

O sentido da miséria: uma análise semiótica

Olga TAVARES¹

Resumo

Este estudo analisa o discurso da miséria em duas capas da revista *Veja*, em um espaço de 12 anos, comparando-se as imagens fotográficas sob a perspectiva da semiótica visual. Os dois conjuntos fotográficos mostram figurações diferentes, mas semelhanças em nível contextual. A produção de sentido dos textos fotográficos confirma a realidade da miséria brasileira.

Palavras-chave: Discurso. Semiótica. Fotografia.

Abstract

This paper analyzes the speech of the poverty in two magazine *Veja*'s covers, in a 12 year-old space, comparing the photographic images under the perspective of the visual semiotics. The two photographic groups show different configurations, but very similar in the contextual level. The production of sense of the photographic texts confirms the reality of the Brazilian poverty.

Keywords: Speech. Semiotics. Photography.

Introdução

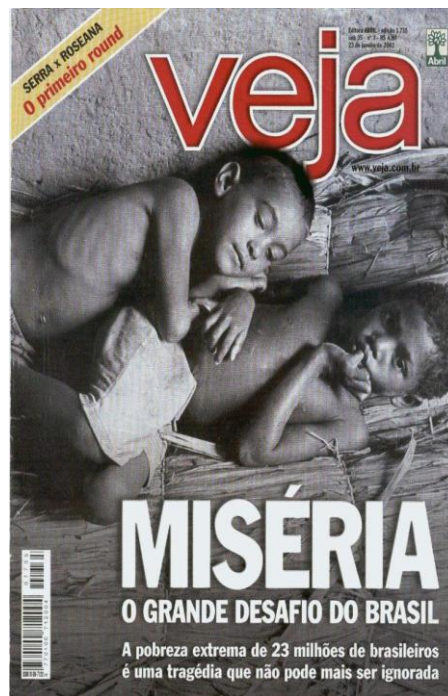
A semiótica define o sentido como uma “rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles” (PIETROFORTE, 2004, p.13). O sentido é uma direção, conforme aponta Fontanille (2007, p.31), ou seja, ele “tende a algo”. Para o autor, “o sentido é, afinal, matéria amorfa da qual se ocupa a semiótica, que se esforça para organizá-la e torná-la inteligível”. A comunicação midiática, então, permite uma análise semiótica como esquema de relação, de modo que se possa estabelecer as características que destacam a produção de sentido de qualquer texto. Neste, a escolha recai sobre textos fotográficos.

Partindo da temática “Miséria”, compara-se as duas capas da revista *Veja* de 19/12/1990 e 23/01/2002, respectivamente, centradas nos títulos afins “Os Miseráveis” e “Miséria”, com as imagens fotográficas mostrando figurações diferentes: a primeira, uma família; a segunda, dois meninos. A relação que se vai analisar para identificar a

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. Doutora em Semiótica pela PUC/SP. olgatavares@ufpb.cchla.br

produção de sentido é entre essas duas capas afins, percebendo o significado que está nas camadas dessas representações fotográficas, haja vista elas terem um grande intervalo de uma para outra, bem como elas se identificarem pelo uso da cor preto e branco, além do nome da Revista VEJA em vermelho, pelas expressões faciais vagas dos personagens, e pela colocação de uma família unida na miséria, em 1990, e de dois meninos – abandonados, talvez – sós na miséria, sem arrimo, sem proteção, - sem família, provavelmente -, em 2002.

A mudança de uma imagem a outra se dá exatamente nessa perspectiva de um novo enfoque da miséria brasileira, cujos planos distintos permitem perceber a semelhança do tema abordado, da escolha estética apresentada e a distância em nível contextual com que são mostrados. A manifestação das semelhanças é o que também expressa a manifestação das diferenças. Os traços discursivos que mostram isso são: em 1990, os “miseráveis” estavam vestidos, agasalhados, eram brancos e alourados; em 2002, a “miséria” está em duas crianças, sozinhas, quase despidas e negras. De certa forma, o mundo desses personagens brasileiros teve uma transformação durante o interregno entre as duas capas. Há uma nova perspectiva assumida pelo discurso fotográfico da revista Veja. Há uma nova compreensão da realidade da miséria brasileira. No entanto, a produção dos sentidos se faz com alguns elementos afins que interagem em seu universo de significação.



