

A POLISSEMIA DA FOTOGRAFIA E A QUESTÃO AUTORAL

Teófilo Augusto da Silva*
Paula Mousinho Martins**

Resumo

Por mais que a fotografia possa ser decodificada em qualquer cultura a que seja apresentada, o papel da autoria deve ser estendido àqueles que fornecem significação à imagem fotográfica, o que dá ao *Spectator* uma maior relevância do que a etimologia iria lhe ceder. Desta forma, vê-se que o caráter polissemântico da fotografia é fruto do repertório cultural em que o *Spectator* está inserido ou do qual a fotografia emergiu, mas a forma como o *Operator* lida com estes signos é a demarcação de sua autoria, bem como o tecido sógnico construído pelo *Spectator*.

Palavras-chave

Polissemia. Autoria. Análise Fotográfica.

Abstract

Rather than a picture can be decoded in any culture that is shown, the role of authorship should be extended to those who give meaning to the photographic image, which gives the Spectator greater relevance than the etymology would give him. Thus, we see that the polysemantic character photography is the result of the cultural repertoire that the Spectator is added or from which emerged the picture, but the way the operator handles these signs is the demarcation of his authorship, as well as the signic tissue built by the Spectator.

Key words

Polissemic. Authorship. Photographic Analysis.

Introdução

Desde a descoberta da técnica fotográfica, há uma idéia, pelo menos aos olhos da doxa e do senso comum, de que a fotografia é uma prova cabal que atesta indubitavelmente a existência daquilo que está representado na superfície da imagem e que, portanto, a fotografia não pode mentir. Este discurso, no entanto, não é capaz de explicar a totalidade de conceitos e significações que são dadas

* Mestrando em Cognição e Linguagem – CCH – UENF, Pesquisador do GEIF-UENF, Bolsista FAPERJ/UENF, teofilo@uenf.br.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem – UENF, Pesquisadora do GEIF-UENF, pmousinho@uenf.br.

às mensagens implícitas e explícitas nas fotografias. Afinal, a *mimesis*, segundo a interpretação dóxica, seria dada a uma única significação, aquela própria do objeto representado e, portanto, unívoca, sem aspectos “conotativos” como nos afirma Barthes (1984).

É sobre este aspecto que grande parte das pesquisas pós-estruturalistas concentram sua atenção, buscando apoiar-se em conceitos que privilegiem a polissemia, ao invés da significação unívoca. Desta forma, Dubois (1993) propõe que a fotografia possui em si uma dupla natureza: ela é tanto ícone, por conter em sua superfície a representação daquele signo transformado em objeto do mundo, quanto índice, por representar aquilo que Barthes denominou de noema do “isto foi” (BARTHES, 1984). Assim, mesmo que sua natureza não seja da pura *mimesis*, ou seja, *analogon* ao objeto representado, a fotografia é marco de que aquilo que está ali representado na superfície existiu, uma vez que se pode localizá-lo no espaço e no tempo.

Em adição, temos que levar em consideração que o fotógrafo é um agente cultural, que ao mesmo tempo em que utiliza os elementos da cultura para expressar-se em sua linguagem fotográfica, é também “contra” ela que ele avança (FLUSSER, 2011). Nesse sentido, “decifrar fotografias implicaria (...) o deciframento das condições culturais dribladas” (FLUSSER, 2011, p. 50).

Esta comunicação trata exclusivamente de estudar esse deciframento, pois a imagem fotográfica é naturalmente polissêmica, exatamente pelo fato de ser um objeto cultural e, pelo fato do fotógrafo ser fruto de uma cultura, sua imagem está permeada dos significantes dados por aquela cultura àqueles símbolos. Ainda se reconhece com este estudo que, apesar de ser polissêmica, a fotografia permite que se estabeleçam signos que demarquem a sua autoria, pelo menos aquela que estabelece um índice entre a primeira realidade (KOSSOY, 2000) e aquele que apreendeu a imagem (*Operator*).

