

O papel da ficção na construção da imagem

*Nicolás Llano*¹

1 Mestrando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, membro do Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo. Bolsista do CNPq, convênio PEC-PG (Programa de Estudante – Convênio de Pós-Graduação). nllano@usp.br

Resumo

Este artigo visa descobrir as tramas ficcionais da obra fotográfica de Jeff Wall, pois, mesmo sendo constituída por imagens (a grande maioria) construídas e controladas até o extremo – desde a composição até o formato de apresentação –, estas podem ser desarticuladas para que, assim, possamos refletir sobre a imagem fotográfica como uma construção de diferentes realidades e ficções por meio da obra do artista. Afastando-se da discussão sobre a fotografia como Arte, o artigo busca, em primeiro lugar, entender o contexto da prática fotográfica de Wall para, dessa maneira, refletir sobre as realidades ficcionais que se escondem em sua fotografia.

Palavras-chave

Jeff Wall; fotografia; ficção.

Abstract

The present article brings an analysis of the fictional nexus in the photographic work of Jeff Wall. We understand that even if the artist's work is most of the time based on images that are constructed and controlled to the extreme – from its composition to the final presentation mode –, they can be deconstructed. This way we can ponder about the photographic image itself as a way of building different realities and fiction through the work of an artist. Refusing the debate on photography as Art, we search for the context of Wall's photographic practice so that we can study the fictional realities that are hidden in his photographs.

Keywords

Jeff Wall; photography; fiction.

Jeff Wall, 1946, nascido em Vancouver, Canadá, é um artista, fotógrafo, escritor e professor universitário. Reconhecido pelo uso de caixas de luz, seu trabalho se situa entre a prática documental fotográfica (ou *near documentary*, como ele a define) e a elaboração deliberada de imagens, misturando técnicas cinematográficas com a estética da fotorreportagem, uma interdiscursividade explícita que envolve o uso de ferramentas de pós-produção digital na consecução da imagem “perfeita”.

Este artigo visa descobrir as tramas ficcionais da obra fotográfica de Jeff Wall, pois, mesmo sendo constituída por imagens (a grande maioria) construídas e controladas até o extremo – desde a composição até o formato de apresentação –, estas podem ser desarticuladas para que, assim, possamos refletir sobre a imagem fotográfica como uma construção de diferentes realidades e ficções por meio da obra do artista.

Afastando-se da discussão sobre a fotografia como Arte, o artigo busca, em primeiro lugar, entender o contexto da prática fotográfica de Wall para, dessa maneira, refletir sobre as realidades ficcionais que se escondem em sua fotografia. Para atingir esse objetivo, é necessário desvendar os diferentes processos, movimentos e influências que suas fotografias possuem. Iniciamos com um breve panorama da história da prática de construir imagens ligado ao nascimento do movimento da fotografia pictórica; posteriormente, desenvolveremos algumas reflexões teóricas sobre a fotografia do artista para, finalmente, entrar no debate acerca das relações entre história, linguagem (retórica da imagem) e ficção e seu papel nas representações da realidade.

A construção deliberada de imagens fotográficas não é uma prática contemporânea. Gêneros como a natureza morta e o retrato formal podem ser considerados uma exemplificação histórica do uso e da criação de imagens que têm sido deliberadamente construídas através do uso, edição e controle dos diferentes elementos que as compõem. Inicialmente, essa prática (construir a imagem) estabeleceu uma problemática entre os defensores morais do purismo

fotográfico e aqueles que apoiavam o potencial criativo do manejo dos diferentes elementos icônico-indiciais na constituição das imagens. Sobre tal problemática, Lês Krims, citado por Coleman, afirma: “[...] é possível criar qualquer imagem que um possa pensar; essa possibilidade está, naturalmente, subordinada à capacidade de pensar e criar. A fonte principal do potencial fotográfico é a mente” (LÊS KRIMS, 1969 apud COLEMAN, 2004, p.137).