1 A função semiótica nas imagens fotográficas

Entre 1990 e 2002, mais de uma década se passou. Conforme estudos da Fundação Getúlio Vargas, com dados do IBGE (LOBO, 2006, online), entre 1990 e 2000, “o Plano Real diminuiu a proporção de pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza de



35,3% para 28,8% e atualmente existem 42 milhões de miseráveis em nosso país”; contudo, a questão problemática do país é a distribuição de renda, pois

...os 10% mais ricos se apropriam de 45,1% das riquezas nacionais, sendo a renda média deste grupo pesquisado de R\$ 1.877 e os 10% mais pobres ficam com 14,1% da renda e o resto dos 40% têm uma média de rendimentos R\$ 440,00 e ficam com cerca de 40% da renda nacional.

As duas capas da revista *Veja*, em 1990 e 2002, na verdade, corroboram a distância que ainda há a percorrer para que se eliminem as diferenças sociais existentes. Para isso, os textos fotográficos descrevem um percurso de produção de sentido que vai confirmar a realidade da miséria brasileira em suas diversas nuances.

O contexto do plano significante comporta um elemento de referência da “miséria” que vai designar os valores discursivos: o cenário de fundo, em 1990, era vago. O foco é a família; atrás dela, sombras pouco definidas. Já em 2002, o cenário é bem visível, mesmo que o foco também esteja centrado nos meninos; contudo, eles estão sobre uma esteira de palha, com uma parede tosca, crua, atrás – complementos bem nítidos. O ato discursivo evidencia exatamente a convergência isotópica em situações distintas. A reflexão a que se propõe fazer é a da significação que se atribui aos textos fotográficos em análise. Em nível profundo, o que se apreende dos dois textos é o sentido que cada um tem sob a perspectiva da competência semiótica. A produção do sentido é a própria função semiótica, o percurso gerativo da significação.

No âmbito do projeto sociosemiótico, a descrição desses dois textos no ato da comunicação recai na transformação que os elementos significantes oferecem. Nos discursos da miséria de 1990 e 2002, há algumas marcas possíveis de se reconhecer, mesmo que implícitas: as sociopolíticas e culturais que estão ligadas ao funcionamento do próprio discurso e às suas condições de existência. O que tanto numa quanto na outra foto se representa é o sentido do desalento, do abandono que a “miséria” brasileira revela. O modelo das duas imagens fotográficas estabelece uma relação de conjunção quanto às expressões faciais que manifestam a representação desses seis personagens: os olhos expressam o vazio, a falta, o abandono. Os sentidos que sobressaem desses olhares assumem conteúdos semelhantes que provocam efeitos de sentido semelhantes.

O programa de figuração da imagem fotográfica não só apreende o olhar e os corpos, mas também seu próprio regime de funcionamento subjacente à visibilidade. A imagem fotográfica se impõe às próprias palavras que a apresentam. A organização interna das figuras visuais vai permitir que se compreenda como elas significam e o que significam. A análise semiótica das duas imagens fotográficas se detém em grande parte nos contrastes preto vs branco da foto em preto e branco. O plano de expressão constitui-se de algumas categorias cromáticas – claro vs escuro, preto vs branco, vermelho, amarelo.

