

Conferência

## As fotografias na mídia, a que(m) servem?

Alexandre Sebastião Ferrari Soares<sup>1</sup>

A fotografia é uma metáfora produtiva para começar a discutir os modos de ler o mundo através do texto jornalístico<sup>2</sup>. Em virtude de, a fotografia, ser um certificado de presença daquilo que foi (é), não há como negar que ela revela um momento da realidade:

**É uma ilusão supor um real primeiro, dotado de um sentido próprio e imanente que a fotografia poderia retratar fielmente. O que se vê numa foto são realidades organizadas por um discurso com uma ordem própria.** Longe de ser objetiva, portanto, **uma fotografia representa um ponto de vista, i.e., quem fotografa constrói o instantâneo de uma cena** (produzida ou espontânea) **de acordo com seu ângulo de visão e, também, de acordo com as possibilidades técnicas que a própria máquina fotográfica oferece.**<sup>3</sup>

De acordo com a autora, no entanto, não há um olhar que seja neutro. A fotografia é uma reconfiguração do que foi visto. E os limites de tal reconfiguração são dados pela história<sup>4</sup>.

Ainda que, como Clémentis<sup>5</sup>, seja recalcado ou apagado da memória histórica por forças do momento político, o seu *chapéu* na cabeça do dirigente comunista *Gottwald* marca a sua presença na ausência através do jogo da materialidade não-lingüística de um documento fotográfico. Este documento é, antes de tudo, produzido na ordem do discurso.<sup>6</sup>

É possível dividir as fotografias do *corpus* analisado em Soares<sup>7</sup>, em dois momentos bastante distintos:

a) as fotografias nas reportagens de 1985, nas revistas *Veja* e *Istoé* (a *Superinteressante* é editada a partir de 1987), exploram bastante a imagem de pacientes contaminados pelo vírus em leitos hospitalares. Esses pacientes estão, geralmente, isolados por conta da doença (todos homens em estágios avançados da doença).

Há também, durante esse ano, muitas reproduções fotográficas de cientistas em laboratórios pesquisando o vírus. Há, ainda, ilustrações que representam ou a trajetória do vírus até as células de proteção do corpo, ou a simulação dos efeitos de possíveis vacinas no tratamento da doença.

A partir de 1987, as ilustrações - agora de forma mais freqüente, quase cem por cento delas - são representações do vírus HIV atacando as células de defesa do corpo e as prováveis causas desse movimento.

b) as fotografias são quase que exclusivamente de cientistas em laboratórios, ou de voluntários que fazem algum trabalho de prevenção à doença. Vez por outra, algumas fotografias de pacientes ao lado de medicamentos usados no controle da doença.

Sobre o que se disse ou diz se a fotografia representa, constrói ou se simplesmente toca o real, Barthes<sup>8</sup> afirma que ela traz consigo o seu referente, e ambos são atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento:

**Estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; (...) A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vitraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto.**<sup>9</sup>

Não há o que dizer diante da fotografia, diz Barthes, ela nos leva a crer que o que é visto basta-se. E, dessa forma, se constitui sentido defini-

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, professor de Lingüística do Curso de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* de Marechal Cândido Rondon. E-mail: asferraris@globo.com

<sup>2</sup> MARIANI, Bethânia. *Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico - A Revolução de 30*. In: INDURSKY, Freda & FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*: Rio Grande do Sul: Editora Sagra Luzzatto, (1999).

<sup>3</sup> Idem, p. 103 - 104.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> COURTINE (*apud* INDURSKI: 1999 15) relata uma anedota contada por *Milan Kundera* em seu *Livro do riso e do esquecimento*: o dirigente comunista Klement Gottwald, da sacada de um palácio de Praga, discursa para a multidão. Nessa sacada que começa a história da Boêmia comunista "Gottwald estava cercado por seus camaradas e, a seu lado, bem próximo, estava Clémentis. Nevava, estava frio e Gottwald estava com a cabeça descoberta. Clémentis, muito atencioso, tirou o seu chapéu de pele e o colocou na cabeça de Gottwald. O departamento de propaganda reproduziu centenas de milhares de exemplares da fotografia da sacada, de onde Gottwald, com um chapéu de pele e rodeado por seus camaradas, fala ao povo. (...) Todas as crianças conheciam essa fotografia de tê-la visto em cartazes, nos manuais ou nos murais. "Quatro anos mais tarde, Clémentis foi acusado de traição e enforcado. O departamento de propaganda fê-lo imediatamente desaparecer da história e certamente de todas as fotografias. Desde então, Gottwald está sozinho na sacada. Ali, onde estava Clémentis, há somente o muro vazio do palácio. De Clémentis, restou apenas o chapéu de pele na cabeça de Gottwald."