Em meados do século XIX, personagens como O.G. Rejlander, Julia Margaret Cameron e Henry Peach, inseridos na prática de elaborar imagens fotográficas e em ativa contraposição ao realismo ativo da época, desenvolveram trabalhos ao redor da imagem construída, especialmente no que diz respeito a cenas de gênero, passagens literárias e alegorias religiosas. Seus trabalhos distinguiam-se da maioria naquela época, pois usavam técnicas como a sobreposição de negativos e processos de impressão combinada, com o objetivo de aproximarem-se mais um pouco de sua ideia da fotografia perfeita (COLEMAN, 2004, p. 39).

No entanto, foi somente a partir do nascimento do movimento fotográfico chamado “pictoralismo” que a imagem construída começa a se desenvolver como um campo de trabalho específico, mesmo sendo polêmico entre os entusiastas do realismo moral da fotografia, os quais a defendiam como uma representação pura da natureza – isto é, como um processo mecânico de produção de imagem que gera uma prova “confiável” daquilo que mostra, ou seja, a realidade (DUBOIS, 2004: 25). No início, o movimento pictoralista estava ligado a um conjunto de convenções (estilos, gêneros e temas) que, conforme se acreditava, eram práticas básicas para qualquer obra de arte.

No miolo do movimento fotográfico pictoralista achava-se um conceito-chave: a fotografia é só um meio. Não importavam as ferramentas e métodos para atingir uma realização satisfatória da concepção da imagem. O pictoralismo, como afirma Coleman, foi o primeiro movimento que se impôs ao realismo como imperativo e prática moral. O autor expande:

Os *pictoralistas* sentiram-se com a liberdade de exercer total controle sobre o aspecto da imagem/objeto final, assim como sobre o acontecimento descrito por esta mesma. Os fotógrafos encenaram os acontecimentos (às vezes muito elaborados) frente à câmara e usaram qualquer recurso (desde lente com foco difuso até a manipulação do negativo) com o fim de obter uma cópia fiel que correspondesse com sua visão (COLEMAN, 2004, p. 140).

Além dessa tradição ocidental pictórica, Jeff Wall também foi influenciado pelo nascimento do padrão estético da fotorreportagem. A partir do fim da primeira etapa do movimento fotográfico pictoralista (*post-Stieglitz*), nos anos 1920, desenvolve-se a noção de que a fotografia artística poderia ser criada “imitando” o fotojornalismo. O nascimento da indústria editorial, dos meios de comunicação de massa e o desenvolvimento tecnológico dos equipamentos foram elementos motivadores na constituição de um novo paradigma da imagem, que se afastava das técnicas pictóricas e entrava em contato com o cinema e com a própria reflexão do meio. Tratava-se, finalmente, de uma imagem utilitária e funcional, uma vez que era parte de um projeto e documento editorial.

Uma nova forma de entender a imagem surgiria com a apropriação, por parte de diferentes fotógrafos como Paul Strand, Walker Evans e Henri Cartier-Bresson, das características estéticas deste movimento: a composição tornou-se reduzida à dinâmica do enquadramento antecipado. Ao se afastar das cargas históricas herdadas de formas de arte antigas, a reportagem inicia uma busca das qualidades particulares e inerentes do meio, qualidades que serviriam para distingui-lo dos outros (WALL, 2003, p. 33). Foi, contudo, nos anos 1960, com o desenvolvimento da arte conceitual e a documentação dos primeiros artistas-arte de performance, que a prática e o debate sobre as imagens construídas voltaram à cena:

Costuma-se identificar a chegada da fotografia na cena artística de Nova York na década dos anos sessenta. O terreno para essa chegada foi adubado pelos artistas conceituais e de *performance*, cujo trabalho

efêmero ou “imaterial” difundiu-se através da fotografia, entendida como documento, e pelos artistas pop, para os quais o uso das imagens da mídia impressa veio da mão pelo interesse da cultura popular (RIBALTA, 2004, p. 16).