Segundo Dondis (1991, p.23), a cor “é o elemento mais expressivo e emocional”, ela está “impregnada de informação” (p. 64). A fotografia em preto e branco tem uma beleza estética natural porque carrega elementos visuais muito expressivos: acentua a forma e o tom; potencializa a mensagem de caráter político-social principalmente; expõe uma certa dramaticidade. A cor apresenta “uma vasta categoria de significados



simbólicos” (idem, p. 64). O vermelho - uma cor emocional, quente -, que cobre o nome da revista, faz, nos dois números estudados, um contraste não só de referência visual que acentua o nome VEJA, mas como complementação da fotografia em preto e branco, enfatizando a oposição preto vs branco e dando mais dramaticidade à própria situação enfocada, haja vista a cor vermelha estar ligado ao passional, ao sangue, ao perigo. No número de 1990, ainda há o contraste do amarelo, também uma cor quente, que cobre o título e o subtítulo da edição.

As capas são fotografias sociais, retratos do cotidiano do povo brasileiro, por isso a opção pelas cores preto e branco, que ressalta as oposições que essas cores representam: branco (ativo) vs preto (passivo). O branco amplia os espaços, enquanto o preto se fecha em si mesmo (LIMA, 1988).

As capas, que são objeto de sentido, contam os percursos sociais respectivos das duas situações da “miséria brasileira” através de diversas camadas que vão sendo retiradas de cada uma e, por sua vez, vão identificando o possível encadeamento existente entre elas. As “identidades visuais” (FLOCH, 1990), então, são reconhecidas em traços semelhantes que cada capa apresenta. O discurso da semiótica figurativa dessas capas mostra: uma denúncia social; um fenômeno que vem se repetindo no país e tomando novas proporções; um estado de coisas que leva a outros da mesma natureza. É como se o processo visual da capa de 1990 tivesse continuidade na capa de 2002.

A enunciação fotográfica e jornalística tanto de uma quanto de outra capa apresenta um enunciado similar. A fotografia comunica. Como coloca Gisele Freund (1974, p.100), “a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. A fotografia inaugura os mass media visuais”. Para Dubois (1994, p.25), “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”.

2 A estrutura da significação

Sob a perspectiva da semiótica, o que se apreende desses dois conjuntos fotográficos é como eles se organizam para significar. As estratégias discursivas das imagens fotográficas recaem no que elas “dizem” sob as imagens, no que elas “revelam” além do que mostram. O “ausente-presente” (DUBOIS, 1994, p.179) leva ao contexto sócio-histórico do país, às recorrências dos sem-teto, sem-terra, sem-água etc., sem que, a princípio, precise reforçar todos esses indicativos que subjazem às fotos nas matérias que ilustram as capas e que estão no interior da revista.

A linguagem das imagens é uma verdadeira estrutura de significação. Na capa de 1990, vê-se uma cena familiar: pai, mãe e duas crianças. São pobres, sem emprego, sem casa, mas estão juntos na sua miséria. Viviam na “Calcutá brasileira”, mas estão vestidos, agasalhados e são uma “família”. Na capa de 2002, vê-se uma cena que remete a menores abandonados: dois meninos magros, quase despidos, sobre uma esteira de palha, sem uma “família”. Vivem na “Belíndia” (termo que Edmar Bacha definiu a convivência do Brasil rico=Bélgica com o Brasil pobre=Índia) e estão soltos à própria sorte de ter um destino à mercê das duas porções do país.

Nos 12 anos que separam as duas capas, o que se percebe é que esses dois conjuntos fotográficos estão, na verdade, revelando o retrato real do Brasil, onde a



miséria não pára de crescer e toma novas figurações, como a que mostra a capa de 2002, onde se pode detectar uma espécie de radiografia da desintegração da família brasileira: o que existe, hoje, são crianças abandonadas, à mercê do seu próprio destino. As duas imagens se apresentam paradas, os atores sendo fotografados intencionalmente, e suas expressões sendo fisgadas igualmente na própria situação em que eles estão vivendo. A narrativa da imagem, então, dá-se de forma natural à medida que eles não “posam” para a câmera, a câmera é que os “flagra” na situação real da sua existência naquele instante. O que as imagens “falam” no momento em que são apreendidas é que interessa ao estudo semiótico. O conhecimento desse plano de expressão, das suas formas significantes, é que possibilita o entendimento do plano de conteúdo, o seu significado.