<sup>6</sup> COURTINE, Jean-Jaques. *O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político*. In: INDURSKY, Freda. (org). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.

<sup>7</sup> SOARES, Alexandre S. Ferrari. *A homossexualidade e a AIDS no imaginário de revistas semanais (1985-1990)*. Tese de doutorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>9</sup> Idem, p. 15 - 16, grifo nosso.

## II Ciclo

tivo porque ela vale mais que todas as palavras. A natureza da fotografia se compõe, então, segundo essa concepção, de um sentido colado à sua imagem: porque traz consigo o seu referente e não há o que negar diante dela. Não se pode dizer que o que foi fotografado não existiu num dado momento.

Existe uma espécie de consenso, em se tratando de senso comum ou de imaginário em torno da fotografia, de que o verdadeiro documento fotográfico “*presta contas do mundo com fidelidade*”<sup>10</sup>. Foi-lhe atribuída uma credibilidade bem singular: a verdade nua e crua exposta através da foto. Não se pensa, de forma geral, quando o assunto é a fotografia que ela esteja vinculada, assim como as palavras, a uma formação discursiva.

Um viajante, por exemplo, pode contar, na volta de suas viagens, histórias para impressionar os seus ouvintes; ele pode fantasiar, exagerar até. Ao contrário, a fotografia, pelo menos aos olhos do senso comum, não pode mentir. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta, indubitavelmente, a existência daquilo que se mostra<sup>11</sup>.

**Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto.** Numa das versões da sua utilidade, **o registro da câmara incrimina.** (...) Numa outra versão de sua utilidade, **o registro da câmara justifica. Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu.** A foto pode distorcer; **mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.** (...) **uma foto** – qualquer foto – **parece ter uma relação mais inocente, e, portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos.**<sup>12</sup>

Segundo as palavras da autora, não se pode duvidar da imagem, ela não é o *texto manipulável* ou cheio de intenções do seu autor. É mais fácil desacreditar do texto escrito do que daquilo que se vê. A fotografia, portanto, reforça a fé, porque se vê *para crer*. Ela não apenas captura a realidade de maneira neutra, mas a revela. As fotos podem ser mais memoráveis que a imagem em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo.<sup>13</sup> A fotografia é um processo ótico-químico (e hoje, também, eletrônico), mecânico, automático, técnico, objetivo, quase natural, sem que a mão do artista intervenha diretamente<sup>14</sup>.

**Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso** (é sempre *alguma* coisa que é representada) – **ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão** -, **ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico.**<sup>15</sup>

A imagem é a prova (da qual não se pode duvidar) de que as coisas são (ou eram). É o testemunho histórico dos fatos. Revela, comprova, demonstra. Ela nos permite ter acesso a um infra-saber. Não há o que ser desmentido diante daquela imagem. As palavras são desnecessárias diante dela. Ela simplesmente fala! E, como afirma o autor, é contingência pura, é possibilidade de que alguma coisa existe ou tenha estado por ali.

Quando se fala em fotografia, fala-se em precisão, em memória, em confirmação de hipóteses ou em algo que se revela ainda que não se possa alcançar através do olho humano, visto que (tão precisa e) tão profunda é a crença que se tem na razão de ser da fotografia. Uma de suas funções seria a de manter a memória de uma época, de um fato etc. É exata e absoluta. O seu alcance é da proporção de um astro e a sua veracidade inquestionável.

Por outro lado, a fotografia constrói testemunhos<sup>16</sup> na ordem da existência, mas em caso algum na ordem do sentido<sup>17</sup> a partir do olhar que “*se pretende documento da realidade*” (a fotografia se pretende realidade). Alguns diriam que diante dela não se poderia dizer “*não*” em virtude do que ali se registra, no entanto, outros afirmariam que ela serve a outro senhor: “*o fato discursivo e a imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento*”<sup>18</sup>.

<sup>10</sup> DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16, grifos nossos.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 49, grifos nossos.

