compõe-se uma analogia ao toque que o filho realiza no seio da mãe ao fundo. As posições corporais dos atores do enunciado definem o jogo sensual entre os corpos e permitem que o fotógrafo, por meio do modo como dispõe os atores do discurso, polemize valores estabelecidos socialmente como a pedofilia, tema compreendido como uma reprovação estabelecida culturalmente, mas figurativizada de modo natural na fotografia de Lachapelle.

O amor maternal e paternal é mostrado de modo diferenciado, como um amor sexual, natural. O tema da ligação maternal é transposta para as relações paternais, havendo uma complementação de valores e construindo uma linha tênue entre a pedofilia e a maternidade ou paternidade. O amor sexual é mostrado como algo que pode se dar entre mãe ou pai e filhos, sendo o sujeito desejante tanto o filho quanto os pais. A polêmica advém, portanto, da não aceitação do incesto imposto pelas coerções sociais, e o enunciador nos mostra como a cultura é o domínio dessas coerções que, ao recriar em figuratividades que a retomam, a fazem atual e vigorando na sociedade.

O amor sexual pode ser visto como natural fora do crivo moral da pintura e Lachapelle apresenta a relação entre mãe e filho vista de uma outra maneira. Lachapelle constrói, pois meio das semelhanças plásticas e do modo de organizar lado a lado discursos diferentes, os meios para que seu enunciatário se aperceba inteligivelmente e sensivelmente das relações que Lachapelle tece com o outro, materializado na figura do quadro de Bronzino ao fundo. Desse modo, a retomada intertextual e

interdiscursiva serve como pano de fundo sobre o qual o enunciador inverte, diferencia, interroga o sentido e transpõe tanto os conteúdos apresentados na pintura quanto seu modo de expressão.

Esse fazer do enunciador permite que o enunciatário construa um juízo sobre a sociedade e suas coerções, uma moralização própria. O enunciatário sente e vive um outro mundo de valores possíveis dado por meio do contato com os gestuais corporais, cores, vestimentas, jogos de luz e sombra,. Tal moral seria vista pela própria sociedade enquanto uma desmoralização, mas o que Lachapelle realiza é uma nova moralização, voltada para a valorização das pulsões, ele dá existência visiva a essa possibilidade de ressignificação dos valores. Isso é construído no momento em que se figurativiza o canto de Vênus como um canto ao incesto e Lachapelle nos mostra que tanto o canto ao incesto quanto à pedofilia são cantos possíveis. Eis uma moralidade construída à margem das coerções sociais que indica um estilo subversivo do ator da enunciação que desafia o enunciatário a rever seus valores e julgamentos.

Outro exemplo da construção de moralizações e juízos de valor em Lachapelle é a Figura 20, que comporta a alusão à fotografia de Alfred Eisenstaedt (Figura 21).

FIGURA 20- Lachapelle, *Diesel Jeans*, 1994, fotografia.

FIGURA 21- Alfred Eisenstaedt, sem título, 1945, fotografia.

A cena da Figura 20 retrata a chegada de um navio em um cais. As placas e faixas trazem os dizeres *vitória*, o clima festivo é celebrado com confetes, serpentinas e as pessoas se saudando são construídas em alusão à famosa cena da chegada das tropas norte-americanas vitoriosas após o fim da Segunda Guerra Mundial e marcada na fotografia emblemática de Alfred Eisenstaedt.

As similaridades presentes no uso do branco e preto, na aparição dos marinheiros, o clima festivo e, por fim, o beijo, produzem a alusão da fotografia de Lachapelle à imagem produzida por Eisenstaedt. A Figura 20 faz parte de um anúncio da marca *Diesel Jeans* e nota-se como a publicidade comumente utiliza o recurso de referência às outras imagens supostamente presentes na iconografia de seu público-alvo como recurso de aproximação e instalação de uma intimidade com ele. Isso acontece na medida

em que a marca quer *fazer saber* como ser o seu consumidor. Ele deve compartilhar um mesmo repertório iconográfico aludido pela marca, estabelecendo mundos interconectados.

Deve-se considerar, ainda dentro das semelhanças entre as imagens, o modo único como Lachapelle constrói discursivamente a cena do beijo. Ele é o elemento mais importante presente na fotografia de Eisenstaed, pois centraliza os olhares na figura do casal heterossexual que nos capta na movimentação e gestualidade de seus corpos enlaçados. Na Figura 20, o beijo está colocado na porção direita e inferior da superfície do papel, ganhando menos destaque no campo visual. Topologicamente, a cena é deixada para o instante último dos fatos flagrados que acontecem ao fundo, ao alto e à esquerda. Esse primeiro plano, na lateral direita inferior, ganha um impacto discursivo ao apresentar dois homens, precisando dois marinheiros, beijando-se.

Nesse ponto o enunciatário pode tecer uma rede de sentido entre a cena retratada (a festa de um navio chegando ao cais) e o casal homossexual de marinheiros. A organização do plano da expressão permitiu novas construções de sentido, trazendo um novo modo de se compreender a homossexualidade e de sentir sua força e enlace por meio do gestual dos corpos dos dois marinheiros e da robustez encarnada na constituição física desses corpos.

Esse tema tem sido tratado como algo presente, mas escondido pela marinha, conforme explica o livro de Barcello, intitulado *Toque de silêncio* (BARCELLO, 1997). Na fotografia de Lachapelle, a marinha (que aparece nos uniformes dos homens e no navio) está conectada com o significado de festividade e figurativizada por meio de um desejo festivo homossexual. Há, portanto, uma inversão em relação à Figura 21, ao conectar a marinha e o festejar da vitória ao desejo heterossexual e ao assumir a homossexualidade. Esse tipo de inversão convida o enunciatário a seguir essa construção irreverente, assim como possíveis atos irreverentes.

Lachapelle realiza uma estratégia plástica diferente no modo como os actantes do enunciado aparecem figurativizados. Enquanto no retrato de Le Bon o cantor é superposto ao cenário, na fotografia *Diesel Jeans* os actantes são colocados em sequência, integrados na construção do cenário. Posicionados do lado mais perceptível da composição, o direito inferior, e como resultante de uma espécie de antes e depois presente na comemoração, o fato é posto como destaque entre os demais e tematiza distintamente o beijo do casal.

Lachapelle constrói uma sequência mais narrativa do que a fotografia de Eisenstaedt sobre o idílio amoroso e permite que o encontro entre o casal não seja mais o eixo temático principal, mas que ele se apresente de modo paralelo a outros temas como o patriotismo, o poder bélico e a vitória. São modos diferentes de articulação do plano da expressão que permitem novas construções de sentido, pois o tema idílico é secundarizado espacialmente em Lachapelle.

A alusão intertextual que Lachapelle realiza é pontual e não recupera todo o tópos do texto base, mas constrói paralelamente outros tópos, realizando um juízo sobre o idílio amoroso, a marinha, o patriotismo e o poder bélico. O enunciatário é convocado a desconstruir a própria idéia do idílio amoroso como sendo exclusivamente heterossexual quando o enunciador figurativiza um casal homossexual. Deve-se, portanto, percorrer cautelosamente toda a cena à procura de detalhes da imagem que subvertem alguns dos valores expostos no texto base e permitem a reconstrução do significado da fotografia.

A intertextualidade, enquanto uma estratégia retórica para a construção de um discurso, chama a atenção para a necessidade de um tipo de cumplicidade entre enunciador e enunciatário. Os estudos de Greimas (GREIMAS, 1976), falam da existência de uma conivência entre essas instâncias enunciativas que se dá na forma de um contrato estabelecido em qualquer texto, e que supõe um saber do enunciador sobre o saber do enunciatário. Basso esclarece que "*a intertextualidade é como um fundo semântico de um texto que permite selecionar o seu fruidor modelo*" (BASSO, 2002 p.30) e Calabrese complementa o fato da intertextualidade ser "utilizada para definir o conjunto de repertórios presumidos do leitor, referidos quase sempre de modo explícito no texto com maior ou menor intensidade" (CALABRESE IN: OLIVEIRA, 2004, p.162).

Ao indicar o contexto de referência evocado nas imagens, sobre o qual o enunciatário deve se dirigir para compreensão do texto, passa-se a delinear as características do próprio enunciatário, que se mostra ativo, sensível e competente para percorrer os mundos convocados por meio das referências intertextuais às linguagens distintas, cujos modos de articulação são significativos.

A tentativa de compreensão dos processos relacionais instaurados na enunciação por meio da intertextualidade nos leva a notar a própria definição de enunciação postulada por Landowski como sendo *o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser. O* enunciado pode ainda ser compreendido na mesma perspectiva como *o objeto cujo sentido faz o sujeito ser*. (LANDOWSKI, 1991, p.167). Fica clara a tarefa que o enunciatário, enquanto sujeito semiótico, deve empreender para construir e *fazer ser* o sentido, tendo um papel de co-enunciador.

Ao ser construído o sentido, constitui-se o fazer do enunciatário como a feitura de um "gesto semiótico", que se diferencia do "gesto fenomenológico" por ser o último caracterizado pela recepção ou percepção do sentido, enquanto no primeiro o sentido "é pensado como fruto de um *ato semiótico* gerador, que o constrói". Desconstruir a enunciação observando estes procedimentos sensíveis é o que caracteriza a *visada* fenomenológica descrita por Landowski e caracterizada como um aparato da enunciação que permite ao analista perceber o ser interrogativo e sensível presente na enunciação.

Para *fazer ser* o sentido, o enunciador deve agir não só por meio de estratégias inteligíveis, como

seria pressuposto na noção de mediação do sentido, mas também deve fazer uso de um corpo e uma sensibilidade capazes de construir inteligivelmente e sensivelmente o sentido. Lembramos que, quando a estrutura do sistema fotográfico é compreendida na mobilidade do acontecimento e do sensível, somos capazes de caracterizar a fotografia em Lachapelle como um sistema da existência visiva, conforme o conceito construído por Oliveira em seus estudos (OLIVEIRA, 2001).

A partir de então, podemos constatar o papel da intertextualidade na construção da interação discursiva (OLIVEIRA, 2008b) entre o enunciador e enunciatário. Oliveira esclarece que nos processos comunicacionais se dá:

> "...uma interação participativa do tipo interlocucional ... (que) é vivida e torna o enunciatário um dos constituintes do sentido da configuração em processo, e os efeitos desse tipo de processamento são os de promover uma aliança entre corpos sensíveis, corpos racionais e estados de alma que fazem o texto ser... O sujeito que adentra a situação comunicativa textual encontra, na e pela interação com o sujeito do discurso, quais são os mecanismos da construção que o "competencializam", por transformações promovidas pelas modalidades ou por um refinamento de modulações de suas competências, a reoperar as relações em ato, os modos de estar e agir juntos e poder operar o vir a ser do sentido. A emergência da significação só se processa na e pela interação." (OLIVEIRA In: PRIMO et al, 2008, p29-30).

Na busca da tessitura de um modo próprio de fotografar, Lachapelle recorre à intertextualidade de maneira a dialogar com seu enunciatário. O enunciatário que adentra a fotografia de Lachapelle por sua elaboração intertextual é posto numa situação comunicativa que instaura as suas condições de apreensão, tornado-se partícipe dos mundos construídos no texto. Ele é posto em um lugar do discurso em que se mostra ao outro discursivo em ato, corpo a corpo:

> "As duas corporalidades, a do destinador e a do destinatário, são observadas desde o seu deixar apreender-se um pelo outro nos modos de entrosamento dos sujeitos, mostrando o seu assumir posições, os seus comportamentos, gestos, estilos, gostos que são passados como modos de presença, modos de estar no social e apreensíveis não só por uma racionalidade, mas, sobretudo, por uma sensibilidade que deles emana e os faz ser sentidos". (OLIVEIRA In: PRIMO et al, 2008, p32).