A investigação desses elementos percebidos é que dá a possibilidade de se chegar à sua significação, ao todo de sentido, às relações admissíveis, ao sistema semiótico. A imagem fotográfica “não é somente uma imagem”, como salienta Floch (1986, p. 62); ou ainda é “um lugar semioticamente descritível”, como observa Lindekens (1976, p. 71); e também “estimula melhor a comunicação e a reflexão, sendo muitas vezes mais agressiva e mais realista que as outras formas de expressão usadas hoje”, como enfatiza Lima (1988, p.23).

Na imagem fotográfica da capa de 1990, há uma proporcionalidade quase geométrica, na qual o casal e a criança que cada um tem nos braços apresentam um equilíbrio visual. Há uma verticalização da foto que impõe a imagem ao olhar, que lhe dá uma dignidade ímpar. Os personagens ocupam o centro da capa, preenchendo todo o espaço, o que dá maior visibilidade à foto, como comprova a superfície sombreada do fundo da foto. Essa centralização possibilita captar a atenção para os personagens. O contraste dessa foto em preto e branco é realçado pela luz que incide sobre o foco central – a família. O fundo é a sombra versus a cena que é a luz. O mesmo equilíbrio ocorre na escolha das cores e do tom, que acentuam o caráter dramático que o tema suscita.

De acordo com Lima (1988, p.94), “o olhar é a parte mais atraente de uma foto e no retrato eles são importantes, já que os olhos estão fixos, primeiro no aparelho fotográfico e, posteriormente, em quem olha a imagem. O retrato é a fotografia mais usada e a de mais fácil comunicação”. No retrato da família também há uma simetria nos olhares. O pai e a criança que a mãe carrega olham para a câmera. Na tristeza do olhar do pai há ainda um certo rancor. No olhar da mãe e da criança que o pai segura há tristeza, vazio, desilusão. Os olhares dos quatro expressam a sua tragédia pessoal. Lima explica (p. 107) que o “rosto e os olhos, principalmente, são fundamentais na transmissão das emoções”.

Na imagem fotográfica da capa de 2002 há igualmente um dos meninos que olha para a câmera. O seu olhar é de tristeza, de alheamento. O outro menino, que não olha para a câmera, tem os olhos quase fechados dirigidos para baixo transmitindo igual alheamento. Nesta foto, a incidência de luz é menor, e as letras do título e do subtítulo em branco – que é uma cor irradiante, ativa – fazem o contraponto com o tom mais escuro da imagem. É uma foto onde a superfície escura sobressai, o que dá mais dramaticidade à imagem, acentuando a situação que ela quer revelar. Tudo recai mais para a cor preta: o fundo, o foco, as crianças. Não há destaques luminosos na foto, à exceção das letras em branco e em vermelho, mas há muita nitidez nas formas. A



imagem mantém equilíbrio na proporção em que as figuras dos meninos estão dispostas na capa: ocupam o centro numa total horizontalidade, que faz paralela com o chão e a parede. Há uma relação de conjunto entre o ambiente e os corpos.

Mesmo com um menino em cima do outro, há uma coexistência de pontos afins que os iguala numa linha ótica. Novamente são os rostos e os olhares dos personagens que destoam no conjunto físico, pois eles expressam o abandono – tema recorrente nos dois textos fotográficos. A postura corporal dos dois meninos evidencia também o abandono que os olhos transmitem: deitados, desanimados, descontextualizados do universo infantil que é ágil, irrequieto e saudável.