<sup>16</sup> ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

<sup>17</sup> DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>18</sup> Idem.

Quando determinada fotografia oferece a nossos olhos interrogadores a visão de determinada personagem, por exemplo, um homem de uniforme ao lado de um cavalo arreado, **só temos certeza de uma coisa: esse homem, esse cavalo, esse arreio existiram, estiveram efetivamente ali, um dia, naquela posição.** Mas é tudo o que a foto nos diz. **Nada sabemos sobre a significação (geral ou particular) que se deve atribuir a essa existência.** Nesse sentido, podemos dizer que a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca. *Boba*, diriam alguns. **Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos.**<sup>19</sup>

A fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* Mas não diz nada mais: os sentidos se darão não apenas pela foto em si, mas pela relação dela com o meio de comunicação que a veicula, a sua edição além da esfera de intenções do fotógrafo e de todas as outras instâncias envolvidas na circulação dessa imagem.

Mas a fotografia se pretende “o cara a cara” com o real: é o *eis aqui o que te falo*. Ou documento histórico. Ou ainda pura referencialidade.

Talvez a fotografia se pretenda cópia quimicamente revelada (ou eletrônica) da realidade, talvez seja essa uma interpretação possível das fotos.

Quanto os autores falam sobre a desnaturalização da fotografia como documento do real, referem-se não à verdade que ela revela ou ao instante congelado por ela, mas ao seu caráter desprovido da intencionalidade daquilo que ela pretende exhibir.

Podemos, por exemplo, falar sobre o vírus da AIDS, sobre o contágio e sobre portadores desse vírus, não apenas do ponto de vista que explora a imagem de doentes em estágios terminais da doença. Ainda que estivessemos na década de 1980, a relação do vírus com o seu portador não era apenas determinada pela morte, como era mostrado.

O HIV pode ficar anos no corpo de alguém sem se manifestar. A AIDS podia ter outras versões. No entanto, o que foi *escolhido* para representá-la foi a imagem que tangencia a morte, a solidão, o enfraquecimento do corpo, a falta de opção diante da pandemia, o descontrole social.

Sontag reforça esse ponto de vista quando afirma que a fotografia não está à parte do *comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade*:

Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, **a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre a arte e a verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência.**<sup>20</sup>

Nada é sem intenção, diz a autora. Somos assediados por imperativos de gosto; também somos tomados por posições, crenças, e, sobretudo, por vontades de reproduzir aquilo que para nós é do campo óbvio: *“como é que alguém pode imaginar que isso possa ser outra coisa senão isso?” “Eu provo que é. É claro que é dessa forma. Impossível que eu esteja enganado diante disso”,* pensamos algumas vezes.

Não se pode, portanto, ver a partir de todos os ângulos, enquadrar todos os quadros e possibilidades. A fotografia é quadro. É a incompletude própria da linguagem.

Não se pode negar que a partir da fotografia o mundo se tornou mais preciso de informação e conhecimento, porque a realidade através dela é revelada, resgatada, atingida e até roubada<sup>21</sup>. Talvez fosse mais eficiente dizer que a partir da fotografia o mundo ficou menor, as distâncias diminuíram, apenas isso.

O fotógrafo registra, mas isso não significa dizer que as imagens sejam despidas de intenção: do lugar que se ocupa, do que pode e deve ser dito desse lugar, dos sentidos determinados pela formação discursiva a que se está assujeitado, dos agendamentos e das seleções previamente estabelecidas pelo editor.

<sup>19</sup> Idem, p. 84, itálico do autor e grifos nossos.

<sup>20</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16 – 17, grifos nossos.

<sup>21</sup> ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

## II Ciclo

Por que “aquele” fato ocupa a primeira página do jornal ou da revista ou é a “chamada” para o jornal da noite? O que faz com que a violência numa cidade seja mais importante do que a *mesma* violência em uma outra? Quem decide o que é e o que não é notícia?

E, segundo Mariani<sup>22</sup>, estamos “*enquadrados nos domínios de pensamento de uma época*”, nem antes e nem depois. Dizemos apenas o que pode ser dito do lugar que ocupamos.