Na intertextualidade o enunciador supõe saber sobre um conjunto de elementos que compõe um

universo artístico ou cultural do enunciatário, denunciado assim características de ambos e mostrando a disposição do enunciador em construir um jogo de imagens a partir de tal concordância. Segundo Greimas (GREIMAS, 1976), esse saber compartilhado em última instância pode ser considerado como sendo uma partilha de mundos, mesmo esses sejam construídos no e pelo próprio texto. Compreende-se também que a instauraçao do contrato enunciativo em ato permite ao enunciatário perceber e apreciar a intencionalidade e o cuidado com o qual uma fotografia foi construída, de modo a fazê-lo *fazer*, conforme se dá no regime da manipulação, tanto quanto fazê-lo *sentir,* caracterizando o regime do ajustamento no qual as sensibilidades do enunciador e enunciatário entram em relação para, em ato, viverem novas experiências reestruturantes do sentido.

Pelos recursos expressivos se manifesta a interação entre enunciador e enunciatário, no qual o primeiro convida o segundo a aceitar a cooperação interpretativa necessária para o entendimento do texto, a entrar no jogo de adivinhações e cumplicidades, a construir conjuntamente mundos e formas de viver, a sentir as possibilidades advindas do estar lado a lado com o enunciador e lançar-se na construção do sentido.

Partilha-se com o enunciatário, como no riso, paródia ou na metáfora (SACKS, 1992), um repertório comum responsável por um bom entendimento do texto que, no caso da fotografia, é aquele iconográfico. Partilha-se também um modo de estar no mundo, de se colocar frente as cenas e de ver aflorar o conhecido nas retomas intertextuais. Conhecer o quadro aludido, as características de seu pintor, sua influência na história das artes visuais e o modo como esse quadro requer uma certa sensibilidade, uma habilidade para compreender sensivelmente o sentido que pode ser crucial para se entender uma fotografia, produzindo uma aproximação entre as formas artísticas por meio tanto da intertextualidade quanto da intersemioticidade.

A dimensão cognitiva habilita a performance interpretativa e abre o percurso do sujeito à dimensão sensível. Pelo seu sentir é que o enunciatário põe-se na experiência e a vive. A estesia é a condição de processamento do rearranjo estético materializado que, apreendido sensivelmente, faz o sujeito reoperá-lo (OLIVEIRA, 2005).

Capítulo 3 – Interdiscursividade e intertextualidade nas fotografias de Lachapelle

Os atores da enunciação posicionados em um tempo e espaço do discurso se mostram por seus comportamentos e movimentações estésicas, somáticas e intersomáticas que eles processam a partir das marcas do seu sentir materializadas no plano da expressão. Além das relações de intertextualidade, os procedimentos discursivos e sua manifestação permitem ao analista reunir relações comuns estabelecidas entre grandezas dadas na interdiscursividade. Assim é que se reconstrói os modos de presença do ator da enunciação e de seu corpo colocado na enunciação.

A organização plástica do plano da expressão é a porta de entrada na fotografia para a compreensão de certas regularidades no modo de criação textual empregado por seu enunciador. Sendo assim, os elementos constituintes do arranjo dos formantes eidéticos, topológicos, cromáticos e matéricos serão abordados na medida em que a sua articulação deixa ver as interações, as particularidades distintivas e aquelas similares de outras organizações do enunciador.

3.1 O retrato e a cena

O retrato pode ser definido como uma obra que visa tanto a descrição de um indivíduo quanto a inscrição de sua identidade social (TAGG, 1988, p.37). No início da fotografia e do século XIX, o retrato fotográfico era um modo requisitado para a representação do indivíduo, que contou com precursores como o retrato-silhueta (tipo de retrato feito em papel cartão preto onde era recortado o perfil das pessoas) e o fisionotraço[13].

Uma porção significativa das fotografias de Lachapelle são retratos e guardam semelhanças com o tipo de retrato pictórico que tem início nos séculos XV e XVI, na Europa, difundido com a invenção da fotografia no final do século XVIII[14]. Tal tipo de pintura apresenta o retratado de frente para o espectador, fazendo aparecer seu busto e com um cenário neutro de fundo, constituído de cores

[13] O fisionotraço é uma técnica inventada por Gilles-Louis Chrétien, na França, que consiste na reprodução do rosto das pessoas em perfil, empregando um aparato articulado no qual, em um de seus extremos, um estilete percorre os contornos do desenho do rosto da pessoa, enquanto a outra ponta, com um outro estilete, embebido em tinta, grava este desenho numa placa metálica. Freund destaca que "O único valor do retrato feito com fisionotraço reside no seu caráter documental. Quando se percorre a assaz extensa obra da fisionotracia, constata-se que todo o retrato tem a mesma expressão: fixa, esquemática e vulgar" (FREUND, 1974, p.30). Para mais detalhes sobre o fisionotraço ver Gernsheim (GERNSHEIM, 1991).

[14] No primeiro capítulo de seu livro, Gisèle Freund analisa a difusão do retrato no final do século XVIII. Em grande medida fruto da necessidade burguesa de impor sua imagem nos mesmos moldes da aristocracia, o retrato produzido nessa época evidencia a importância do aparecimento dos traços fisionômicos do fotografado. Tais exemplos fazem com que Freund perfaça uma análise da fotografia como documento social capaz de falar sobre os valores de uma época. Segundo a autora, cada sociedade produz as formas que definem a expressão artística e que, em grande medida, são reflexos de suas exigências e tradições (FREUND, 1974).

sólidas e sem elementos adicionais. Esse tipo de retrato pode ser caracterizado como uma efígie[15] por seu caráter convencionalista e permite delinear uma espécie de gramática da representação humana com alternativas e regras bem delineadas. Tem-se, por exemplo, a representação frontal ou de perfil, o olhar voltado para o expectador ou perdido no horizonte e a não aparição dos braços, mãos ou outros elementos individualizantes, concentrando no rosto e sua expressão a concretização da identidade do retratado.

FIGURA 22- Exemplos de "retratos-efígies". **1-** Raffaello Sanzio, *Femme voilée*, 1513, óleo sobre tela. **2-** Albrecht Durer, *Portrait de Hieronymus Holzschuher*, 1526, óleo sobre tela. **3-** Sandro Botticelli, *Jeune homme*, 1480, óleo sobre tela. **4-** Giovanni Bellini, *Le doge Leonardo Loredan*, 1501/05, óleo sobre tela. **5 e 6-** Piero della Francesca, *Federigo da Montefeltre et son épouse Battista Sforza*, 1472, óleo sobre tela.

Ao mesmo tempo que aproximações no que diz respeito ao enquadramento e apagamento do cenário podem ser feitas entre os retratos antigos e os produzidos por Lachapelle, tem-se diferenças

[15] A caracterização de tal tipo de retrato enquanto efígie pode ser encontrada no livro *L'art du portrait* de Norbert Schneider (SCHNEIDER, 2003). Historicamente, Schneider reconduz tal tipo de representação às esculturas de busto florentinas do século XV, ou ainda aos bustos usados como relicários na Idade Média. O termo *efígie* está definido no dicionário como a "representação da figura convencional de uma personagem real ou fictícia, de uma divindade, etc." (FERREIRA, 1999). Tal acepção dá a ver a característica convencionalista dessas imagens, que faz um uso costumeiro de determinado arranjo da representação de celebridades e famosos nesse período.

importantes no modo como o fotógrafo realiza o retrato contemporâneo. São modos de organizar o discurso fotográfico nos quais os actantes apresentam um gestual e um olhar que se afastam do modo florentino de construção do retratado.

FIGURA 23- David Lachapelle

1- *Andy Warhol*, 1987, fotografia. **4-** *Leonardo DiCaprio*, 1995, fotografia.	**2-** *Liza Minnelli*, 1989, fotografia. **5-** *Christian Slater*, 1994, fotografia.	**3-** *K.D.Lang*, 1995, fotografia. **6-** *Jon Spencer*, 1995, fotografia.

Exemplos de retratos presentes no livro *Lachapelle Land* que guardam semelhanças aos "retratos-efígies" dos séculos XV e XVI no que diz respeito ao corte fotográfico e apagamento do cenário onde se posicionam os actantes.

Percebe-se nos retratos acima uma interpelação daquele que olha muito mais marcada no olhar, na postura corporal, em especial a facial e da gestualidade dos retratados. Mais do que imortalizar os traços fisionômicos de uma celebridade, o retrato de Lachapelle estabelece um diálogo no qual o enunciatário é convidado a olhar o retratado e participar da cena, colocando-se como parte constituinte da relação comunicativa fundada na fotografia.

Uma análise mais detalhada da Figura 23 permite identificar relações interlocucionais instauradas de variados modos pelo enunciador. A parte 1 da Figura 23 mostra o retrato de Andy

Warhol, primeira fotografia realizada por Lachapelle. Marca de um início e de um fim, *Last Sitting* (última pose) é a última foto pousada por Wahrol, produzida dois meses antes de sua morte em 1987. Artista essencialmente contemporâneo, Andy Warhol é marca importante do movimento da arte pop. Ao manipular signos culturais, como a imagem de personalidades e de objetos do cotidiano, Warhol expõe não só imagens, mas os valores que movem a sociedade de sua época. O trabalho de Warhol apresenta discussões sobre a autoria, o estatuto de artista, a marca, autenticidade, a relação entre arte e mercado, o consumo, etc[16].

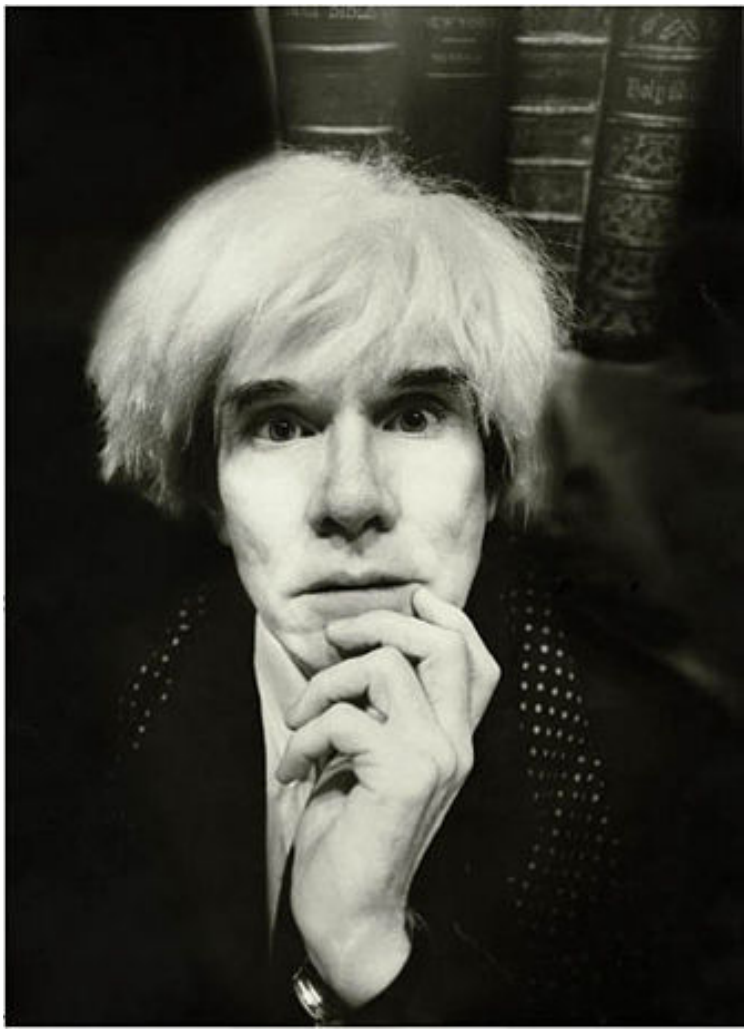


FIGURA 24- David LaChapelle**,** *Andy Warhol, Last Sitting,* 1987, fotografia.

[16] Uma análise mais aprofundada sobre o significado da arte produzida por Warhol pode ser encontrada na segunda parte do livro de Couquelin (CAUQUELIN, 2005). A autora explica que o artista contemporâneo é aquele que manipula signos culturais e, nesse sentido, caracteriza Andy Warhol como um verdadeiro contemporâneo, "um porta-voz lúcido e satírico da sociedade de consumo" (CAUQUELIN, 2005, p107). Warhol é visto na sua articulação com o mundo dos negócios e na sua habilidade em selecionar imagens visando causar sensação ao mesmo tempo que transforma qualquer imagem em sensacional.