Esse breve panorama histórico da imagem como construção e da estética da reportagem como manifestação do imediato e fluxo “real” da vida é o ponto de partida para entender a obra fotográfica de Jeff Wall, compreendendo imagens que estão inseridas nesse cruzamento tanto ideológico quanto prático que pode ser caracterizado sob varias dimensões. Por um lado, Coleman anuncia que “o que verdadeiramente estava em disputa era mais complexo: tinha a ver com o direito do produtor de imagens de gerar cada aspecto da imagem fotográfica, inclusive criar uma realidade ‘falsa’ se precisasse” (COLEMAN, 2004, p.142). De outro lado, Fogle define essa problemática como a de “[...] transmissão da estética modernista de um imediatismo autêntico através da captura da essência fotográfica e a construção conceitual do evento construído que usa a fotografia como meio para um fim [...]” (FOGLE, 2003, p.10).

Como mencionamos anteriormente, o trabalho de Wall fica no cruzamento entre as técnicas da *mise-en-scène* ou a cinematografia, os enfoques e composições da fotografia documental, o desenvolvimento de intertextualidade com textos e obras artísticas e literárias e, finalmente, a tradição estilística pictórica ocidental. Seu trabalho não está propriamente baseado naquele “instante decisivo” da escola de Henri Cartier-Bresson, em que o tempo e espaço se configuram de maneira perfeita para fixar a realidade; na verdade, as fotografias de Wall estão inseridas no ofício da construção e elaboração deliberada. Tanto ele, como alguns de seus contemporâneos, podem ser considerados como reconstrutores, mais do

que como fotógrafos². Na fotografia *Mimic* (1982)³, pode se observar como o artista mistura a estética e a composição da fotografia documental com uma complexa montagem cênica de elementos⁴.



Figura 1 – *Mimic* (1982); transparência em caixa de luz; 1980 x 2286 mm; Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.

- 2 Wall não fotografa deliberadamente as imagens que lhe atraem e que observa no seu cotidiano para depois ter a possibilidade recriá-las.
- 3 Todas as imagens presentes neste artigo foram extraídas do arquivo do TATE Modern. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/default.shtm>>. Acesso em: 8 outubro 2011.
- 4 Esta impressão de grande formato explora as particularidades do estilo documental fotográfico e a construção e representação cinematográfica daquele momento determinante. Usando atores não profissionais num ambiente real, Wall denuncia as tendências sociais da sociedade urbana moderna a partir da reflexão sobre o papel da fotografia como testemunha e a imagem construída como meio idôneo para atingir a imagem desejada.

Em seus trabalhos, Jeff Wall confronta a noção histórica que avalia a fotografia documental ou de reportagem como o fundamento da fotografia artística. No entanto, essa confrontação não deve ser entendida como uma renúncia à tradição pictórica, nem como uma radicalização da oposição à estética fotográfica desenvolvida nos anos 1960 e 1980. Alguns potenciais que estavam inseridos nas instituições, tecnologia e práticas fotográficas no final do século XIX até a metade do século XX, foram libertados, especialmente através das facilidades técnicas disponíveis nos anos 1970 e 1980. A escala das fotografias foi um dos principais fatores para essa libertação, pois existe uma codificação diferente por meio do uso de tamanhos maiores na apresentação de imagens.

A obra fotográfica de Jeff Wall, aqui categorizada como imagem construída, cabe em uma das categorias da classificação feita Coleman. Esse autor denomina esse tipo de fotografia (criação de imagens encenada) como *dirigida* (COLEMAN, 2004, p. 135). Tais imagens questionam a veracidade da fotografia e a construção da realidade por parte do observador por meio das construções deliberadas do fotógrafo. Por sua parte, Philippe Dubois a classifica entre uma das três posições históricas relativas ao princípio de realidade e sua relação com seu referente. Assim, para esse autor, a obra de Wall estaria inserida na "fotografia como transformação do real (discurso do código e da desconstrução)" – categoria essa que afirma que a fotografia não é uma representação neutra, mas que permite transformar, interpretar e transpor o real a partir da codificação cultural (DUBOIS, 2004, p. 26).