Por isso, para compreendermos a totalidade da questão polissêmica na fotografia é necessário que criemos outros cenários, como, por exemplo, o deslocamento de uma imagem fotográfica a outra cultura, de modo que outros significados sejam tecidos, havendo outra interpretação diferente da do fotógrafo. Sendo assim, não nos parece correto que apenas ao fotógrafo seja dada a marca [autor], por mais que seja ele a apreender aquela primeira realidade.

Autoria

A questão da autoria é um tópico de pesquisa e discussão na contemporaneidade, principalmente após os estudos estruturalistas, pois as transformações culturais promovidas pela revolução industrial e, mais tarde, a revolução da informação, tornaram irrealístico pensar no autor como o “gênio inspirado por Deus” para a criação, como traçava-nos o pensamento kantiano (FIGUEIREDO apud HADDOCK-LOBO, 2010, p. 60).

O paradigma aberto pela contemporaneidade é o do ressurgimento do sujeito autor dentro do estatuto da arte. Não é que algum dia ele tenha deixado de existir, mas seu estatuto como “criador” caiu em desuso em um mundo povoado pela industrialização, ou, melhor descrito por Walter Benjamin (1955) como o mundo da “reprodutibilidade técnica”. Isto se torna ainda mais evidente quando observamos as atividades de Marcel Duchamp e outros artistas que, a partir dele, passaram a utilizar dos “*ready-mades*” como ferramenta artística, levando assim o processo industrial para a Arte, deslocando o estatuto da arte para o ambiente da arte e fazendo desaparecer momentaneamente o sujeito autor.

O termo trazido por Benjamin era a tradução de um sentimento que se desenvolvia, no início do século XX, em todas as esferas da sociedade humana um *savoir-faire* que determinava um ciclo infinito de cópias, impressões, apresentações, visualizações, produção de objetos – no ambiente artístico. Podemos constatar tal fato quando vislumbramos (basta isto, um vislumbre) a obra de Andy Warhol que, com bastante pertinência, chamava seu ateliê de Factory. E toda a vez que os envolvidos com estes projetos se contaminavam com o fluxo de um modo de produção semi-autômato, levavam para outras atividades diárias esta forma de agir. Com a fotografia não foi diferente.

No entanto, estudos posteriores ao estruturalismo, e aí podemos citar o último Barthes (aquele de “*La Chambre Claire*”) demonstram que a questão autoral torna-se novamente importante, não mais como um autor de inspiração “transcendental”, mas um autor encarnado, parte subjetiva do texto.

Mauricius Martins Farina conceitua o autor em sua dissertação *Estratégia dos Únicos*: a questão autoral na fotografia, como “aquele que na lógica de seus significados revela uma coerência interna na constituição de seu ‘discurso’” (FARINA, 1997, p.10) e continua: “sendo assim estou pensando na fotografia de autor tal qual um ‘discurso’ que revela sua natureza expressiva numa dupla via: em seu sentido comunicativo e em seu dimensionamento estético”.

Para Farina, a fotografia de autor é obviamente aquela que possui não apenas sua mensagem no discurso, mas também um valor estético, ou seja, não há separação entre fotografia de autor e fotografia artística. Consideramos isso uma falácia própria de uma época que tenta resgatar o valor da fotografia como objeto artístico. O que se entende hoje é que o processo de enfrentamento do mundo a que se propõe o fotógrafo ao apreender uma fotografia promove na superfície fotográfica marcas autorais, qualquer que seja sua produção, o que difere da visão de Farina (1997), que acredita ser necessário um *corpus* para a aceitação da marca fotógrafo-autor.

Consideramos, ainda que, como objeto comunicativo da linguagem e receptáculo cultural, a fotografia é alvo de significações diversas, sendo que nenhuma delas torna-se única. Estas múltiplas significações promovem a inserção do sujeito na produção de significado do discurso imagético.

Portanto, o emissor do processo comunicativo reflete-se na fotografia como um sujeito multifacetado, pois não compete apenas ao *operator*² a transmissão da mensagem. Mais do que uma função de interdiscurso, esta realidade operada na fotografia encontra raiz na interpretação semiótica, pois se sabe que sendo a fotografia objeto da cultura, sua observação e decodificação será efetuada pelo *spectator* que irá confeccionar, por síntese, um significado da imagem que está a sua frente, e este difere, muito provavelmente, daquele imaginado pelo executor da apreensão da imagem fotográfica. Tal ação outorga ao *spectator* o estatuto de autor, com o mesmo prestígio daquele que executou a apreensão.