O artista nos olha e a posição do rosto e da mão no queixo é a de escuta atenta à fala do outro. O modo inquisidor como Warhol encara o enunciatário chama a atenção, pois esse último ganha voz, é colocado face a face com o actante, ainda que posicionado como um tu instalado fora do quadro. De expectador, postura mais passiva que é caracterizada pela espera, o retratado nos transforma em actante e nos convida para, junto com ele e por meio de sua escuta, construir o sentido da interação. Tal covite configura-se como uma estratégia de sedução que visa fazer com que o enunciatário responda ao chamado, pois Warhol parece pronto a escutar algo imprevisível que tanto pode ser algo maravilhoso quanto algo espantoso, instigando-nos a uma posição de importância na qual falamos sobre coisas interessantes e somos capazes de arrebatar quem as ouve. Somos colocados como uma figura mais importante que o próprio Warhol, já tão renomado. É uma situação de diálogo em que aquele que nos olha está como que nos ouvindo, pois ao olhá-lo somos posicionados justamente no posto desse interlocutor que tem a palavra. Com a palavra, que sujeito nos tornamos? O que podemos dizer ao sujeito do retrato? O que esse posicionar do retratado *faz fazer* o que com ele dialoga?

É necessário ainda prestar atenção à composição da foto e seus elementos plásticos e figurativos antes de se levantar possíveis respostas sobre quais perguntas são colocadas por Warhol. São as áreas claras da imagem que dirigem um caminho do olhar capaz de vaguear na área central da fotografia. É possível delinear uma área clara triangular que leva nosso olhar até o rosto de Warhol partindo da porção inferior, onde percebe-se o pulso de Warhol, até sua cabeleira.

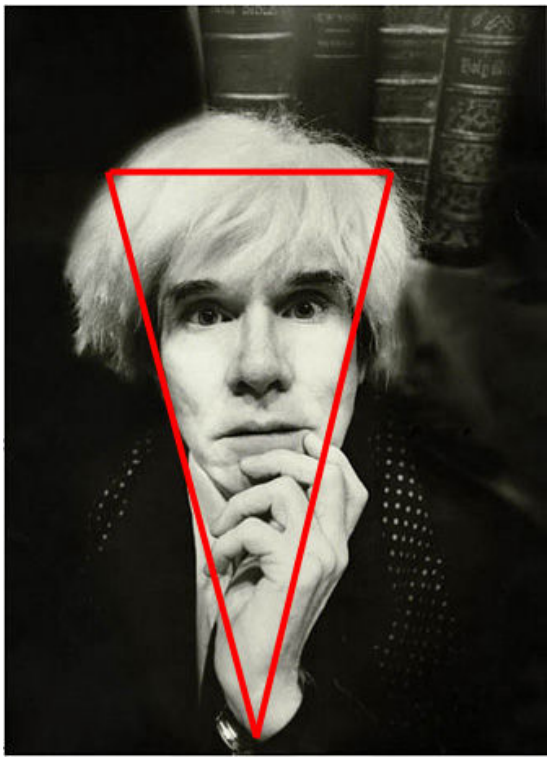


FIGURA 25 - O caminho ascendente do olhar na fotografia e a forma triangular delineada pela luz.

Neste ponto é o olhar de Warhol que nos chama a atenção, pois ele ganha visibilidade por meio do contraste produzido pela área branca e a sombra presente no olhar, nas sobrancelhas e no cinza da íris. A partir daí o enunciatário é colocado num cara a cara com o artista, que estabelece um tipo de olhar direto e chama o enunciatário para estar dentro da foto e ser interpelado pelo gesto e olhar de Warhol.

No jogo de posições enunciativas, o enunciatário pode ser aquele que se coloca diante do quadro e nele assume uma posição, participando da cena. A figura representada penetra no espaço de quem vê a cena, dirigindo-se ao enunciatário, interpelando, solicitando vivamente a sua atenção.

Mesmo se o olhar do enunciatário se fixou no olhar do artista, ainda é possível vaguear pela fotografia e perceber, acima da cabeça de Warhol, num caminho que é a continuação dessa visão ascendente pelo espaço da foto, as figuras de livros antigos (esse sentido de antigo sendo dado pelo tipo de encadernamento e desgaste perceptível nos livros). São essas figuras que completam os elementos visuais que dão base para o sentido de reflexão e questionamento que já encontramos no olhar do artista.

O interpelar dirigido ao enunciatário deixa espaço a poucas respostas prontas, mas desta primeira experiência profissional de Lachapelle podemos entrever a importância de certos aspectos composicionais da fotografia a serem utilizados posteriormente como importantes operadores do sentido da foto: o cenário, o gestual, o olhar para ao enunciatário e o contraste cromático.

Ao observar outras fotografias de Andy Warhol produzidas na mesma época, pode-se perceber a exploração do recurso do contraste cromático (e certamente a cor com a qual o artista pintou seu cabelo, produzindo um contraste com sua sobrancelha, permitia tal exploração plástica), como na Figura 26.

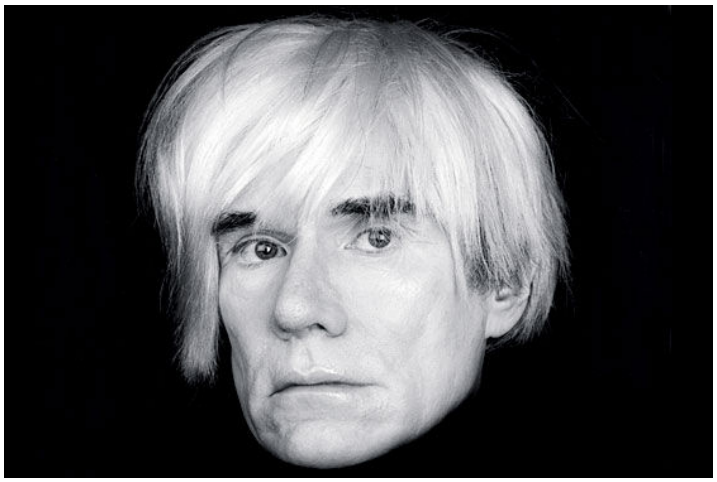


FIGURA 26- Robert Mapplethorpe, *Andy Warhol*, 1986, fotografia.

Mapplethorpe (fotógrafo que se destaca pela exploração que faz das formas e texturas dos objetos fotografados e do corpo humano) não constrói um retrato de Warhol que se utilize do cenário e gesto do próprio artista, mas escolhe somente o rosto, suas formas, texturas, olhar e variações cromáticas para nos colocar em contato com Warhol. O olhar ainda tem importância na foto, mas ele agora é oblíquo e não mais interpelador.

Antecedendo-se na história da fotografia, pode-se observar na Figura 27 a utilização de recursos semelhantes aos de Lachapelle para colocar o enunciatário em contato com o fotografado.

FIGURA 27 - August Sander, *Bricklayer*, 1928, fotografia.

Como no retrato do Warhol feito por Lachapelle, é o caminho da luz que ilumina e destaca o rosto na foto. A partir daí é a sombra presente nessa região que contrasta e nos chama a atenção para o olhar presente no rosto (sublinhado pelo chapéu e sua sombra). Uma vez capturado nesse olhar, o enunciatário pode ainda vagar no espaço da fotografia e, acima do olhar, captar elementos do cenário que acrescentarão sentidos ao retratado. O encontro com os tijolos nos situa na identidade de operário

do ator do enunciado e seu posicionamento ao fundo da figura humana, emoldurando seu rosto, conecta o ator ao seu cenário de atuação.

Podemos constatar, portanto, a existência de um sistema de luz e sombra que nos mostra a fotografia enquanto um sistema capaz de construir relações significantes. Os movimentos do plano do conteúdo são materializados no plano da expressão, mostrando mais uma vez a fotografia como um sistema significante, pois as relações plásticas que se dão no plano na expressão estão conectadas aos efeitos de sentido e à construção da posições enunciativas presentes no plano do conteúdo.

É importante notar que o caminho da luz permite não só que o enunciatário reconstrua inteligivelmente o sentido da fotografia, mas cria também um modo de existência dado pela estesia. Assim como o percurso gerativo do sentido é capaz de reconstruir o conteúdo inteligível de um texto, a estesia também tem um percurso que leva a construção do *sentido sentido* (OLIVEIRA, 2008) e que se materializa no percurso dos formantes e suas relações. Na Figura 27 notamos que o percurso da luz permite ao enunciatário entrar em contato e sentir o próprio modo de ser e se colocar no mundo do operário retratado por August Sander.

O que o ator da enunciação fez foi usar o caminho da luz, que ilumina e destaca o rosto do ator do enunciado, construindo-o de modo peculiar. Observa-se entre as duas fotos (Figura 25 e Figura 27) um sistema convergente de formantes que remete a imagem de um ator da enunciação único no que diz respeito ao uso da luz como formadora de um caminho do olhar que ilumina e destaca o rosto na foto. Esse caminho de análise comparativa nos permite depreender a imagem do ator da enunciação por meio do uso que ele faz do sistema fotográfico.

Os atores da enunciação das Figuras 25 e 27 estão separados pelo tempo e são caracterizados como sujeitos postos no mundo e concretizados nos textos, sendo um já previsto no outro e utilizando procedimentos discursivos recorrentes. Desse modo, é possível que o enunciatário analista observe as semelhanças de procedimentos no plano da expressão e depreenda um sistema cromático e um modo recorrente de dizer de um ator da enunciação, pois na categoria cromática do plano da expressão existe um modo de dizer convergente que remete à existência de um ator único. Este ator deixa no texto marcas de sua interação discursiva (que engloba as interações inteligíveis e sensíveis que se dão no nível discursivo).

FIGURA 28- David Lachapelle

1- *Andy Warhol*, 1987, fotografia. **4-** *Leonardo DiCaprio*, 1995, fotografia.	**2-** *Liza Minnelli*, 1989, fotografia. **5-** *Christian Slater*, 1994, fotografia.	**3-** *K.D.Lang*, 1995, fotografia. **6-** *Jon Spencer*, 1995, fotografia.

A continuação da análise dos retratos realizados por Lachapelle nos leva a parte 2 da Figura 28, na qual figura o retrato de Liza Minnelli. Diferentemente de Warhol, o ator do enunciado não olha o enunciatário e se volta para fora do quadro, escondido por uma cortina de contas. Não somos chamados a participar e sim a contemplar a cena, a perceber a esteticidade gerada pelo preto e branco, as similaridades entre as formas arredondadas dos olhos e das contas, a visualidade do rosto de Liza reproposto por esses contrastes cromáticos e eidéticos. Admitindo o esconder do rosto como uma característica de um *querer não ser visto* pelo actante, teríamos um quadro de quatro possibilidades relacionais entre Liza e o enunciatário, segundo elucidado por Landowski no seu artigo *Jogos ópticos* (LANDOWSKI, 1991). Sendo S1 o actante figurativizado por Liza e S2 o enunciatário, pode-se configurar as relações:

•S1: **querer não ser visto** •S2: querer ver	**voyeurismo de S2**
•S1: **querer não ser visto** •S2: querer não ver	**reserva recíproca**
•S1: **querer não ser visto** •S2: não querer ver	**desatenção (discrição) de S2**
•S1: **querer não ser visto** •S2: não querer não ver	**indiscrição de S2**

O modo de figuração do actante em um *querer não ser visto* é raro nos retratos de Lachapelle, como pode-se perceber na figura 21. O retrato de Liza é uma exceção e em todas as outras situações narrativas retratadas o actante olha seu enunciatário e o chama para uma relação dialógica face a face. Por isso pressupomos um enunciatário habituado a ser chamado para estar em relação, o que configuraria um sujeito que *quer ver* (colocado na situação de voyeur) ou mesmo, se mais distraído, que *não quer não ver*, sendo então colocado como indiscreto na cena narrativa.