A verticalidade e a horizontalidade são dois componentes na fotografia bem determinantes de significado. O sentido vertical remete à firmeza, à altura, enquanto que o formato horizontal denota certa estagnação, repouso, inércia. A fotografia de 1990 se apresenta no plano da verticalidade: a família está sentada, os corpos estão em posição ereta, firme. Numa transposição geométrica, a imagem fotográfica pode ser enquadrada num triângulo, que é “uma forma geométrica ativa, e que confere um movimento ascendente” (LIMA, 1988, p. 71).

A fotografia de 2002, ao contrário, apresenta um sentido horizontal: os dois meninos estão deitados na esteira de palha sob uma parede crua. Esses três níveis – parede, meninos e esteira – parecem estar no mesmo plano. A linha horizontal é fria, calma, ela “corresponde à superfície do homem em repouso ou morto” (idem, p.63).

Considerações finais

Nas duas imagens fotográficas, o sentido foi o resultado de um processo de produção, cujos níveis superficiais deram lugar aos profundos, à medida que cada texto foi se revelando. Para os semioticistas, a fotografia é abordada como um “texto-ocorrência”, ou seja, como o resultado de um processo complexo de produção do sentido, que tem etapas e tenta compreender as condições de produção desse sentido, bem como a relação entre um significante visual e um significado, entre qualidades visíveis e qualidades inteligíveis (FLOCH, 1985).

O exame dos processos semióticos dos textos visuais constitui a sua dimensão discursiva, na qual há determinados traços visuais homogêneos que representam os dois conjuntos fotográficos e que os tornam efetivamente reconhecíveis tanto em um como em outro; há um inventário de escolhas técnicas bem definidas que complementam esses traços; e há um tema e as unidades figurativas que o confirmam. Cada um dos elementos de cada uma das imagens fotográficas está em permanente conexão, haja vista todas as partes dos textos visuais estarem sob uma espécie de uma ordem, de uma coerência implícita da organização do seu sentido, pois as fotografias “dialogam” a partir do momento em que são observáveis esses traços de relação e, em seguida, descritos.

O percurso narrativo de ambas imagens mostra uma articulação de todos os elementos, reúne o conjunto de efeitos de sentido que elas provocam, desvela um cenário feio que a beleza plástica das fotografias não esconde. E tudo faz sentido. O espetáculo cotidiano, que as duas capas ilustram, revela um conjunto de configurações que traduzem efetivamente o aspecto figurativo do universo social brasileiro. Susan



Sontag (1981, p.150) enfatiza que a fotografia redefine o “conteúdo de experiência cotidiana (pessoas, coisas, eventos, o que quer que vejamos – ainda que diferentemente e muitas vezes com desatenção – com a visão natural)”, porque ainda “acrescenta vastas quantidades de material que jamais chegamos a ver”.

O discurso fotográfico das capas da revista *Veja*, então, estabelece sentido nas relações à medida que as figurativizações encontradas nos dois conjuntos fotográficos podem remeter um ao outro, tanto quanto podem adquirir novos sentidos que complementem um ao outro.

Referências

- DONDIS, Donis A. *A sintaxe visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas/SP: Papyrus, 1994.
- FLOCH, J.M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdan :Hadès-Benjamins, 1985.
- _____. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1986.
- _____. *Identités visuelles*. Paris :PUF, 1990.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo:Contexto, 2007.
- FREUNDE, G. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- LIMA, Ivan. *A fotografia e sua linguagem*. Rio de Janeiro:Espaço e Tempo, 1988.
- LINDEKENS, R. *Essai du semiótique visuelle*. Paris : Éditions Klincksieck, 1976.
- LOBO, Julio C. de F. *Estudo da FGV sobre a miséria no Brasil*. Disponível em <<http://www.inverta.org/jornal/edicao-imprensa/405/economia/estudo-da-fgv-sobre-a-miseria-no-brasil>> (19 de outubro a 5 de novembro de 2006). Acesso em outubro de 2008.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual*. São Paulo: Contexto, 2004.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.