As fotografias constroem realidades e produzem sentidos. Mas esses sentidos são *enquadrados nos domínios de pensamento de uma época*, no diálogo com o verbal, porque as fotografias não “valem por mil palavras” e não são a prova definitiva do que ali está posto sob mira, ainda que, como a construção em torno do discurso jornalístico, se pretendam *objetivas, neutras, imparciais e verdadeiras*.

Uns podem acreditar que a fotografia seja *um conhece a ti mesmo automático* porque a máquina fotográfica não mente; outros, no entanto, poderiam afirmar que ela seria *um engane a ti mesmo automático* já que o seu olhar se concentra sobre o superficial, obscurece a vida secreta que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra<sup>23</sup>.

Quem sabe a função da fotografia/ilustração não seja a de abonar o texto jornalístico?

É possível que eu fotografe do jeito que eu gostaria que fosse; é possível também que a minha foto não seja nada além do que espero dela: nem mais nem menos, mas o que espero atingir com ela. Dessa forma, eu poderia dizer que a realidade dialoga com a imagem, mas não a representa (ela é apenas observação estética e documental da realidade). Até que ponto o sentido não surge dessa interseção?

As fotos não são um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como o discurso, por exemplo, e assim, também, historicamente determinadas.

O que “temos o direito de observar” nas fotografias selecionadas por mim para análise? Penso, imediatamente, nos recortes que são feitos, pelas revistas semanais, através dessas fotos, não apenas as que selecionei e apresento aqui, mas as que fizeram parte do *corpus* da tese de doutorado<sup>24</sup> e que dão sentido à AIDS, à homossexualidade e à relação da AIDS com o homossexual: são homens fotografados, alguns de forma caricatural quanto a sua sexualidade e que respondem positivamente ao que se diz sobre a doença.

As fotografias/ilustrações, em geral, são usadas ou como complemento das reportagens publicadas nas revistas selecionadas para análise ou como elucidação do que é dito: fala-se, por exemplo, do poder destrutivo do vírus e de sua capacidade de enganar as células de proteção do corpo e mostra-se de que forma isso se dá através de ilustrações; fala-se das pesquisas ao redor do mundo sobre a AIDS e estampa-se no centro da matéria a fotografia de um cientista concentrado (alheio ao ato fotográfico) diante de um microscópio “realizando” o seu trabalho. As fotografias reforçam e legitimam a linguagem escrita<sup>25</sup>.

As fotografias mais freqüentes, no ano de 1985, são as dos *inúmeros* casos de doentes: em estágios avançados de contaminação pelo vírus em leitos hospitalares. São homens *enfraquecidos* pela doença, traduzindo a epidemia. São retratos da morte. Mas se para cada caso diagnosticado da doença temos 20 sem diagnóstico, o que nos mostram essas fotos?

Quando se falava de AIDS no período de 1985-1990, falava-se necessariamente da morte: esse era o diferencial do HIV. O exótico da doença era mostrado ou construído com as imagens que justificassem essa etapa: que se dava mais ou menos dessa forma (quadro a quadro ou seguindo as setas): a ilustração do vírus; esse vírus invadindo uma célula do corpo humano; a fotografia do médico comprovando o enfraquecimento do corpo tomado pelo HIV; a imagem de homens a um passo da morte; o registro fotográfico de corpos em autópsia; a morte desses corpos, enfim, cada uma das etapas do processo científico.

Conforme já mencionado, a interpretação da fotografia se dá a partir das relações pessoais do observador (*os domínios de pensamento de uma*

<sup>22</sup> MARIANI, Bethânia. *Para que(m) serve a psicanálise na imprensa?* Disponível em [www.geocities.com/gt\\_ad/bethania.doc](http://www.geocities.com/gt_ad/bethania.doc), 2005.

<sup>23</sup> DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>24</sup> SOARES, Alexandre S. Ferrari. *A homossexualidade e a AIDS no imaginário de revistas semanais (1985-1990)*. Tese de doutorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006.

<sup>25</sup> ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

época). A fotografia representa mais de um sentido: para quem a observa, para o fotógrafo, para a mídia que a veicula e para o fotografado.

Sendo inseridas na ordem do discurso jornalístico, elas (as fotografias/ilustrações) acabam transformadas em fatos. No entanto, o que se vê são fragmentos que constituem historicamente uma formação social e não a peça inteira (mesmo porque não existe a completude dos fatos), mas o que se pretende mostrar<sup>26</sup>.