Em relação ao retrato de Warhol, percebe-se na fotografia de Liza a presença de uma relação interlocucional diversa, mas não ainda oposta, pois enquanto na imagem de Warhol o enunciatário é chamado a se colocar e aparecer para o actante, configurando uma situação dialógica de interesse mútuo, no qual S1 *quer ser visto* e S2 *quer ver*, na de Liza ele é chamado a participar de um jogo no qual espia seu rosto que quase se esconde (S1 que *quer não ser visto* e S2 que *quer ver*), sendo o voyeur. A situação oposta se daria entre um S1 que q*uer não ser visto* e um S2 que *quer não ver*, estabelecendo uma reserva recíproca que, devido as características do enunciatário que começamos a delinear, dificilmente ocorreria na obra de Lachapelle.

Na parte 3 da Figura 28 percebemos uma mulher com traços masculinos e viris, dados pela tatuagem de marinheiro em seus braços fortes e as mãos enfaixadas características dos lutadores de boxe. O ator do enunciado se mostra forte, em posição de luta e pronto a combater quem o olha, convidando-nos ao embate. Sua expressão facial não é de agressividade e sim de cumplicidade, pois nos olha de soslaio e esboça um sorriso. Ë um convite que contrasta intimidação e cumplicidade, pois o que deseja realmente é entrar em relação, mostrar-se para nós. É mais importante nos chamar para a relação do que uma possível briga violenta. O enunciatário é intimidado a responder e o risco de não o fazer, e consequentemente de não entrar em relação com o ator, seria a agressão física, a qual Lang já se mostra pronta a oferecer. É um *dever fazer* que o actante propõe a quem o vê e mais uma vez

percebemos a utilização de uma estratégia manipulativa pelo enunciador para chamar o enunciatário a se colocar na situação narrativa.

Na parte 4 da Figura 28 o olhar do actante se volta para o enunciatário. Uma parte de sua audição concentra-se no som do mar produzido pela concha (tal som é sinestesicamente reiterado na cor azul do fundo da fotografia) enquanto a outra se oferece a quem o vê, na medida em que sua orelha aparece no quadro e está voltada para nós. A boca ao lado da concha nos convida a ouvir, junto com o barulho da concha, aquilo que o actante tem a dizer. É um convite para chegar mais perto, a sentir visualmente o prazer de sons e palavras a serem ditas. A pele e cabelo molhado convoca ainda o tato a se relacionar com DiCaprio por meio dos prazeres sensuais, estabelecendo, assim, uma relação sensível entre os interlocutores. Interessante notar que para tal tipo de convite o enunciador não utiliza mais estratégias racionais, características do regime da manipulação, mas sim recursos sensíveis, próprios do regime do ajustamento, para que quem veja a foto seja convidado a ultrapassar tal visualidade e sentir com todo o corpo o sabor que existe no entrar em relação com o DiCaprio.

Na parte 5 da Figura 28 percebemos mais uma vez uma exploração do sensível na relação entre actante e enunciatário. O rosto de Slater, emoldurado pelo reflexo das luzes ao redor de seus cabelos, é reproposto visualmente pelas listras que marcam seu rosto. O olhar é enfatizado por meio das listras que recobrem a face, mas o olfato ganha ainda mais atenção, por ser a parte do rosto que irrompe as listras e se mostra destacado na claridade da fotografia. O rosto se assemelha ao de um felino, um animal que espreita, fareja e caça suas presas, como Slater parece próximo a fazer com quem o vê. Não há saída para o enunciatário. Caçado, ele é colocado em relação com o ator do enunciado, mesmo que involuntariamente. Como no retrato de Lang, percebemos sermos nós o alvo da relação, mas em Slater tal convite ao diálogo é colocado no âmbito do primitivo. O rosto felino nos intimida e a consequência de fugir de tal convite a dialogar com o actante parece ser a aniquilação da caça por seu caçador. Eis um tipo de situação narrativa na qual o tema da caça aparece e a vitória do ator do enunciado se dá como certa. Os recursos visuais utilizados pelo enunciador fazem com que o enunciatário perceba sensivelmente a força do sujeito que o fará agir por intimidação. Percebe-se, portanto, um uso dos recursos sensíveis para fortalecer as estratégias de manipulação.

Na parte 6 da Figura 28 vemos uma cena na qual somos chamados a falar pelo actante, por percebermos que ele se encontra impossibilitado de tal ação. A boca do cantor de *Blues,* Jon Spencer, aparece costurada e a visão da linha que sai e entra na pele, modificando as formas de sua boca, é capaz de causar impacto em quem vê a cena. Impressionado e sentindo como não poder falar é angustiante, o enunciatário encontra-se tocado sensivelmente pela situação de Spencer. O microfone aparece realçado, seu brilho se destaca no branco da roupa e do cenário da fotografia, mostrando um convite para

impostarmos a voz, tarefa que o cantor não pode realizar. Fica ao enunciatário o convite para se colocar no lugar de Spencer. Mais uma vez, como no retrato de Warhol, o enunciatário está frente a um vazio de sentido que deve preencher, ele deve proferir as palavras que darão sentido a sua relação com aquele que não pode falar. Há um convite a dar continuidade à ação típica que Spencer faria, e quem vê a fotografia pode se perguntar: cantaríamos por Spencer? O que diríamos neste espaço do microfone que se coloca para nós?

3.2- A cor em Lachapelle

Lachapelle produz, em sua maioria, fotografias coloridas. Em seu primeiro livro (LACHAPELLE, 1996) constam 10 fotografias em preto e branco e 124 coloridas. Percebe-se ao longo das imagens que o colorido não é apenas uma escolha aleatória a ser feita entre tipos de filmes fotográficos. A cor cumpre o papel de delinear formas, criar contrastes, constituir texturas, destacar os actantes e produz sentidos.

FIGURA 29- David Lachapelle, *Cherries*, 1994, fotografia.

Nesta fotografia de 1994, produzida para a revista *The Face,* pode-se observar 11 cerejas dispostas de modo irregular, mas condizentes com a circularidade central do espaço fotográfico. Sem elementos para se identificar exatamente o que constitui o fundo da foto, este aparece também com irregularidades cromáticas, que vão do branco ao cinza, delineando brilhos argênteos próximos aos frutos.

Para além da identificação dos elementos figurais da fotografia (os frutos são cerejas, há um brilho condizente com a presença de água, a cor é aquela das cerejas em calda e não das naturais, etc) a grande impressão é causada pela plasticidade desses elementos. Existem as formas circulares, as linhas formadas pelos galhos do fruto, mas é especialmente o contraste de cores o elemento capaz de afetar mais os sentidos. O vermelho intenso choca com o cinza neutro do fundo e é apenas nessa relação entre vermelho e cinza que o sentido do cinza como neutro e do vermelho como colorido/marcado é construído, podendo-se perceber o uso de elementos simbólicos (o vermelho como cor símbolo da paixão) retrabalhados num semi-simbolismo. O vermelho é algo que marca sua presença, como a paixão, porque nessa imagem ele está posto em relação com a cor cinza, criando-se uma oposição que sustenta tal caracterização.

Esse contraste dá destaque às cerejas e suas formas e leva o enunciatário e vaguear o olhar pelo brilho que circunda essas formas. A partir da relação entre o tema retratado, as cerejas e sua consistência, o enunciatário pode entrever ainda, por meio da figuratividade, uma outra consistência presente nos líquidos e sólidos da fotografia que delineiam seu caminho através da cor, que ora se concentra nas cerejas e ora se dilui no líquido ao fundo.

O fruto de cor intensa é mostrado num brilho líquido, que se espalha de modo fluido ao seu redor e pela fotografia, construindo um sentido que é mais do que visual. Mais do que ver e reconhecer cerejas, podemos provar seu sabor molhado, suculento. O sabor e o sentido estésico é, portanto, fundado num elemento essencial: a cor e seu contraste.

O recurso da cor enquanto delineadora de formas surge a partir do renascimento. Como as maçãs das naturezas mortas, um gênero caro aos pintores Paul Cézanne e Henri Matisse, as cerejas são fotografadas como um processamento da pintura que faz ver o instável por meio da cor da cereja, da ação do penetrar entre as cores de figura e fundo em sua densidade líquida.

A cor imprime materialidade à localização das formas na imagem, ela rege a montagem da fotografia e desenha a aparição das formas sob o fundo. O vermelho aparece como na pintura se daria a ação das tintas sobre o fundo do quadro. Há um jogo entre sólido e líquido que monta um sentir a textura que se move para diante, para nossa apreensão.

A pintura é transformada em sua natureza ao ser reconstruída no conjunto de suas categorias da expressão por outro sistema significante, o da fotografia. Tal modificação é capaz de apontar, por meio da intersemioticidade, aquilo que é específico do sistema pictórico.

Enquanto a compreensão sobre as formas artísticas apela para uma competência inteligível do enunciatário, o enunciador também faz uso de recursos sensíveis que apelam a sua competência estésica (conforme descrito em LANDOWSKI, 2005), inscrevendo no texto as condições de apreensão dessas relações sensíveis.

A fotografia se apresenta como espaço de ação de relações dialógicas, que se dão por meio do recurso à sensibilidade, como pode ser melhor observado na análise da Figura 30. Em *The Skull Sisters*, sobressai o azul do céu e do mar, o amarelo do sol e o bege claro da areia. O figurino das irmãs comporta essas cores, sendo amarelo o vestido, o chapéu e o par de brincos em forma de margaridas (possuindo o mesmo formato expansivo do sol, elemento caracterizador de Miami Beach e seu clima praiano). Já o azul está nos sapatos, assim como na cor do céu da foto.

FIGURA 30 – David Lachapelle, *The Skull Sisters*, 1986, fotografia.

A cor da mureta na qual as duas irmãs estão sentadas produz uma continuidade cromática entre a mureta e a areia da praia, pois ambas apresentam os mesmos tons de bege e cinza. Tal estratégia enunciativa permite colocar as irmãs Skull, sentadas em frente à praia, como parte componente do cenário alusivo a Miami Beach. A altura alcançada pelas personagens não chega a atingir visualmente o azul do horizonte, do céu e tal composição permite que o amarelo de suas roupas seja colocado contra o fundo bege da areia. Configura-se, desse modo, uma escala cromática uniforme, que seria quebrada caso o amarelo dos seus chapéus atingisse o azul do céu. Por isso é possível distinguir o delineamento de uma faixa cromática na metade inferior da foto na qual brilham, de amarelo, as irmãs Skull. O azul está posicionado separadamente na porção superior do retrato, acima das personagens, mas reiterado na parte inferior da foto em seus sapatos, produzindo uma espécie de rima visual que conecta semanticamente as irmãs ao azul, configurador da imensidão do céu.

Percebe-se a construção pelo enunciador de um modo de configuração gráfica e cromática dos elementos representativos de Miami Beach, cenário onde as retratadas fizeram sua fama como artistas. Tal informação é construída pelo enunciador através do cromatismo, mas ultrapassa a plasticidade para se tornar uma característica semântica das irmãs. As irmãs Skull são azuis, amarelas, expansivas: as irmãs Skull são Miami Beach.

Ao lado do cromatismo que harmoniza as personagens e o cenário, o gestual das irmãs nos mostram corpos disponíveis ao contato com quem as vê. Na porção direita da fotografia uma das irmãs abre os braços e ambos os corpos se posicionam frente ao enunciatário. Ainda que não nos olhem nos olhos, seus corpos nos convidam a entrar em relação e seguimos com o olhar as formas redondas deixadas à mostra pelo vestido justo ao corpo e percorremos as reiterações rotundas de suas ancas, cinturas, seios e cabeça, acentuadas pelo figurino. Ao passear o olhar por essas partes chegamos ao centro da fotografia, marcado pelos chapéus com formas expansivas que nos projetam para o restante do cenário e nos fazem adentrar na porção superior e azul da imagem onde, mais uma vez, encontramos duas formas expansivas, desta vez as dos coqueiros da praia. Tais percursos encontram-se indicados na Figura 31.