Na Linguística, mais precisamente na escola da Análise do Discurso francesa, encontraremos referências ao sujeito emissor multifacetado. É o que expressa Authier-Revuz³: “as palavras são, sempre e inevitavelmente, as palavras dos outros”. Nas palavras de Stuart Hall: “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p.12). Sendo assim, as palavras diferem da concepção pré-moderna do sujeito – que é a formação de uma identidade síntese de fragmentos culturais e de certa forma passiva – porquanto o sujeito que este estudo apresenta é um

² “O Operator é o Fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 1984, p. 20).

³[cf. Authier-Revuz, 1971]

sujeito ativo que se forma na ação, na fala ou na execução da mensagem, ou seja, seu estatuto está implícito na relação do sujeito com o mundo sensível e existente na linguagem.

No texto “A Morte do Autor” Barthes questiona a existência ativa do Autor – “é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 1998) - sustentando sua posição sobre o fato de que as pessoas tendem a procurar a essência das obras nas características pessoais de seus autores. Colocando este esforço em paralelo com Walter Benjamin, pode-se ver que o que motiva a perda da aura e a camuflagem do autor são os questionamentos econômicos da sociedade contemporânea. A criação da indústria cultural e a emancipação dos meios em detrimento da mensagem propagam outro tipo de paradigma, que não estava muito nítido ou bastante explorado até então: o afastamento do autor.

No entanto, a fotografia difere dos trabalhos escritos:

No campo da fotografia, diferente da música ou de uma frase que possa ser verbalizada infinitas vezes e interpretada de maneiras diferentes, há ocorrência de uma obra que depois de pronta se fecha em seu processo criativo e só tem abertura nas diversas possibilidades de interpretação de seus enunciados. (FARINA, 1997).

Para entender este processo, precisa-se entender que não há, na fotografia, o campo denotativo puro⁴. Ao apreender uma fatia do espaço tempo, o fotógrafo automaticamente transforma os signos naturais, dando-lhes uma dupla natureza, mantendo a natural e criando uma cultural.

Por ser então um conjunto de signos, seu significado estará implícito nas ligações sígnicas criadas pela observação do interpretante (*spectator*). Ao surgir, a fotografia era tida como uma mera replicação de uma fatia do espaço e do tempo, ou uma pintura mecânica⁵ – mimesis -, interpretação que parece ter acompanhado a práxis fotográfica em todo o século XIX até o final do século XX, nem sempre

⁴ “Em alguns sistemas semânticos, indica-se como denotação de um símbolo a classe das coisas reais que o emprego do símbolo abarca (“cão” denota a classe de todos os cães reais), e como conotação o conjunto das propriedades que devem ser atribuídas ao conceito indicado pelo símbolo” (ECO, 1971, p. 22) mas, para Umberto Eco, este conceito dado à denotação e à conotação não devem ser utilizados. Para o filósofo, “a relação de denotação é uma relação direta e unívoca, rigidamente fixada pelo código” (ECO, 1971, p. 27). Com isso, podemos deduzir que a fotografia como linguagem polissêmica, nunca irá encontrar um campo denotativo, ou seja, a univocalidade de seus signos.

⁵ Cf. Dubois, 2000: 26-52.

como forma de pensamento predominante, mas sempre presente - período em que se considerou a máquina como um aparelho a se operar na “ausência do sujeito”⁶. Apontava-se que o ato fotográfico era a natureza se autorreproduzindo (o Sol como grande desenhista ou pintor da própria natureza⁷), o que excluía o homem do processo de apreensão da realidade visível.

Com a descoberta do negativo de vidro por Niépce e a possibilidade de replicação numerosa do original fotográfico, o questionamento feito à existência do autor fotográfico sofreu uma dicotomia, pois além de abrir-se espaço para a interferência manual no negativo, ainda começou a se compreender que a limitação do enquadramento forçava o fotógrafo à tomada de decisões que tornavam a fotografia única.