Por sua vez, Jeff Wall divide sua própria obra em três categorias específicas: a primeira diz respeito à fotografia cinematográfica, em que os elementos, a produção e a composição envolvem uma preparação preliminar e trabalho com mais pessoas; a segunda é o *near documentary*, ou seja, são aquelas imagens que buscam contemplar e abordar a estética da fotografia documental ou de reportagem; e a terceira, por fim, abarca fotos documentais em seu sentido mais literal (REVISTA ZUM, 2011, p. 81-86). Em relação ao controle na produção de suas imagens construídas, Wall comenta:

Eu acho que essa ideia do “controle” virou um lugar comum sobre o meu trabalho. Eu não acho que eu controlo mais do que as outras pessoas controlam, ou querem controlar. A arte inerentemente envolve vocação artística. Eu preparo algumas coisas cuidadosamente porque eu acredito que é isso o que se precisa. Outras coisas são deixadas completamente ao acaso. Qualquer coisa que seja preparada, construída, ou organizada é feita com o objetivo de deixar acontecer o “algo” imprevisível aparecer e, ao aparecer, criar a verdadeira beleza da imagem, qualquer imagem (ESTEP, 2003, p. 9).

Existem três fatores que devemos destacar na criação deste tipo de fotografia: o primeiro refere-se ao fato de que a montagem desse tipo de cenas pode se comparar com o trabalho e a destreza de um pintor no seu ateliê. O segundo fator reflete sobre a ideia do artista solitário: tanto na produção como na montagem, esse tipo de trabalho requer um complexo e amplo material humano, desde atores, assistentes e técnicos especializados. A realização de uma fotografia pode ser pensada através de uma analogia com um regente de uma orquestra sinfônica ou com um diretor de cinema, pois todos os elementos jogam um papel importante na consecução do resultado final e estes devem ser organizados para que sua execução seja a mais próxima da perfeição.

O último fator a considerar é o formato no qual são apresentadas as obras de Jeff Wall. Conhecido pelo uso de caixas de luz, a presença das obras adquirem uma aura monumental e grandiosa. Para Charlotte Cotton, “O uso da caixa de luz é geralmente entendido como a inclusão de mais uma referência na obra de Wall: a dos anúncios e letreiros iluminados por trás” (COTTON, 2010, p. 51). No entanto, a autora deixa claro que o objetivo do artista não era fazer uma crítica explícita ao consumo das imagens na mídia e nos espaços públicos contemporâneos; ele apenas se valia do formato para estabelecer referências interdiscursivas com a pintura (*tableau*) e a possibilidade de explorar aspectos plásticos como a textura na fotografia. Pode-se afirmar, como é mencionado por Chevrier e Lingwood, que artistas como Wall

[...] não só estão interessados na fotografia mesma, senão que a usam de maneira séria sem sentir-se obrigados por demonstrar suas possibilidades ou expor suas limitações [...] Suas imagens não nos dizem nada novo sobre a fotografia ou seu potencial, mas dizem muito sobre o que pode ser hoje a experiência artística (através e com a fotografia) no contexto da cultura contemporânea (CHEVRIER & LINGWOOD, 2004: p. 271-273).

As fotografias de Jeff Wall exploram a capacidade narrativa da imagem. Esse tipo de fotografia, normalmente conhecida como fotografia de quadros (*tableau photography*), se afasta do modelo de fotorreportagem ou foto-ensaio, em que várias fotos compõem uma narração, focando o potencial retórico da imagem em uma única tomada. A fotografia-quadro é associada com a pintura figurativa, na qual tanto os personagens como os espaços convencionais são fatores importantes na construção de uma história. O trabalho desenvolvido tanto na pintura figurativa como neste tipo de produção fotográfica demonstra que o arranjo e a coreografia de uma série de elementos permitem ao espectador entender uma narrativa determinada.