FIGURA 31 – Caminhos percorridos pelo olhar na fotografia

Além do jogo de cores reiteradas, há na fotografia a presença de figuras duplicadas. Existem duas irmãs, dois coqueiros no cenários, dois vestidos amarelos, dois pares de sapatos azuis, dois chapéus e as irmãs formam um gesto que aponta em duas direções, pois enquanto o olhar das duas se dirige para a esquerda da foto, o braço de umas das irmãs se ergue para a direita. A duplicidade da foto conta ainda com a presença da luz e da sombra, que nos mostra duplos dos coqueiros refletidos, assim como a sombra produzida pelo corpo das irmãs e por seu chapéu criam outros duplos de luz e sombra.

Alguns questionamentos se impõem à imagem. Para onde esse jogo de duplos do retrato das irmãs Skull nos fazem olhar? Como enunciatário, qual meu papel na construção da significação?

Além do jogo de duplos há também um jogo de linhas horizontais e verticais presentes na fotografia. As linhas horizontais são formadas pela mureta em que as irmãs estão sentadas, o braço esquerdo erguido da irmã posicionada à direita da foto, a faixa de areia atrás das retratadas, a linha azul do horizonte retratando o mar e a faixa azul do céu na foto.

Já o sentido vertical é dado pela altura do corpo das irmãs e pelos dois coqueiros presentes na foto. A relação das linhas horizontais e verticais produzem uma triangulação que possui seu vértice fora

da fotografia, apontado pelo olhar das irmãs, que olham para algo fora da foto, enquanto o espectador da fotografia observa o olhar das personagens.

O tipo de composição utilizado na foto, na qual as metades inferior e a superior estão marcadamente definidas, evoca os retratos realizados na renascença. A divisão entre a porção superior e a inferior do retrato é capaz de significar características opostas presentes na imagem. Na renascença, a porção superior do retrato indicava aquela pertencente ao céu e possuidora das características de elevação, religiosidade e pureza presentes em Deus e na religião, um espaço divino. Já a parte inferior do quadro comportava as características humanas e pecadoras. Desse modo, a oposição entre a porção superior e inferior do quadro era utilizada na pintura renascentista como modo de figurar a oposição entre o que era divino e o que era humano.

O jogo de luz e sombra na imagem define limites, assim como a marcação nítida da porção superior e da inferior do retrato por meio do cromatismo e da linha do horizonte. Presentes na porção inferior da foto, as irmãs se encontram mais próximas do plano terreno e é nesse plano que a alegria e simpatia estão presentes na foto, figurativizadas pela cor da roupas e acessórios, pelo gestual e expressão facial das irmãs. Por isso, ao contrário de muitas produções renascentistas, é na parte inferior do retrato que se encontram as características eufóricas do retrato, fazendo com que o enunciador comunique uma inversão de valores antigos e localize no humano e na figura célebre das irmãs Skull essas características, produzindo paródia dos retratos renascentistas e invertendo alguns dos valores que o modo de retratar renascentista permite comunicar.

A escolha enunciativa da composição vertical do retrato colabora com a escolha de figurativizar as irmãs em relação com os planos superior e inferior da fotografia. Do ponto de vista do enunciador, este se coloca em uma altura física que é cuidadosamente calculada em relação ao cenário e às personagens, utilizando-se de recursos técnicos, como a posição vertical da máquina fotográfica, para produzir um efeito de sentido em seu enunciatário. Ao colocar o enunciatário localizado verticalmente em relação às personagens, o enunciador constrói uma relação enunciativa pautada pela orientação vertical. O vértice central dessa orientação encontra-se no centro da fotografia, na fisionomia dos rostos das irmãs, culminando, assim, na colocação em relação do enunciatário com as irmãs, uma relação que acontece cara a cara, facilitada pela altura física central onde esse encontro se dá.

No momento em que o enunciatário é colocado num encontro cara a cara com a celebridade, é interessante notar que não há um encontro de olhares, pois a celebridade não olha para o enunciatário e sim para fora da foto. Acontece aí uma triangularização das relações, pois um outro é colocado implicitamente como o recebedor do olhar da celebridade, que foge do nosso olhar e o aponta para outro lugar.

O olhar das irmãs para fora da foto tem a capacidade de estabelecer uma relação intersubjetiva da qual não podemos ver parte dela. Enquanto o enunciador nos coloca na foto, olhando para as irmãs, elas são capazes de dirigir nosso olhar para fora da foto. O enunciatário estabelece com as irmãs uma relação cúmplice (as irmãs nos mostram para onde olhar) e ao mesmo tempo distante, pois estamos à parte dessa relação.

Esse espaço fora da imagem, intuído como o do outro, é hipotetizado como sendo também aquele de nós mesmos, nos colocando virtualmente em dois lugares (o que causa uma reincidência da presença de duplos na imagem). O enunciatário, colocado como uma presença faltante, é aquele, segundo esclarece Landowski, "ao qual essa imagem fala e cuja presença ela, assim dirigindo, convoca" (Landowski, 2002, p.135). O enunciatário, olhado e desejado, olha a celebridade e com ela vive um simulacro de relação intersubjetiva marcada pelo duplo, característica do gemelar.

3.3 Marcações de um ritmo visual: listras e quadriculado

As listras são um outro modo de utilizar a cor que chama a atenção nas fotografias de Lachapelle. Pastoreau (PASTOREAU, 2003) esclarece que as listras constroem visualmente um único plano bicromático que anula a diferença existente entre um plano da figura e um plano do fundo. A partir de tal característica perceptiva, observa-se a configuração de uma estrutura de superfície dinâmica dada pela alternância das cores. Por essa razão, Pastoreau comenta o fato dos meninos de uniforme listrados parecerem mais agitados que outros, os tênis listrados parecerem mais rápidos que seus concorrentes e as roupas listradas constituírem, numa imagem, sempre uma diferença, enfatizando quem a veste (PASTOREAU, 2003). Entre código iconográfico e modo de sensibilidade visual, é esse caráter de dinamicidade que é pego de empréstimo das listras para a configuração de um ritmo visual nas fotografias e que agita, convulsiona e dinamiza perceptivamente as imagens.

Ceriani (CERIANI, 2003) explica que a formação do ritmo se dá a partir da existência de um terceiro evento que sucede o primeiro e na sua repetição funda a espera de quem o percebe. Na fotografia se percebe a aparição cromática, eidética, topológica ou matérica que cria uma tensão a ser satisfeita pela supressão e posterior aparição do elemento então esperado.

Ao contrário do ritmo auditivo, que se caracteriza pela atividade escandida de intervalos de tempo, o ritmo visual pode ser entendido como a escanção de intervalos espaciais. O ritmo é assim compreendido como um sistema, uma estrutura composta de correlações diferenciais e portanto uma regra que se pode reconhecer tanto na expressão quanto no conteúdo. O ritmo pode ser entendido ainda como a invariante presente no processo de transcodificação de dois textos de natureza semiótica

diferente, e que não tem, portanto, a mesma matéria da expressão (CERIANI, 2003). Como dispositivo sintático, o ritmo é capaz de gerir a articulação passional, garantindo a tensão narrativa.

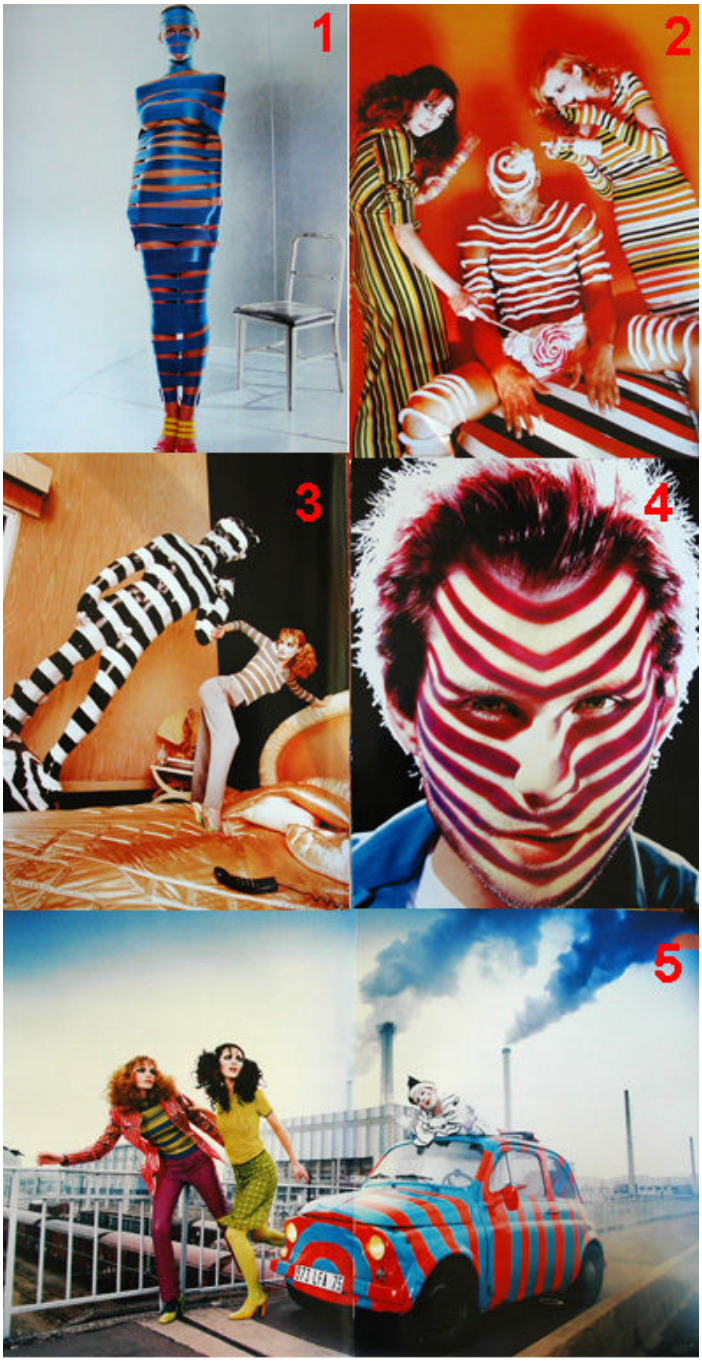


FIGURA 32- David Lachapelle,

1- *Wrapped Model*, 1994, fotografia,	**2-** *Shannon, Vladimir, Carolyn, and Lollipop*, 1995, fotografia,
3- *Carolyn and David*, 1995, fotografia,	**4-** *Christian Slater*, 1994, fotografia,
***5-** Pierrot Story, 1995, fotografia*.	

Pode-se observar na Figura 32 o uso que Lachapelle faz das listras enquanto alternância de cores que recobre os corpos e proporciona volume ao marcar seu lugar no espaço e suas curvas, além de destacar o conteúdo listrado de seu entorno. Os atores são trazidos à tona do cenário pelo ritmo cromático que possuem e que os diferencia.

Assim como as listras, o quadriculado é utilizado como fundo das imagens produzindo o mesmo tipo de contraste cromático. Uma diferença marca a primeira série de imagens (Figura 32) da segunda (Figura 33). As listras estão presentes nos corpos dos atores, individualizando-os e os dotando de mais contraste e visibilidade na cena. Já em relação ao quadriculado, sua presença se dá no cenário da fotografia de modo que os atores mais uma vez se destacam do fundo da imagem, mas desta vez por não pertencerem a esse contraste presente no cenário.

FIGURA 33 - Lachapelle, **1-** *Drew Barrymore*, 1995, fotografia; **2-** *Coolio*, 1995, fotografia; **3-** *Inner Tube People*, 1995, fotografia.

Nas fotografias da Figura 33 percebe-se um ritmo visual intenso produzido pelo quadriculado. Esse contraste é o elemento formante da profundidade da cena, capaz de ser percebida através da mudança da tamanho e orientação das formas, que contribui para a eliminação da diferenciação entre o horizontal e o vertical na cena. Os atores estão posicionados como se estivessem imersos nesse mundo contrastado, que os traz à tona. As listras e o quadriculado podem ser compreendidos como uma maneira de manipular a cor de modo a produzir uma diferenciação entre os atores o cenário.