Por isso, é inadmissível que o autor esteja ausente do processo fotográfico. Quando um fotógrafo, munido de seu aparelho, posiciona-se frente a uma realidade a qual pretende apreender, ele está munido de suas prerrogativas, o que por si só já determina uma intervenção.

Barthes parece não concordar com isso:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente da ‘pessoa humana’. (BARTHES, 2004.)

Barthes tem razão. O autor realmente é uma personagem moderna, podemos ver no próprio ambiente artístico e na realização das pinturas medievalistas se comparadas à pintura Renascentista: não se registraram os nomes dos autores de brilhantes pinturas medievais pioneiras no estudo das cores, mas que ainda não tinham as noções de composição e perspectiva tão caras aos mestres renascentistas, cujos nomes foram bem guardados: Rafael, Leonardo, Miguel Ângelo, Botticelli.

O autor é, então, figura importante no processo fotográfico. Afinal, sem ele como teríamos uma visão de mundo a guiar-nos em nossa própria formação

⁶ Philippe Dubois se baseia em André Bazin para afirmar que a fotografia era considerada, no plano filosófico, como efetuada “na ausência do homem”, o que para ele implica na ontologia do sujeito, mas em especial no sujeito em processo. (DUBOIS, 1993, p. 15)

⁷ O britânico Fox Talbot nomeou sua técnica fotográfica de ‘o lápis da natureza’ e se falava em Paris dos ‘desenhos do sol’ (KRAUSS, 2010, p. 66).

de visão de mundo? “Imagens são mediações entre homem e mundo” (FLUSSER, 2002, p. 23). Tal comentário, do filósofo Vilém Flusser, deixa clara uma relação fenomenológica entre o sujeito enunciador (Charaudeau, 2009, p. 45) da fotografia e o sujeito interpretante (Charaudeau, 2009, p. 45).

Portanto, a retomada do estatuto do autor junto aos estudos filosóficos atuais procede já que os seres humanos, como comunicantes, têm a necessidade vital de determinar em que ambiente discursivo se encontram, para que seus gestos e seu campo linguístico sofram variações para atender a uma exigência social, e para tanto é necessário que dentro de um contexto saibam quem foi o emissor de uma dada mensagem (MAINGUENEAU, 2004).

Polissemia

A fotografia tem, portanto, como característica principal a natureza polissêmica, fruto de uma rede de significações dada pelo leitor da imagem. Barthes trata deste tópico em “A Câmara Clara” (BARTHES, 1984), mesmo porque para ele este era o único papel que lhe cabia: “não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso: eu preciso ver imediatamente o que produzi” (BARTHES, 1984, p. 20).

Entendemos que a fotografia reproduz diversos signos que não possuem individualmente um único significado e desta forma não vemos como o todo pode assumir de forma natural um único significado.

Para compreender a extensão da polissemia na fotografia, trouxemos três imagens fotográficas de três fotógrafos distintos, emergentes de culturas totalmente diversas, tanto na questão geográfica quanto na questão temporal.