O que não se pode esquecer é que o observador também é constituído por processos histórico-sociais e que eles não são transparentes. E ainda que a leitura realizada seja a soma de outras leituras mais a sua história pessoal, determinadas pelas condições de produção.

Ainda sobre a recepção da fotografia, Kossoy<sup>27</sup> afirma que a recepção da imagem subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais, culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos:

As imagens fotográficas, **por sua natureza polissêmica**, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Estes, já trazem embutido no espírito suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos (os referentes). **Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc.**<sup>28</sup>.

O que significa dizer que a leitura que fazemos dessas fotografias é de um lugar determinado: lemos o que nos é possível ler desse tal lugar que ocupamos, a partir de uma formação discursiva que nos assujeita.

**A imagem**, assim como as palavras, **não tem um sentido literal**. O que lemos/compreendemos, enfim, **o que significamos só podemos significar a partir de sentidos já colados na gente**. E isso quer dizer que **significamos a partir da Formação Discursiva (FD) que nos determina**. E esse processo **não é estático ou determinista porque toda FD comporta heterogeneidades**. Por isso podemos **descolar alguns sentidos e re-significar as imagens e as palavras**. Além disso, sempre **há o real furando a estabilidade dos sentidos, produzindo equívocos**.<sup>29</sup>

É como se o real da fotografia (sem o auxílio do verbal) fosse da ordem do impossível além dos já-ditos, das significações estabilizadas sobre a AIDS e sobre a sua relação com o homossexual.

As fotografias não correspondem aos textos que as acompanham e, no entanto, a interpretação<sup>30</sup> já é definida pelo verbal, pelos *já-ditos* em torno delas. Elas ficam invisíveis porque são tomadas por um sentido dado *a priori*. Ou ainda, há uma leitura previamente definida a partir dos sentidos *já-colados* tanto em relação ao homossexual e ao seu estilo de vida quando à AIDS.

Há a proibição de uma interpretação própria diante do logicamente estável<sup>31</sup>:

**O objeto da lingüística** (o próprio da língua) **aparece** assim **atravessado** por uma divisão discursiva **entre dois espaços**: o da **manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori**, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações.<sup>32</sup>

Há um discurso autoritário, aquele, segundo Orlandi<sup>33</sup>, que cerceia a possibilidade de outras vozes, agendando a leitura/interpretação dessas fotos. O que fica bastante evidente se se pudéssemos deslocar essas foto-

<sup>26</sup> MARIANI, Bethânia. *Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico – A Revolução de 30*. In: INDURSKY, Freda & FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*: Rio Grande do Sul: Editora Sagra Luzzatto, (1999).

<sup>27</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

<sup>28</sup> Idem, p. 44, grifos nossos.

<sup>29</sup> MARIANI, a partir de conversa por e-mail, grifos nossos

<sup>30</sup> Com maiúscula porque significa uma interpretação dada a priori, i.e., o sentido colado ao referente como se não fosse possível uma outra leitura diferente dessa já-pronta.

<sup>31</sup> PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

<sup>32</sup> Idem, p. 51, grifos nossos

<sup>33</sup> ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e parâmetros*. Campinas: Pontes, 2001. p. 81

## II Ciclo

Foto 1, revista *Veja*, de 14 de agosto de 1985.



Foto 2, revista *Veja*, de 18 de dezembro de 1985.



grafias selecionadas do seu contexto imediato. Elas são usadas, no material analisado, para aproximar o homossexual da AIDS e para reproduzir pré-conceitos em relação ao homossexual. No entanto, poderiam ser usadas também em outras situações, já que não há qualquer índice (senão os construídos discursivamente) dessa aproximação.

Mas é importante não se esquecer de que há o real furando a estabilidade dos sentidos, produzindo equívocos. O real que fura a estabilidade dos sentidos é dado a partir de outra ordem, a partir de outros lugares que não fizeram parte da análise do trabalho, no discurso do movimento gay a partir da década de 1980.

Não há, então, outros sentidos capazes de se instalar quando da leitura dessas fotografias, em vista de que são silenciados (apagados) por meio do verbal que se impõe, seja através do texto publicado, seja através das legendas que, mais diretamente, nos impelem “nessa única leitura possível”.

Selecionei, para análise, três fotografias (duas de 1985 e uma de 1989), em virtude da grande frequência de sentidos e imagens parafraseados no decorrer desses anos.