Retomando, a obra de Wall parte do conceito de fotografia "dirigida", mas que não perde a tradição documental da fotografia. São montagens complexas baseados na tradição pictórica: rigor da composição, uso e efetividade dos recursos plásticos e icônicos. Seu estilo pode ser descrito como "teatral, figurativo e pictórico" (EXPÓSITO, 2004, p. 1) e são esses elementos que contribuem na geração de uma fotografia verossímil ou plausível. Seu principal objetivo não é refletir sobre a "realidade" nem sobre o papel do fotógrafo como testemunha, mas elaborar e organizar os dados básicos de nossa experiência com o objetivo de revelar as tramas ficcionais e reais do nosso entorno. Através desse processo, Jeff Wall revalida nossa relação com o familiar, o reconhecível, o usual, para criar um estranhamento familiar dos objetos cotidianos, tal como Susan Sontag comenta em seu texto *The image-world*: "[...] a câmera faz

parecer as coisas exóticas mais perto de nós e mais íntimas; e coisas familiares pequenas, abstratas, estranhas e mais afastadas” (EVANS & HALL, 2002, p. 87).

Ora, a narração é o elemento chave no trabalho de Wall, pois na hora de construir uma ficção “real” ou verossímil, é o uso da narratividade que permite desvelar características da realidade através da construção fotográfica. Ao construir uma ficção, um relato e congelá-lo na imagem, jogando tanto com os mecanismos pelos quais construímos e reconhecemos a realidade, como com os tempos narrativos e as formas de ler as imagens, as fotografias de Wall se apresentam como histórias fixas repletas de elementos ficcionais reforçados pela capacidade reveladora dos traços indiciais da fotografia. São ficções plausíveis-verossímeis em um mundo real (EXPÓSITO, 2010, p. 5).

O real é, dessa maneira, validado como espaço propício para a intervenção, fragmentação, a performance e a imagem como espaço e formato de experimentação; é a partir do jogo entre o real e o fictício, a realidade e a ficção, e do uso da tradição documental e dos elementos cinematográficos que Jeff Wall permite expandir os limites daquilo que consideramos “realidade”. Para o artista, esses elementos são “[...] habilidades para criar cenários e composição pictórica – o que eu chamo de cinematográfico. Espero que isto faça evidente que o tema tem sido subjectivizado, tem sido representado, reconfigurado de acordo com meus sentimentos e meu repertório cultural” (WALL, 2010, p. 17).

A imagem fotográfica, entendida como documento/representação, contém em si realidades e ficções (KOSSOY, 2002, p. 14). E é a partir dessa mistura de fatos e do uso da linguagem e seus mecanismos de representação que a fotografia pode ser considerada tanto um documento do processo de criação (de uma cena planejada) como a representação (reconstrução) de uma situação que aconteceu no passado, criando-se, portanto, uma ficção documental que “[...] também, é um aspecto inerente, ou um efeito, de aquilo que eu chamo de “cinematográfico”: as coisas não têm que existir mesmo, ou terem existido, para aparecerem na imagem” (WALL, 2010, p. 13). Um exemplo dessa dinâmica fato/ficção pode ser visto na fotografia *Passerby* (1996)⁵:

5 Depois de trabalhar exclusivamente em fotografia colorida, Wall inicia uma fase de fotografia em branco e preto, uma



Figura 2 – *Passerby* (1996); impressão em gelatina de prata; 2500 x 3395 mm. Kunstmuseum Wolfsburg.

O cotidiano e a vida privada são temas recorrentes nas fotografias de Jeff Wall. Nelas, se encontram representações das particularidades dos processos de socialização e construção de identidades contemporâneas. O cotidiano e o corriqueiro são apresentados como destelho do instantâneo, de uma forma “natural”, como se fosse uma imagem documental daquelas situações (BIONDI, 2010, p. 19) Nesse cenário, os limites do ficcional e do real são reconfigurados por meio da potencialidade estética das fotografias, criando-se, assim, uma ilusão de realidade por meio do uso de elementos plásticos e figurativos. Portanto, existe um ordenamento, uma seleção e uma edição dos elementos que compõem as imagens – quer dizer, existe um “falseamento”

estética associada tradicionalmente com o estilo documental. Mesmo que usando atores e colaboradores, essa etapa de seu trabalho visa criar uma aparência imediata, instantânea, a partir da confrontação com a “autenticidade” da fotografia e o gênero documental.

ou uma ficcionalização da realidade posta em cena por meio de artifícios que podem ser considerados como cinematográficos.