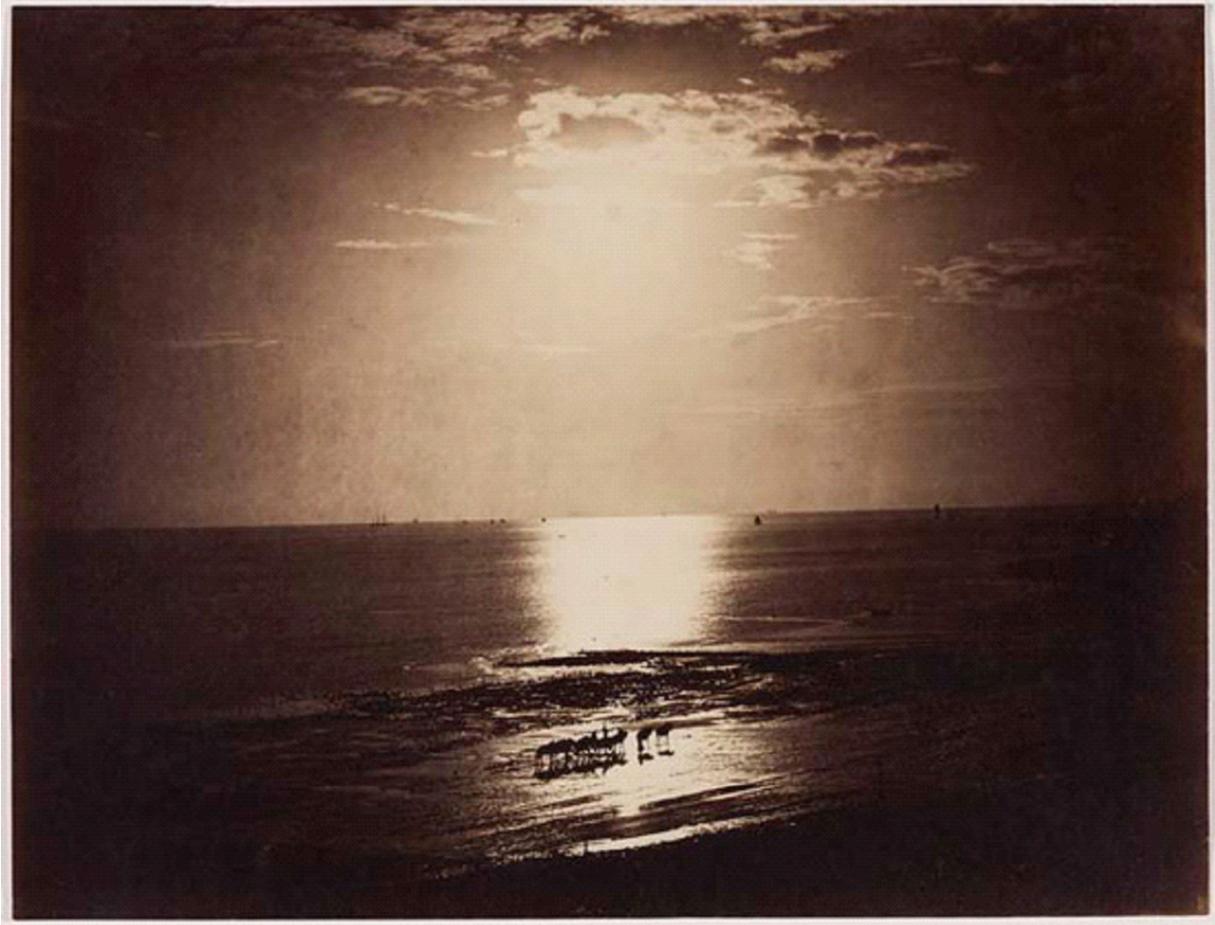
HORNIG, Sabine.

Figura 1: Autora: Sabine Hornig, alemã, graduada em 1992 em Studies of Fine Arts, na Hochschule der Künste Berlin.



CRAVO NETO, Mario.

Figura 1: Retirada da obra impressa Laroyé de Mario Cravo Neto, fotógrafo contemporâneo brasileiro.



LE GRAY, Gustave.

Figura 1: Apreendida pela câmera de Gustave Le Gray (1820), considerado por Rouillé como um dos primeiros “fotógrafos-artistas” (ROUILLÉ, 2009, p. 236-239), era um calotipista francês do século XIX, defensor da fotografia como arte

A **Figura 1** traz uma das imagens de uma série onde Hornig retrata as barreiras visuais que encontramos no dia-a-dia. Portas, portões, grades e vidraças que impedem fisicamente o fotógrafo de alcançar certo espaço. Somente a câmera pode penetrar através desta barreira (não sem sofrer com isso, e assim ficam registradas as barreiras).

Nesta imagem podemos ver uma das técnicas mais elementares da linguagem fotográfica, ensinada em todos os cursos básicos de fotografia: a moldura. No entanto, esta moldura, ao invés de buscar uma imagem no mundo exterior além da moldura, retorna passando por cima do fotógrafo, indo capturar o mundo que o mesmo não vê, uma vez que está de costas para ele. Enquanto isso, nossa visão tenta buscar o vácuo visual do ambiente vazio além do vidro.