De 1985, a fotografia de um paciente contaminado pelo vírus: a foto 1 registra um homem de frente (a cara estampada), deitado numa cama de um hospital, com um cigarro na mão direita. Ele está extremamente magro e os poucos cabelos, desalinhados. Seus olhos estão arregalados mas não na direção da lente que o capta.

Sob essa fotografia, a legenda: “Robert Doyle: sem ter para onde ir” testemunhando o foco da matéria: a solidão e a exclusão dos doentes.

Essa primeira imagem é a que “melhor traduz” a AIDS nesse período (1985-1990) porque se vê, primeiro, um homem, possivelmente homossexual, embora através da fotografia não haja um meio para que esse dado seja confirmado, mas tendo em vista os já-ditos sobre a relação entre o homossexual e a AIDS, entendemos que se trata sim de um homossexual (ou que seja a leitura que se quer que faça).

Depois porque a foto, como um bom exemplo, já que vale por mil palavras (e se não valesse, teria o verbal fazendo essa ponte), retrata a morte, o enfraquecimento e a degradação do corpo.

O homem na fotografia se encontra sozinho. Isolado, portanto, de qualquer outra imagem humana (essa informação encontra-se na legenda dessa fotografia).

A AIDS isola o paciente. Ninguém deve recebê-lo em virtude da possibilidade de ser contaminado pela peste. Talvez seja o preço que ele (o homossexual) tenha que pagar por seu comportamento: a exclusão da sociedade. Nesse caso, possivelmente, da sociedade heterossexual.

Por outro lado, apesar de responder visivelmente a todas as expectativas (médicas) sobre a doença (enfraquecido, impotente, solitário, magro demais, poucos cabelos), não há qualquer outro indício de que o homem, como afirma o texto e demonstra a foto, esteja sofrendo ou que não tenha para onde ir. Menos, ainda, de que se encontre isolado da sociedade. Mas somos tomados por essa afirmação a partir do verbal que traduz, segundo a revista, o que em geral acontece ao paciente portador do vírus.

O que se pode ver além de um homem muito magro sobre uma cama? Que ele fuma e mais nada. Não há qualquer relação entre o que se vê e o que se lê. O real da foto não corresponde ao real de sua legenda.

A relação imagem/interpretação se instala apagando qualquer outra leitura possível da foto 1: essa leitura é administrada sem que se possam fazer outras relações a partir do que é visto. Outros sentidos são silenciados, ou melhor, são impossíveis diante das condições de produção dessa fotografia.

Tudo o que sabíamos em relação à AIDS, na década de 1980 através dos meios de comunicação, é que, além de ser mortal, é própria de grupos específicos por conta de seu estilo de vida (homossexuais masculinos, drogaditos e haitianos).<sup>34</sup>

Na foto 2, o cabeleireiro Ruddy se encontra sentado, provavelmente em um salão de beleza, e traz consigo o resultado negativo do seu teste de AIDS.

<sup>34</sup> A construção desses grupos é realizada pela observação limitada de casos, pelo isolamento das características comuns a esses casos, a saber: a homossexualidade masculina, o uso de droga por via intravenosa e a origem geográfica. Os porta-vozes dos grupos contestam essa classificação. Acusado por representantes da comunidade haitiana nova-iorquina de veicular preconceitos raciais, o CDC retira esse grupo de suas listas em 1982. Entretanto, as contestações provenientes de organizações homoeróticas ficam sem efeito, e não se ouvem muitas vozes em protesto contra a inclusão de um grupo ‘drogaditos’. (POLLAK: 1990, 123).

Foto 3, revista *Veja*, de 1989.



Como a relação entre ser homossexual e ser portador do vírus era praticamente uma relação causal, e todas as evidências reforçavam esse sentido, nada mais indicado, aqui no Brasil, que se se colocasse fora dessa estatística “sou homossexual sim, mas vejam vocês, eis aqui o meu teste negativo para HIV. Um alívio!”.

O sentido, portanto, não é aquele que desfaz a equação lingüística<sup>35</sup> *homossexual = portador do vírus*, mas o que a reforça. Não se diz de um outro lugar, mas do mesmo lugar que afirma a tal equação. Na legenda que acompanha a fotografia lê-se: “O cabeleireiro Ruddy e seu teste negativo (ao alto): alívio”.