A partir do levantamento feito sobre as posições frente à imagem “natural” e à imagem “construída” apresentado na primeira parte do artigo, podemos agora explorar o aspecto das construções ficcionais nos discursos históricos, naquelas representações que lidam com a “realidade”, com os fatos e a veracidade dos registros. Para conseguir evidenciar a problemática que envolve a representação factual nos documentos tanto fotográficos quanto históricos (concordando com Gombrich⁶), trazemos à tona tanto o trabalho de vários historiadores que discutem a narração histórica e o uso de ferramentas, tropos e figuras retóricas na construção dos textos, assim como o resgate do nascimento da retórica da imagem nos anos sessenta.

Os trabalhos de autores como Hayden White (*Meta-história*, de 1973), Michel de Certeau (*A escrita da história*, de 1975) e Paul Veyne (*Como se escreve a história*, de 1971) se debruçam sobre a questão do uso dos mecanismos retóricos nas narrações históricas, valendo-se da comparação com os artefatos retóricos que utilizam os mitos e a literatura ficcional. Os três autores citados foram fundamentais à:

[...] Evidenciação das dimensões retórica e narrativa da história [...] Veyne (1971), ao afirmar que a história ‘é, antes de tudo, um relato e o que se denomina explicação não é mais que uma maneira de a narração se organizar em uma trama compreensível’; Hayden White (1973, p. IX), ao identificar ‘as formas estruturais profundas da imaginação histórica’ com as quatro figuras da retórica e da poesia clássica, ou seja, a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia; e de Certeau (1975, p. 110), ao afirmar que ‘o discurso *histórico* pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob a forma de uma narração (CHARTIER, 2007, p. 11).

6 Gombrich afirma que existe uma diferença entre uma declaração linguística e uma representação visual, mesmo que a analogia seja válida (GOMBRICH apud GOMBRICH e WHITE, 1971, p. 47-51).

Não se tratava de discutir a validade do discurso histórico e de seus enunciados, pois a história tem estabelecido um conjunto de regras, operações – como práticas do historiador, processamento das fontes, procedimentos de verificação – e controles que permitem aceitar seus enunciados e textos como produtos “científicos” (CHARTIER, 2007). O importante desses trabalhos foi a reflexão frente ao uso de mecanismos retóricos na construção de representações (discursivas, neste caso) da realidade histórica e a contraposição ao paradigma de associar verdade com fato e identificar a ficção como o oposto da verdade, paradigma esse que havia se tornado uma convenção acadêmica no início do século XIX.

A criação de realidades envolve a natureza ficcional, pois nossa percepção do real sempre é mediada pela interpretação e está baseada na linguagem e sua capacidade gerativa de sentido. O uso de ferramentas retóricas na criação e representação de documentos (visuais e escritos) não significa que os elementos ilustrados nos discursos percam sua validade empírica; na verdade, seu uso diz mais sobre a construção da realidade e os modos de representá-la. Chartier lembra de seu colega Carlo Ginzburg falando sobre o tema:

Carlo Ginzburg lembrou várias vezes que, na posteridade da retórica aristotélica, prova e retórica não são antinômicas, mas, antes, estão indissociavelmente ligadas [...] Reconhecer as dimensões retórica ou narrativa da escritura da história não implica, de modo algum, negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas e de controles (CHARTIER, 2007, p.13).