Pensa então aquele que vê a foto: “O que quis o fotógrafo dizer com esta imagem?”. E, assim, no meio de suposições, começa a tecer inúmeros caminhos de significações.

Visualmente costumamos separar os “principais” objetos presentes na superfície imagética, para logo depois significá-los e então relacioná-los entre si produzindo assim novos significados.

Nesta imagem, especificamente, vemos então:

1. A moldura
2. O vidro
3. O sujeito vestido de laranja
4. O grande espaço negro no centro da imagem
5. Um quadrilátero estranho no canto direito
6. Um objeto quadrado (um interruptor?) pendurado em um fio branco

Logo em seguida começamos a nos perguntar: O que cada um quer dizer? Qual a função do mesmo aparecer na cena?

Oportuno registrar que a maioria dos fotógrafos desconhece o porquê de ter colocado este ou aquele objeto em cena, sua própria rede de significações começa apenas no pós-clique.

Com tantas incógnitas é improvável que a resposta dada àquelas perguntas seja a mesma para todos os interpelados por elas. No entanto, veremos que na sequência da obra de Hornig a fotógrafa utiliza a moldura como objeto de sua pesquisa visual. Temos assim uma marca de autoria?

A **Figura 2** é emblemática para o livro de onde foi retirada. A cor vermelha

é constantemente associada à entidade Exu, mas esta significação somente tem sentido para aqueles que dominam o código cultural das religiões afrodescendentes. Sendo assim, seria possível a um europeu interpretar esta imagem da mesma maneira que um brasileiro?

Da mesma forma que a imagem anterior, enumeremos os elementos mais chamativos:

1. Os vários pedaços de melancia (como um todo);
2. A faca;
3. A mão que segura a faca;
4. A toalha;
5. Cada um dos pedaços de melancia individualmente;

Mais uma vez, cinco grandes elementos dominam a cena integralmente, significando-a. Mas, como na imagem anterior, o significado de cada um dos elementos individualmente não representa o significado do todo, uma vez que cada um possui em si várias significações.

Com relação à **Figura 3**, Le Gray havia sido um dos fotógrafos contratados para registrar a paisagem francesa no século XIX (ROUILLÉ, 2009). Podemos aqui também selecionar alguns elementos que saltam aos olhos na cena registrada:

1. Os camelos
2. O mar
3. As nuvens
4. O Sol

Aqui também, sem muito esforço, podemos observar que somente estes elementos jogados assim no vazio da imagem não permitem que se constitua realmente um significado único para a imagem. Não é nem mesmo viável que se afirme que o significado que tecemos para esta imagem é a mesma imaginada pelo fotógrafo.

Marca Autoral

No entanto, por mais que a imagem seja polissêmica, há nela sempre uma

demarcação, um signo da autoria da apreensão – As molduras de Hornig? As fotos em sobrevoo de Cravo Neto? O longo horizonte de Le Gray?

Mais do que isso, há uma busca pelo significado dos elementos presentes na imagem. Segundo Charadeau:

para o sujeito interpretante, interpretar é criar hipóteses sobre: (i) o saber do enunciador; (ii) sobre seus pontos de vista em relação aos seus enunciados; (iii) e também seus pontos de vista em relação ao seu sujeito destinatário, lembrando que toda interpretação é uma suposição de intenção. (CHARAUDEAU, 2009, p.31).

É dentro desta suposição que trabalha a marca linguística autoral. Apesar de a obra não poder ser justificada pelo autor, de maneira inocente, o observador (sujeito interpretante) lida com a marca autoral como signo e este demarca significantes. Ou seja, o fato de ser um determinado artista a se expressar já acrescenta juízos de valores à sua obra.

Por isso Charadeau conclui que:

A finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciador quanto para o sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas em sua configuração verbal, mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito. (CHARAUDEAU, 2009, p. 24).

A questão da intencionalidade na criação da obra de arte é explorada por Michael Baxandall em “Padrões de Intenção”, onde analisa algumas pinturas, partindo da análise da construção de uma ponte na Inglaterra.

A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. (BAXANDALL, 2006, p. 81).