Por sorte este cabeleireiro não está contaminado. É a leitura possível. O “alívio” significa que o cabeleireiro é uma exceção, não uma regra. Por que se assim o fosse, não existiria a necessidade de ele dar satisfação pública de que não era portador do vírus.

“Sou cabeleireiro, portanto *gay*, (uma outra equação bastante recorrente no *corpus* da pesquisa de 2006) mas posso ser beijado pelos clientes<sup>36</sup> porque não sou portador do vírus e não vou, por isso, contaminar a minha clientela heterossexual”.

No entanto, essa leitura que é feita da fotografia nos é dada de forma autoritária pelo vínculo à formação discursiva a qual relaciona a AIDS à homossexualidade.

O efeito dessa fotografia poderia ser outro se a interpretássemos sem o auxílio do verbal que agenda tal leitura: “Este cabeleireiro é homossexual e, no entanto, não está contaminado pelo vírus. Traz consigo um teste que o autoriza a se declarar não contaminado pela AIDS. Portanto a relação causal entre a homossexualidade e a AIDS não se estabelece diante de tais documentos: do teste e do homossexual que não é portador do vírus”.

Mas esse sentido é descartado (apagado), porque ele não pode significar diante das evidências, do *real*: do que cola o sentido da AIDS ao homossexual. Não há espaço para uma leitura que desfça o sentido que se produziu no discurso médico-religioso sobre a doença.

A **foto 3** é de 1989 e foi capa da edição de 26 de abril da revista *Veja*. “Cazuza Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”.

Apesar de, durante o ano de 1989, serem mais freqüentes (nas revistas usadas na pesquisa de 2006) as ilustrações que didatizam a *invasão* do vírus no organismo, essa edição – a de 26 de abril - publica matéria de oito páginas sobre a vida e a morte (anunciada) do cantor e compositor do *pop-rock* dos anos 1980: símbolo da juventude excessiva desses anos.

A capa da edição de 26 de abril de 1989, **foto 3**, expõe um homem extremamente magro, com os cabelos bem curtos e pele acinzentada (devido ao AZT – Zidovudina -, medicamento que surgiu para combater o câncer em 1965, mas que se tornou um dos pilares do coquetel de remédios contra a síndrome).

Cazuza sempre foi (nesse mesmo veículo) tratado como irreverente, sem limites, drogado, alcoólatra. Sua bissexualidade era também bastante explorada pelas matérias, mas ele era tratado apenas como um *exagerado*. Ele representava, através de suas músicas, o inconformismo de uma *geração*.

Diferente da forma como sempre fora retratado pela revista *Veja* (“músico de talento, artista inovador *etc.*”), Cazuza agora se encontra praticamente morto, foi contaminado pelo vírus, *talvez por seu comportamento sempre excessivo: sexo e drogas sem limites*, nos informa a revista.

Sua bissexualidade nunca foi escondida do público, ao contrário, fazia parte do *marketing* da sua imagem de roqueiro irreverente. O comportamento que antes *vendia* a imagem do artista passa, depois da constatação de que ele era portador do vírus, a ser usado para justificar o seu contágio: a sua sexualidade (promiscuidade), o uso (excessivo) de drogas.

Desviar-se do caminho natural. Viver em pecado. Até Deus perdoo, mas a natureza nunca<sup>37</sup>! A doença é um castigo pelos pecados, excessos cometidos. Tudo isso faz sentido outra vez diante dos  *fatos* e das  *fotos*.

Nas páginas de *Veja*, outras fotos do artista também são publicadas: em uma delas, Cazuza aparece bebendo. Essa fotografia traz a seguinte legenda: “Em 1987, quando fez o teste de AIDS: ‘Sempre fui muito

<sup>35</sup> Chamo de equação lingüística, locução cunhada por Mariani (1998: 18), para designar a equivalência de sentidos (no caso da homossexualidade, negativos) entre duas ou mais expressões produzidas e recorrentes no interior de uma determinada formação discursiva a partir de certas condições de produção de sentido.

<sup>36</sup> Referência a um texto publicado pela revista *Veja* que nos informa que clientes norte americanos estão deixando de beijar os cabeleireiros por medo de se contaminarem pelo HIV.