3.4 A fotografia e a borda

A borda e a moldura desempenham um papel importante na produção de sentido e formas de recepção nas artes visuais. A borda é "aquilo que em um espaço dado confere unidade orgânica a um enunciado icônico ou plástico" (SCALABRONI, 2005, p.19), é mais do que a margem física da representação e não se define pela sua natureza material, mas pela sua função semiótica. Enquanto tal, a borda ultrapassa a visualidade, onde permite dividir o espaço entre figura e fundo, e está presente em outras manifestações e objetos: no livro e sua capa, na estátua e seu pedestal, no teatro e os aplausos, por exemplo.

Mesmo a borda branca pode ser compreendida como um espaço significante, de silêncio, descrevendo um estado de falta e/ou de desejo de que algo aconteça, conforme explica Ceriani:

> "O silêncio cria uma tensão que o primeiro evento preencherá, efetuando uma passagem da duratividade da tensão de espera a uma aspectualização pontual do evento incoativo. Mas depois desse evento a tensão, inicialmente diminuída pela conjunção e satisfação derivada, aumentará de novo (fase durativa) com aquilo que aconteceu, até que um segundo evento renovará o aspecto pontual. O momento de passagem de um estado a outro corresponde à situação durativa (de espera-tensão) sobre a qual se delineia um grupo ritmico". (CERIANI, 2003, p118)[17]

Na arte contemporânea, a borda e a moldura deixam de figurar o espaço de silêncio e passam a receber diversos tratamentos nas experimentações dos artistas. Chegou a ser eliminada, como nas pinturas de Piet Mondrian ou Jackson Pollock, ou incorporada à própria obra, como no exemplo de Salvador Dalí (Figura 34).

[17] Livre tradução do trecho: "Il silenzo crea una tensione che il primo evento riempirà presto: vi è passaggio dalla durativitá della tensione di attesa all'aspettualità puntuale dell'evento incoativo. Ma dopo questo evento la tensione, inizialmente diminuita dalla congiunzione e dalla soddisfazione che ne ha avuto luogo, fino al secondo evento che rinnoverà un as petto puntuale. Il momento di passaggio da uno stato a un altro corrisponde alla situazione durativa (di attesa-tensione) sulla quale si profila il gruppo ritmico)". (CERIANI, 2003, p.118)

FIGURA 34- Salvador Dalí, *Casal com a cabeça cheia de nuvens*, 1936, óleo sobre tela.

Conforme elucida Greimas, a borda é capaz de separar o espaço da enunciação como aquele dentro do quadro e instala um tipo de debreagem na qual o enunciador delineia o espaço responsável pela construção do sentido, criando seu "universo utópico".

> "(O significante plástico) continuará sendo definido de maneira insuficiente, mesmo em se tratando apenas de sua manifestação material, enquanto não for circunscrito, delimitado, separado daquilo que ele não é: o problema bastante conhecido do *quadro formato*, ou, em termos semióticos, do *fechamento* do objeto. Ato deliberado do produtor, que, colocando-se ele próprio no espaço da enunciação "fora-do-quadro", instaura, por meio de uma espécie de debreagem, um espaço enunciado do qual será o único comandante, capaz de criar um "universo utópico" separado desse ato: garantindo, desse modo, ao objeto circunscrito o estatuto de "um todo de significação", esse fechamento é também o ponto de partida das operações de deciframento da superfície enquadrada." (GREIMAS, 2004, p.85-86)

Fronteira entre o espaço da obra e o espaço do observador, entre o eu-produtor e o tu-observador, a borda é analisada por Scalabroni como o lugar topológico de início de fechamento do texto e componente essencial na criação da relação entre imagem (texto) e seu enunciatário. A borda é o espaço onde se inicia o delinear do simulacro de intersubjetividade presente na fotografia, colocando em relação enunciador e enunciatário. A borda pode também ser compreendida como doadora das condições de possibilidades de leitura da obra: "Fazendo a obra autônoma no espaço visivo e colocando a representação como uma presença exclusiva, (a borda) oferece a melhor e justa definição das condições de recepção e de contemplação da obra enquanto tal" (SCALABRONI, 2005, p.9).

3.4.1 Lachapelle e a borda

Em algumas das fotografias de seu primeiro livro, Lachapelle constrói ao redor das imagens uma borda constituída, por sua vez, de outras fotografias. Conforme podemos observar na Figura 35, a borda nas fotografias de Lachapelle atua na produção de sentido.

FIGURA 35 - Lachapelle **1-** *Tantric Sex*, 1995, fotografia; **2-** *Leonardo DiCaprio*, 1995, fotografia; **3-** *Teenage Arcade Fantasy*, 1994, fotografia; **4-** *Hollywood B-Girl*, 1992, fotografia.

As pequenas imagens formantes da borda permitem figurar outros momentos relacionados à fotografia central. A borda pertence perceptivamente à fotografia, tal o modo como é organizada na página. Nas fotografias 2 e 4 da Figura 35 as imagens da borda mostram cenas alternativas à central, dando continuidade à narrativa, mostrando outros pontos de vista. Nas fotografias 1 e 3 da Figura 35 as bordas são constituídas de uma mesma imagem que presentifica momentos diferentes da cena mostrada na fotografia central. Desse modo, a borda abre novas construções de sentido ao dar prosseguimento ao

que é fotografado.

FIGURA 36- Lachapelle, *Tantric Sex*, 1995, fotografia.

Na Figura 36, a borda repete o clímax de uma narrativa que mostra seu fim na figura central, onde um homem e uma mulher, sentados na cama de um quarto, mostram-se para a câmera do fotógrafo de modo relaxado. É a borda, onde uma cena de sexo aparece, que permite compreender a presença de um clímax e de um desfecho, um antes e um depois mostrado pela fotografia. A presença do clímax na borda e não na imagem central faz uma inversão do papel e do uso costumeiro da borda. Presente geralmente como acessório ou ornamento na fotografia, a borda da Figura 36 nos mostra o evento de

maior tensão de uma narrativa, o da relação sexual, enquanto no centro temos o desfecho, o final feliz da história.

A borda permite a Lachapelle mostrar ao enunciatário as condições de recepção da fotografia. Vista como uma narrativa, a imagem apresenta dois momentos e assim a borda abre as possibilidades de construção de sentido no texto visual.

FIGURA 37- Lachapelle **1-** *Leonardo DiCaprio*, 1995, fotografia; **2-** *Sunset Boulevard*, 1993, fotografia; **3-** *LaCoppelia Story with Sailor*, 1994, fotografia.

Na Figura 37 temos mais uma vez a presença de fotografias acessórias, dispostas lateralmente à imagem principal e contando com a mesma função de prolongamento do discurso produzido na fotografia principal. Na primeira fotografia observamos na borda a presença de estrelas de neon coloridas. Essas figuras entram em consonância com o ambiente mostrado na fotografia maior, onde figura a rua *Hollywood Boulevard*, famosa por abrigar a calçada da fama.

Nesse cenário, Leonardo DiCaprio aparece vestido de *cowboy* (figura reiterada ao fundo da fotografia) e deixa aparecer uma cueca azul esverdeada que se destaca cromaticamente de sua roupa branca. O deixar ver o corpo de modo sexualizado (elemento constituinte da imagem dos famosos) está ainda presente no cartaz da *pin-up* e, próximo dele, no homem sem camisa.

A fama e o estrelato estão figurativizados nas estrelas da fotografia lateral. A materialidade do neon é consonante com esse cenário de exibição e venda do corpo em busca da fama, pois o neon chama a atenção e faz brilhar não só as estrelas, mas um cenário no qual essas relações se desenvolvem. Não é possível ter certeza da localização dessas estrelas, se no piso, paredes, fachadas, etc, e por isso mesmo percebemos que esse ambiente está presente em muitos pontos da fotografia.

Essa ambiência dada pela fotografia lateral, que funciona como uma borda da imagem, provê as condições de interpretação da imagem e faz conhecer ao enunciatário o contexto da cena retratada, mesmo se esse contexto é dado por um detalhe. Parte da cena é capaz de funcionar como um preâmbulo criador de tensão, um espaço que instala a espera pelos próximos elementos a serem apresentados. Percebe-se, portanto, a borda como um procedimento rítmico gerativo da espera no nível narrativo.

As inversões presentes nas bordas entre figura e fundo, clímax e desfecho (presentes na Figura 36), indicam um tipo de enunciador que constrói o sentido de seus textos requerendo do enunciatário uma cumplicidade necessária para a compreensão da imagem. O enunciador, irreverente, é capaz de criar outros modos de sentir que permitem construir o sentido e ressignificar padrões de interpretação antes estabelecidos e o enunciatário, cúmplice, é chamado a colaborar na construção de sentido.

Considerações finais

Representativas das estratégias enunciativas colocadas em ação pelo fotógrafo em seu primeiro livro, as fotografias analisadas permitem delinear um quadro geral dos procedimentos de interação fundadores de relações inteligíveis e sensíveis entre enunciador e enunciatário.

O mínimo de interação que pode ser observado é quando o enunciatário é colocado como voyeur na fotografia, não sendo chamado a participar de um diálogo, mas sim a contemplar as características plásticas e sensíveis do ator do enunciado. Tal relação é exemplificada no retrato de Liza Minnelli (Figuras 23 e 28) e se constitui como minoria dentre o *corpus* estudado.

Diferentemente do estabelecimento de um *querer não ser visto* do actante aliado a um *querer ver* do enunciatário, a maioria das fotografias instaura entre esses sujeitos uma relação de interesse recíproco na qual o actante q*uer ser visto* e o enunciatário *quer ver*. As fotografias se constituem, desse modo, num espaço de diálogo, no qual ambas as instâncias se mostram disponíveis para que uma relação inteligível e sensível se processe.

O que move Lachapelle é a tentativa de estabelecer um diálogo por meio da fotografia, diálogo este capaz de apresentar as características de um mundo sensível. Como no exemplo do retrato das irmãs Skull (Figura 30), somos chamados a sentir um modo de ser das retratadas por meio das rimas cromáticas, da topologia na qual a cena é arranjada e da presença corporal das irmãs. Somos levados a compreender sensivelmente o modo como Lachapelle organiza seu discurso e nos mostra a existência visiva das Skull em sua mobilidade, no seu apontar para fora do quadro e nos sentidos duplos que a fotografia delineia por meio do arranjo de seus formantes plásticos.

O enunciatário é interpelado, sensibilizado e manipulado a participar da construção do sentido. Ele é convidado a seguir as pistas deixadas pelo fotógrafo e por meio do ritmo visual impresso nas cores, formas, topologia e materialidade da fotografia é capaz de viver junto com o enunciador uma experiência inteligível e sensível repropositiva do mundo.

Colocados lado a lado, o fotógrafo convida o enunciatário a sentir a proximidade inteligível e sensível constituinte da própria enunciação. Compreender as irmãs Skull é estar frente a frente com elas, seus corpos colocados em relação com o corpo de quem vê as fotografias. O corpo de Drew Barrymore (Figura 33), do casal de *Tantric Sex* (Figura 36) e de Leonardo DiCaprio (Figura 37) se oferecem a nós e nos interpelam a compreender a fotografia a partir dessa presença sensível que se estabelece nas imagens. O enunciador se mostra constantemente presente, instaurando as chaves interpretativas da imagem que se dão por meio da plástica e de recursos como as referências interdiscursivas e intertextuais no plano do conteúdo e das intersemióticas no plano da expressão.

Mesmo quando não são personagens humanos que se dirigem a nós, podemos perceber que a presença física das cerejas (Figura 27) na fotografia opera um convite para provarmos sua consistência, seu sabor e sua instabilidade, nos remetendo ao modo pictórico de retratação dos objetos que Cézanne e Matisse adotam, nos chamando para a relação com o outro ou os outros enunciadores a quem Lachapelle alude, pois o enunciador continua seu apontar para fora do quadro, mantendo o fenômeno visivo na sua instabilidade. Por meio desses atores do enunciado, seres animados ou inanimados (e mesmo estes dotados de uma mobilidade que se dá por meio do arranjo plástico), o contato entre corpos colocados em relação no enunciado permitem que juntos, enunciador e enunciatário passem a viver face a face a construção do texto fotográfico, estabelecendo interfaces com o modo de construção do discurso de outros sistemas de expressão como a pintura.