Se para Maingueneau (MAINGUENEAU, 2004, p.26) é necessário que haja

três tipos de “contextos” que fornecem elementos necessários à interpretação de uma circunstância de discurso (CHARADEAU, 2004, p.30) sendo os três respectivamente: o contexto situacional, o cotexto – uma cadeia de significantes externa e que complementa o conhecimento enciclopédico do interpretante –, os saberes anteriores à enunciação; portanto, a junção da “intencionalidade” de Baxandall e a necessidade de se reconhecer todos os elementos do processo comunicativo, nos leva a induzir que independente de quem seja ou por qual razão, tendemos a buscar nas imagens a marca autoral.

Esta busca, como sujeitos interpretantes, não nos permite estabelecer uma única interpretação. Outra pessoa que visualizasse as obras de Mário Cravo Neto, no mesmo livro de “Laroyé”, seria capaz de reconhecer outras demarcações autorais que não a composição em mergulho. Talvez a posição dos elementos ou as cores, mas de qualquer forma, seriam outras teias de significantes.

Tal questão nos traz novamente ao nosso questionamento inicial, esta polissemia e a tentativa de localização da autoria coloca o *spectator* como co-autor da obra visual.

O fotógrafo, assim como o pintor – o artista enfim – é aquele que se torna autor de uma superfície imagética que é “ponte de acesso ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006), as significações dadas ao seu quadro/pintura/fotografia não pertencem exclusivamente a ele e a significação dada ao quadro por ele nem mesmo pode se coadunar com aquela que sua consciência manifestou no momento em que realizava a apreensão fotográfica, ou a captação em pintura.

Para Merleau-Ponty o pintor é aquele que oferece seu corpo ao mundo, transformando o mundo em pintura (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17). A mesma consideração pode ser dada ao fotógrafo, sendo que este coloca também a segurança de seu próprio corpo físico em risco, o que leva esta linguagem a uma expressão de sacrifício do *operator* na apreensão fotográfica. Assim, mais do que nunca, o fotógrafo é um caçador em uma perigosa selva cultural, como nos traz Flusser (2011, p. 49).

Considerações Finais

Da prova cabal da realidade observada e registrada à noção de que a fotografia é uma linguagem naturalmente polissêmica temos um grande percurso de produção – teórica e prática.

Assim, diversos foram os autores de imagens que muitas vezes tornaram-se elas mesmas emblemáticas, signos de condições a que o ser humano muitas vezes é levado. É assim com as fotos de Henri Cartier-Bresson ou as do nosso Sebastião Salgado, mas também foi assim com as fotos de Man Ray ou o trabalho de Vik Muniz, artistas que muitas vezes não levam a condição humana à superficialidade da imagem, mas no processo de interpretação a que somos levados pela polissemia, acabamos encontrando estas referências.

O que este texto propôs-se a trazer, foi que dentro da condição polissêmica da fotografia é possível estabelecer-se ligações signicas e semânticas que indicam a autoria, sendo esta condição não a do significado, mas a da apreensão fotográfica, do suporte que produz a “ponte de acesso ao mundo”, pois de outra forma, se falarmos da condição de autoria de significados, deveríamos não apenas considerar a condição do fotógrafo (*operator*), mas a de todos os *spectators* que significaram aquela imagem, assumindo aquilo que Charadeau (2009) denomina co-autoria.

Duas são, portanto, as verdades aqui trazidas à tona: (a) a fotografia é polissêmica e isto está em sua ontologia; (b) o fotógrafo é um agente cultural e sua autoria será interpretada de maneira diferente em cada cultura a que sua obra seja apresentada, e mesmo dentro de uma mesma cultura, diversos indivíduos serão capazes de interpretar sua condição autoral, ligando-a a diferentes signos.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.19, p.25-42, jul./dez. 1990.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2009.

DUBOIS, Philipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1971.

FARINA, Mauricius Martins. *Estratégia dos Únicos: a questão autoral na fotografia*. 1997. F.168. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

FIGUEIREDO, Virginia. Kant: Liberdade da forma e forma da liberdade. In.: Rafael Haddock-Lobo (Org.). *Os filósofos e a arte*. p. 59-78, [19--].

FLUSSER, Vílem. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.