<sup>37</sup> Referência à carta publicada pela revista *Istoé*: “A verdade é imutável. Assim como no passado, agora no presente, e o será eternamente. A Bíblia cita o caso de Sodoma e Gomorra, onde seus habitantes praticavam o homossexualismo e por isso Deus queimou-os com fogo e enxofre. Na minha opinião, a AIDS é também um castigo de Deus para os que andam na contramão da vida. Deus perdoo o homem, às vezes. A natureza, nunca”. Adauto José da Silva - Sandovalina – SP (*Istoé* 25/03/1987 – Com a Palavra, grifos nossos).

## II Ciclo

destrutivo’’. Ninguém senão ele é o responsável pelo seu contágio, durante toda a sua vida ele foi o artista dos excessos.

Em outra está com os pais (ele está, aparentemente doente, na companhia dos pais). A legenda dessa fotografia é a seguinte: “Com os pais, João e Lucinha Araújo: rebeldia desde os 15 anos”. Nessa fotografia, ele aparece com um copo de bebida nas mãos; em uma terceira, com o grupo do qual fez parte antes de enveredar-se em uma carreira solo; aparece, também, em fotos ainda criança: é uma retrospectiva de quem vai morrer... de quem já morreu.

Em destaque, no centro de uma das páginas, há o seguinte relato do cantor: “quando eu tinha 3 anos, meu pai me deu uma bola. Eu a peguei no colo e a ninei como uma boneca. Essa foi a primeira decepção que meu pai teve comigo.” A brincadeira de criança aparece como um índice de sua orientação sexual e de decepção por parte do pai: brincar de bonecas, aos 3 anos, significa, aqui, uma *prova* de que o menino era homossexual e isso, naturalmente, não foi motivo de orgulho para o seu pai, mas a primeira das decepções ao longo da vida.

Em todas as legendas que acompanham as fotografias ou nos textos no centro da matéria, as características de um adolescente rebelde e excessivo estão presentes, reiterando, dessa forma, o sentido de que a contaminação se deu por conta do estilo de vida que ele levava.

Drogado, bissexual, promíscuo justificam e confirmam os sentidos que se construíram em torno da doença e da sua relação com a homossexualidade.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as fotografias selecionadas para análise, assim como os textos que as acompanham, contribuem para a construção de sentidos que aproximam a AIDS da homossexualidade: são discursos utilitários que servem para reforçar os estereótipos socialmente aceitos<sup>38</sup> tanto da doença, praticamente desconhecida até então, quanto dos homossexuais retratados de forma caricata ou de maneira que se possa *marcar a única resposta correta* sobre grupo de risco.

As fotografias didatizam os sentidos sobre a AIDS e também sobre o homossexual: as fotos trazem o isolamento causado pela doença e confirmam o discurso médico sobre a epidemia.

A leitura dessas fotos é determinada pelo verbal que as acompanha: não há, portanto, possibilidade de Interpretá-las sem o auxílio do real institucionalizado, a partir dos sentidos colados aos sentidos da AIDS e da homossexualidade durante o período estudado.

As fotografias contribuem para a permanência dos sentidos legitimados historicamente sobre os homossexuais a partir da AIDS como acontecimento. Elas também colaboram para o que se construiu, através do discurso médico, sobre a relação de causalidade entre a homossexualidade e a AIDS.

O que quer dizer que, na produção de certo imaginário, está vinculada uma determinada Interpretação (em maiúscula, para significar sentido específico numa formação discursiva dada).

A Interpretação torna-se natural (e é da ordem do impossível que uma outra possa fazer sentido). Não há, como já disse, estranhamento ao se colar o valor (no caso, já estabilizado) de causalidade entre a homossexualidade e a AIDS: a (im)possível pergunta “como é que isso não poderia ser apenas isso?” nunca se realiza nessas condições de produção.

O discurso jornalístico tem papel fundamental nessa construção de sentido entre o homossexual e a AIDS, pois difunde, sob uma pretensa ilusão de neutralidade, veracidade *etc.*, os discursos religioso e médico que sustentaram como sendo própria do homossexual e de seu estilo de vida, a responsabilidade pela doença e por sua propagação.

<sup>38</sup> MARIANI, Bethânia. *Para que(m) serve a psicanálise na imprensa?* Disponível em [www.geocities.com/gt\\_ad/bethania.doc](http://www.geocities.com/gt_ad/bethania.doc), 2005.