As fotografias inscrevem ainda, por meio da figuratividade e da plasticidade próprias ao nível discursivo, um enunciatário participativo e um enunciador interpelador instalados nas fotografias. Lachapelle utiliza a polêmica e a paródia como meios discursivos e textuais para a instauração do conflito em suas fotografias, sem necessariamente visar ao efeito de sentido de escracho ou riso, mas sim para inverter e questionar valores, mostrando-se como um ator da enunciação subversivo.

Tanto a polêmica quanto a paródia entram em conflito com a enunciação original, podendo contradizer os valores postos no enunciado. Assim é como Lachapelle surpreende enquanto fotógrafo de moda, pois esse tipo de fotografia frequentemente foge da abordagem de temas que retratem contradições sociais e existenciais. Lachapelle encara essas contradições e faz delas sua marca enunciativa, possibilitando a instalação de um mal-estar no mundo que é geralmente evitado na fotografia de moda e publicitária.

Ao observarmos a fotografia utilizada para a campanha publicitária da marca de roupas Diesel (Figura 21) percebemos que Lachapelle não muda seu estilo subversor e contestatório quando se relaciona com a esfera da fotografia publicitária ou quando produz fotografias para outros fins, mais artísticos. O seu discurso, entendido como a reunião de gêneros textuais próprios ao enunciador, continua sendo caracterizado pelo modo polêmico de abordagem dos temas.

O ator da enunciação se mostra, portanto, como alguém que sai do mundo das certezas e busca as brechas na construção do sentido, ressaltando suas incertezas e convidando o enunciatário a se posicionar como co-enunciador e preencher as lacunas e interrogações deixadas pelo fotógrafo. Em Lachapelle temos um posicionamento no mundo que remete ao estilo do autor da enunciação enquanto alguém que não busca as evidências das certezas. Desse modo, pode-se caracterizar o sistema fotográfico em Lachapelle como um sistema da existência visiva, que procura captar o fenômeno em sua mobilidade, surpresa e imprevisibilidade para mostrá-lo no seu durativo, transcurso no qual o

enunciatário é posto e sua resposta à interpelação do enunciador já se principia ao ele querer se por em relação e olhar as fotografias.

Devemos ainda nos interrogar se a compreensão do modo como Lachapelle utiliza o sistema fotográfico para a construção de seu discurso polêmico nos indica algo sobre a própria estrutura da fotografia. Quais contribuições o estudo das fotografias de Lachapelle traz para o entendimento da fotografia enquanto meio comunicativo? Afinal, que meio comunicativo é a fotografia?

A exploração das características da fotografia no início dessa pesquisa nos fez perceber que a fotografia foi uma excelente aluna da pintura, devendo a ela muitas das qualidades composicionais utilizadas. Contudo, não se pode generalizar que a fotografia enquanto meio comunicativo seja uma unidade, pois existem outras visualidades possíveis entre as quais as fotos de Lachapelle são apenas uma dessas possibilidades.

O que as fotografias de Lachapelle nos mostram é a descentralização da estrutura da própria fotografia e também da estruturalidade da pintura por meio da intertextualidade. Quando Lachapelle superpõe, por exemplo, um ator do enunciado colocado superposto a uma pintura (como na Figura 19, retrato do cantor Simon Le Bon), instaurando uma alusão pontual ao quadro de Bronzino, ele realiza algo que só é possível com a montagem fotográfica, pois permite que a materialidade da pintura apareça e se diferencie plasticamente da fotografia. O fotógrafo mostra as diferenças entre pintura e fotografia de modo tal que a pintura não poderia fazer. É por isso que, mais do que uma característica de David Lachapelle, a intertextualidade fala sobre a possibilidade da fotografia como um meio comunicativo.

Se historicamente a pintura descobriu a intertextualidade como uma possibilidade comunicativa, é a fotografia que fará isso de modo intencional, realizando a separação entre os meios pictóricos e fotográficos graças à materialidade da fotografia, que possibilita essa diferenciação. A intertextualidade na fotografia é uma expansividade do discurso, que vai além do texto base, enquanto na pintura poderia se encontrar apenas a alusão e não propriamente a formação de uma metalinguagem.

Isso caracteriza a fotografia enquanto um meio comunicativo diferente da pintura e a própria natureza da fotografia enquanto meio comunicativo em Lachapelle parece ser o uso da interdiscursividade e intertextualidade como formas de estabelecimento de uma relação enunciativa repropositiva do mundo, que quebra com o mundo das certezas e dos valores estabelecidos, mostrando-os como heterogêneos. É a própria visão do mundo que se transforma nas fotografias e que o enunciador quer fazer com que o enunciatário apreenda.

O enunciador constrói referências intertextuais de modo a realizar um convite para que o sentido não se restrinja à própria fotografia, mas que se multiplique. O enunciatário que responde a esse

convite é um protagonista chamado a preencher o que falta na construção do sentido na fotografia e ir além disso, é um protagonista da ação. Ele faz sobre o discurso fotográfico um outro e essa construção de um discurso sobre outro discurso é capaz de produzir um macrotexto que reúna todos os textos a partir desse ponto inicial. Desse modo é que o retrato de Simon Le Bon (Figura 18) nos remete ao tema da pedofilia, da maternidade e do retratar de relações incestuosas na história da arte em geral e no quadro de Bronzino (Figura 19) em particular.

O trabalho do enunciatário da fotografia é estabelecer as relações de sentido e fazer da intertextualidade um argumento comunicativo, estabelecendo propriamente uma relação intersubjetiva entre as instâncias enunciativas formadas a partir do discurso. Quando o enunciatário se sente provocado a preencher o sentido das interrogações deixadas por Lachapelle ele já está reagindo ao convite da fotografia e quando ele vai além da provocação, deixando-se sensibilizar pelas referências intertextuais, inter-discursivas e inter-semióticas, ele responde ao convite metalinguístico da fotografia, agora capaz de falar sobre si própria enquanto meio comunicativo.

Eis um ator da enunciação que provoca, convida o enunciatário a exercer lado a lado o papel da construção do sentido e a estar pronto a se questionar sobre seus valores e ideais sociais. O enunciatário em Lachapelle é convocado a aventura de descobrir a fotografia como forma de comunicação entre sujeitos, como um meio que possibilita a mudança de visões de mundo e como um modo de ser próprio ao ator da enunciação. Por meio de suas astúcias e do modo de organizar plasticamente as imagens, Lachapelle constrói a singularidade de seu fazer enunciativo de fazer ser a fotografia.

Referências Bibliográficas:

ARNHEIM, Rudolf. Caricature: the rationale of deformation. In: _____. *To the rescue of art*: twenty-six essays. Berkley: University of California Press, 1992.

BARCELLO, Flávio. *Toque de Silêncio*: História da Homossexualidade da Marinha Brasileira. São Paulo: Editora Geração, 1997.

BARROS, Diana L. P.. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos.* São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana L. P.. *Teoria Semiótica do texto.* São Paulo: Ática, 1990.

BASSO, Pierluigi. *Il dominiio dell'arte*: semiotica e teorie estetiche. Roma: Meltemi editore, 2002.

BAUMAN, Zigmunt . *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária.* Trad. Grupo CASA, SP: Edusc, 2003.

BRAUDY, Leo. *The Frenzy of Renown*: Fame and Its History. Vintage, 1997.

CALABRESE, Omar. A intertextualidade em pintura. Uma leitura de Os embaixadores de Holbein. Trad. de Stanislau Parisi e Ana lúcia Brandão. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de. (Org), *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

CASHMORE, Ellis. *Celebrity Culture*. Routledge, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford University Press, 1997.

CERIANI, Giulia. *Il senso del ritmo*. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale. Melteni Editori, 2003.

DANIELS, Patrick. *Early Photography*. USA: St. Martin's Press, 1978.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

EWANS, Andrew., WILSON, Glenn D. *Fame:* The Psychology of Stardom. Vision, 2001.

FIORIN, José Luís. Polifonia textual e discursiva. IN: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

_____*As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Atica, 2001.

_____. Semiótica e comunicação. *Galáxia*, n. *8*, p.13-29, 2004.

_____. *Elementos de análise do discurso*. SP: Editora Contexto. 13.ed, 2005.

FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*. Paris: Pierre Fanlac, 1986.

_____. *Semiotique, marketing et communication : sous les signes, les strategies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995a.

_____. *Identites visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995b.

_____. "Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral", Trad. de Analice Pilar *Documentos de estudo do CPS*, 1, 2001.

_____. "Semiótica plástica e linguagem publicitária". Trad. de José Luiz Fiorin. IN: *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, nº 6, jan. 1987, p. 5 -12.

_____. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immendorf 1973-1988. Trad. de M. L. Faury. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (org). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. La Communication abimée. In:_____. *L'Éloquence des Images*. Paris: PUF, 1993.

FREUND, Gisèle. *Photographie et societé*. Paris: Seuil, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, versão 3.0, 1999.

FOSTER, Hal. *The return of the real*: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996.

GARCIA, Wilton. "Escritura fílmica de *O livro de cabeceira*". In: *Galáxia: Revista Transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. EDUC, nº5, 2003, pp. 129-149.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré.* Paris: Éditions de Seuil, 1982.

GERNSHEIM, Helmut. *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960*. NY: Dover Publications, 1991.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMBRICH, Ernst. The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art. In: : _____. *The Image and the eye*. Oxford: Phainnon, 1982.

_____. *Arte e Ilusão*: Um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Trad. de António Duarte. Lisboa: Edições Asa, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. A.C. Cruz Cezar. Petrópolis, Vozes, 1975.

_____, COURTÉS, Joseph. *SÉMIOTIQUE: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

_____. *Semântica Estrutural*: pesquisa de método. Trad. Haquira Osakabe, Izidoro Blikstein. Sao Paulo, Cultrix: USP, 1976.

_____, COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. A. Dias Lima e al. São Paulo, Cultrix, 1983.

_____. *Du sens II. Essais sémiotiques.* Paris Seuil, 1983.

_____. *Da Imperfeição*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo, Hackers, 2002.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Trad. de Ignácio Assis Silva. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (org). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol*: 1928-1987. A comercialização da arte. Trad. Casa das Línguas. Koln: Taschen, 2005.

JAFFE, Aaron. *Modernism and the Culture of Celebrity*. Cambridge University Press, 2005.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. de Marina Appenzellor. Campinas: Papitus Editora, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade. A lógia cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria E.Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. USA: Simon & Schuster Publications, 1996.

_____. *Hotel Lachapelle*: *photographs by David Lachapelle*. Boston: Bulfinch Press, 1999.

_____. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

_____. *Heaven to Hell*. São Paulo: Taschen do Brasil. 2006.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: Ensaios de Sociossemiótica I*, trad E. Brandão, São Paulo, Campinas, EDUC-PONTES, 1991.

_____. e OLIVEIRA, A.C. de (eds.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995.

_____. Viagem às nascentes do sentido. IN: SILVA, Ignácio Assis (Org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Edunesp, 1997.

_____., OLIVEIRA, A.C. de, DORRA, R. (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo-

Puebla, EDUC-UAP, 1999.

_____. “O olhar comprometido”. Trad. de Ana Claudia de Oliveira e Márcia da Vici de Moraes. IN: *Galáxia: Revista Transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. EDUC, nº2, 2001a, p. 19-56.

_____. “En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse”. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Jr. In *VII Caderno de Discussão do Centro d*e Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Editora CPS – PUC/SP, 2001b, 325-349.

_____. *Presenças do outro: Ensaios de Sociossemiótica II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. “Flagrantes delitos e retratos”. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Jr. In: *Galáxia: Revista Transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. EDUC, nº8, trad. D. Ferreira, São Paulo, 2004a, pp. 31-70.

_____. *Passions sans nom*. Paris:PUF, 2004b.

_____. Modos de presença do visível. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Jr. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (org). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004c.

_____.*Les interactions risquées*. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges: Pulim, n. 101-102-103, 2005.

LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford University Press, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI. Michel. *No fundo das aparências*. Trad. de Bertha H. Gurovitz. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad.de Luciano Trigo Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. A Estesia Como Condição do Estético. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, LANDOWSK, Eric. (Org.). *Do Inteligível ao Sensível*. 1 ed. São Paulo: EDUC, 1995.

_____. *Vitrinas, acidentes estéticos na cotidianidade.* São Paulo, Educ, 1997.

_____. “Semiótica, mídia e arte”, *Revista Nexos*, número 3 especial, São Paulo, Terra, 1998.

_____. Lisibilidade da imagem. *Revista da FUNDARTE/ Fundação Municipal de Artes de Montenegro*. V.1, n.1. Jan/Jun 2001, 5-7.

_____. (Org). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

_____.Espaços-tempos (pós-)modernos ou, na moda, os modos. In: GUINSBURG,

Jaco., Barbosa, Ana Mae. *O pós-modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Enunciação e estesia na expressão sincrética*. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, v. 1, CD do XIV Colóquio do CPS, 2008a.

_____. Interação nas mídias. IN: PRIMO, Alex, OLIVEIRA, Ana Claudia de, NASCIMENTO, Geraldo Carlos do, RONSINI, Veneza Mayora. *Comunicação e interação*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, v. 1, 2008b.

_____. A prática sensível da expressão sincrética e enunciação global. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, TEIXEIRA, Lúcia. (ORGS.), *Articulação de Linguagens na Comunicação: Desenvolvimentos da semiótica sincrética.* São Paulo: Estação das Letras e Editora do CPS, 2009.

ORTH, Maureen. *The Importance of Being Famous*: Behind the Scenes of the Celebrity-Industial Complex. Owl Books, 2005.

PASTOUREAU, Michel. *O pano do diabo*: uma história das listras e dos tecidos listrados. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

PICADO, Benjamim. A representação do gesto e o efeito de discurso na fotografia jornalística. In: *e-compós*. 3/1 (2005) disponível em: http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/agosto2005_benjamim.pdf

PRIMO, Alex, OLIVEIRA, Ana Claudia de, NASCIMENTO, Geraldo Carlos do, RONSINI, Veneza Mayora. *Comunicação e interação*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, v. 1, 2008.

RODRIGUES, Juliana de Oliveira. *Olhares figurados, figuras do olhar: fotografia e movimento hip hop*. São Paulo, 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

ROELENS, Nathalie. "Écrire le visage: Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet". In: *Word and Image*. Vol.15, no. 4, p.309-322, 1999.

SCALABRONI, Luisa. "Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica. IN: *EC Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici online.* nº 2, jan. 2005.

SACKS, Shelson (Org). *Da metáfora*. Trad. Franciscus W. A. M. van de Wiel. São Paulo: EDUC,1992.

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfred. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Lauer Alves Nunes. *Regimes de visibilidade e construção de simulacros: o auto-retrato contemporâneo*. São Paulo, 2003. 251f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Trad. de Eleonora

Bottmann. Campinas/SP: Papirus, 1996.

SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait*. Paris: Taschen, 2003.

SCOZ, Murilo. *Explícitos engôdos: desejo e erotismo na ausência do corpo*. São Paulo, 2006. 98f f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAGG, John. *The Burden of Representation*. Londres, 1988.

THÜLERMANN, F. *Paul Klee: analyse sémitotique de trois peinture*s. Lausanne. L'Âge d'homme, 1982.

_____. Como definir a arquitetura barroca? Trad. de Ana Claudia de Oliveira.

IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (Org). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

TURNER, Graeme. *Understanding Celebrity*. Sage Publications, 2004.

WEISS, Marta. *Acting the Part: Photography As Theatre*. Canadá: Merrell, 2006.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. de José Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Referências bibliográficas das figuras

Figura 1
Julia Margaret Cameron, *St. Agnes*, 1870.

http://www.allposters.com/-sp/St-Agnes-Posters_i1585373_.htm

acessado em 25/01/2009.

Figura 2
O milagre da multiplicação dos pães e dos peixes, 520 A.C. (Mosaico da Basílica de Sant`Apollinare Nuovo em Ranenna, Itália).

GOMBRICH, Ernst. *La Storia Dell'Arte.* Milano: Mondadori, 2002*,* p. 137.

Figura 3
Claude Monet, *A Canoa sobre o Epte,* 1890.
http://masp.uol.com.br/exposicoes/2007/aartedomito/aartedomito5.jpg
acessado em 25/01/2009.

Figura 4
Edgard Degas, *Singer With a Glov*e, 1878.
http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/degas/ballet/degas.singer-glove.jpg
acessado em 25/01/2009.

Figura 5
Edgard Degas, *Four Dancers*, 1899.
http://www.paintinghere.com/painting/Four_Dancers_3114.html
acessado em 25/01/2009.

Figura 6
Paul Outerbridge Jr, *The coffee drinkers*, 1939.
http://www.metmuseum.org/special/photography2001/images/9782RA_M.L.jpg
acessado em 25/01/2009.

Figura 7
Ralph Bartholomew Jr, *Untitled,* 1954.
WEISS, Marta. *Acting the Part: Photography As Theatre*. Canadá: Merrell, 2006, p.43.

Figura 8
Wang Qingsong, *Beggar*, 2001.
http://www.wangqingsong.com/html/html/beggar.htm
acessado em 25/01/2009.

Figura 9
Hieronymus Bosch, *As Tentações de Santo Antão*, 1500.
http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/bosch/tempt-ant/tempt-l.jpg
acessado em 17/01/2009.

Figura 10
Horst Horst, *Electric Beauty*, 1939.
http://www.artnet.com/artwork/425433598/118043/horst-p-horst-electric-beauty-ny-1939.html
acessado em 25/01/2009.

Figura 11
Leonardo da Vinci, *A última ceia*, 1494-1498.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg
acessado em 17/01/2009.

Figura 12
Adi Nes, *Untitled*, 1999.
http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=3B97FF1B66CD4906CE73C0E5C64CF34D
acessado em 25/01/2009.

Figura 13
Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jan_van_Eyck_001.jpg
acessado em 17/01/2009.

Figura 14
Anne Zahalka, *The Marriage of Convenience*, da série Resemblance I, 1987.
http://www.roslynoxley9.com.au/artists/3/Anne_Zahalka/242/38762/
acessado em 25/01/2009.

Figura 15
Cindy Sherman, *Untitled #223*,1990.
http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch3-5-07_detail.asp?picnum=2
acessado em 25/01/2009.

Figura 16
1- Vincent van Gogh, *Auto-retrato com com Curativo na Orelha e Cachimbo*, 1889.
http://blogdasabedoria.blogspot.com/2007/03/mestres-da-pintura_8844.html
acessado em 14/05/2008.

2- Alberto Korda, *Che Guevara*, 1960.
http://www.allposters.com/-sp/Che-Guevara-1960-Posters_i805979_.htm
acessado em 14/05/2008.

3- Eddie Adams, 1968.
http://www.nytimes.com/slideshow/2004/09/19/obituaries/20040920_EDDIE_SLIDESHOW_1.html
acessado em 14/05/2008.

4- Yasumasa Morimura, *Portrait (Van Gogh)*, 1985.
http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2006/02/morimura-yasumasa-fotografia.html

acessado em 14/05/2008.

5- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Infinite Dream/Che*, 2007.
site: http://chelseaartgalleries.com/artists/Y/Yasumasa+Morimura.html#imgtab=2
acessado em 14/05/2008.

6- Yasumasa Morimura, *A Requiem: Vietnam War*, 1968, 1991.
site: http://chelseaartgalleries.com/artists/Y/Yasumasa+Morimura.html#imgtab=1
acessado em 14/05/2008.

Figura 17
a) Yasumasa Morimura, *Blinded by the Ligh*t, 1991.
site: http://www.ayton.id.au/gary/ph_queensland.htm
acessado em 14/05/2008.

b) Pieter Brueghel, *The Parable of the Blind Leading the Blind*, 1568.
site: http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=g&p=c&a=p&ID=1129
acessado em 14/05/2008.

Figura 18
Agnolo Bronzino, *Alegoria do triunfo de Vênus,* 1564.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Angelo_Bronzino_001.jpg

acessado em 17/01/2009.

Figura 19
Lachapelle, *Simon Le Bon*, 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 20
Alfred Eisenstaedt, 1945.
http://cityroom.blogs.nytimes.com/2007/08/06/that-times-square-smooch-right-to-the-kisser/#more-521
Acessado em 22/05/2008

Figura 21
Lachapelle, *Diesel Jeans*, 1994.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 22
1- Raffaello Sanzio, *Femme voilée,* 1513.
SCHNEIDER, Norbert. L'art du portrait. Paris: Taschen, 2003, p.13.

2- Albrecht Durer, *Portrait de Hieronymus Holzschuher,* 1526.
SCHNEIDER, Norbert. L'art du portrait. Paris: Taschen, 2003, p.17.

3- Sandro Botticelli, J*eune homme*, 1480.
SCHNEIDER, Norbert. L'art du portrait. Paris: Taschen, 2003, p.16.

4- Giovanni Bellini, *Le doge Leonardo Loredan*, 1501/05.
SCHNEIDER, Norbert. L'art du portrait. Paris: Taschen, 2003, p.10.

5 e 6- Piero della Francesca, *Federigo da Montefeltre et son épouse Battista Sforza*, 1472.
SCHNEIDER, Norbert. L'art du portrait. Paris: Taschen, 2003, p.48 e 49.

Figura 23
David Lachapelle
1- *Andy Warhol*, 1987
4- *Leonardo DiCaprio*, 1995
2- *Liza Minnelli*, 1989
5- *Christian Slater,* 1994,
3- *K.D.Lang*, 1995
6- *Jon Spencer,* 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 24
David LaChapelle, *Andy Warhol, Last Sitting,* 1987.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 25
David LaChapelle, *Andy Warhol, Last Sitting*, 1987.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 26
Robert Mapplethorpe, *Andy Warhol*, 1986.
http://nymag.com/arts/art/features/27330/
acessado em 19/05/2008.

Figura 27
August Sander, *Bricklayer*, 1928.
http://www.andrewsmithgallery.com/exhibitions/augustsander/asgs_1025.html
Acessado em 27/05/2008

Figura 28
David Lachapelle
1- *Andy Warhol*, 1987
4- *Leonardo DiCaprio*, 1995
2- *Liza Minnelli*, 1989
5- *Christian Slater,* 1994,
3- *K.D.Lang*, 1995
6- *Jon Spencer*, 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 29
David Lachapelle, *Cherries*, 1994.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 30
David Lachapelle, *The Skull Sisters*, 1986.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 31
David Lachapelle, *The Skull Sisters*, 1986.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 32
1- *Wrapped Model*, 1994,
2- *Shannon, Vladimir, Carolyn, and Lollipop*, 1995,
3- *Carolyn and David,* 1995,
4- *Christian Slater*, 1994,
5- *Pierrot Story*, 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 33
Lachapelle, 1- *Drew Barrymore*, 1995; 2- *Coolio*, 1995 ; 3- *Inner Tube People*, 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 34
Salvador Dalí, *Casal com a cabeça cheia de nuvens*, 1936.
http://photos1.blogger.com/img/255/2472/640/dali.jpg
acessado em 10/07/08.

Figura 35
Lachapelle 1- *Tantric Sex*, 1995; 2- *Leonardo DiCaprio*, 1995; 3- *Teenage Arcade Fantasy*, 1994; 4- *Hollywood B-Girl*, 1992.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 36
Lachapelle, *Tantric Sex*, 1995.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.

Figura 37
Lachapelle 1- *Leonardo DiCaprio*, 1995; 2- *Sunset Boulevard*, 1993 ; 3- *LaCoppelia Story with Sailor*, 1994.
LACHAPELLE, David. *Lachapelle Land*. New York: Channel Photographics, Deluxe Edition, 2005.