Porém, não só os textos históricos fazem uso da retórica para representar a realidade. A imagem também utiliza os mesmos mecanismos para comunicar de forma efetiva seu conteúdo e forma. A partir da publicação do artigo fundador de Roland Barthes (*Rhétorique de l'image*, de 1964), a retórica da imagem constitui-se como um campo de pesquisa autônomo. A retórica é, sem dúvida, uma disciplina antiga que, desde seu nascimento na

Grécia clássica, permeou toda a estrutura da cultura ocidental. Sua definição inicial a considerava uma "arte", no sentido etimológico de "técnica" de falar em público com o objetivo de convencer, persuadir o auditório. Sua prática, falar bem e, depois, escrever bem, partia de um critério de eficácia discursiva e não de uma valoração moral, sendo o verossímil e não só o verdadeiro a preocupação de seus estudos (JOLY, 2009, p. 77).

No entanto, a concepção sobre a retórica tem mudado radicalmente no percurso dos séculos: desde a ideia de que esta representava uma simples manipulação linguística, uma ferramenta discursiva que se alimentava de artifícios de diferente natureza com o objetivo de convencer sem que importasse o uso de argumentos baseados em princípios e valores atrelados a um raciocínio crítico; até a reivindicação da retórica como "ciência e arte que tão logicamente opera na heurística e na hermenêutica dos dados que faz intervir no discurso, como psicológica e eficazmente se cumpre no resultante efeito de convicção e mobilização para a ação" (ALEXANDRE JR, 2005, p. 9).

É só no início do século XX que se inicia uma reavaliação da retórica e que se manifesta o momento definitivo na construção da chamada "nova retórica". O formalismo russo e a linguística moderna nascente dos anos 1910-1920, com os círculos literários de Moscou e de São Petersburgo como referentes, iniciam o estudo da língua poética que iria renovar a teoria literária em base de considerá-la uma soma de procedimentos. Nesse contexto, a retórica passa a ser considerada como fundamento da teoria literária e, depois, de modo mais geral, da arte (JOLY, 2009, p. 81). Manuel Alexandre Junior resume de forma simples e contundente: "no trânsito da antiga para a nova retórica, ela naturalmente transformou-se de arte da comunicação persuasiva em ciência hermenêutica da interpretação" (ALEXANDRE JR, 2005, p. 10).

Nos anos 1960, depois do início da renovação da teoria literária, com o crescente interesse da França pelo formalismo russo, o auge do estruturalismo e os "empréstimos" de algumas ciências humanas (etnologia, psicanálise) aos

estudos linguísticos, Barthes apresenta sua reflexão sobre os funcionamentos da imagem em termos retóricos. O autor toma o termo “retórica” sob duas acepções: como modo de persuasão e argumentação (*inventio*) e em termos de figuras estilísticas (*elocutio*). Na primeira acepção, ele reconhece na imagem a “especificidade da conotação: uma retórica da conotação, isto é, a faculdade de provocar uma significação segunda a partir de uma significação primeira, de um signo pleno” (JOLY, 2009, p. 82).

Formaliza-se a leitura “simbólica” da imagem, na qual a imagem busca sempre dizer algo diferente (conotação) do que representa no primeiro grau de significação. Depois desta conceitualização, começa-se a refletir sobre a retórica conotativa de qualquer linguagem, deixando claro que aquela retórica da conotação “revela não tanto a qualidade de imagem da mensagem quanto sua capacidade de signo” (JOLY, 2009, p.84).

Essa capacidade e entendimento da autonomia da imagem em relação aos mecanismos de produção de sentido linguísticos foi recentemente o objetivo do trabalho desenvolvido pelo Groupe m (2010), cujo objetivo era criar uma retórica geral que pudesse ser aplicada tanto a imagens como a textos ou relatos. Fundamentado nas teorias semióticas de Charles S. Peirce e Greimas, estes consideram a imagem visual como um sistema de significações enquanto uma organização interna autônoma. Distinguindo o signo plástico do signo icônico, o trabalho deste grupo, especialmente no livro *Traité du signe visuel* (1992), visava construir uma gramática visual independente do corpus escolhido e um modelo de análise com independência própria dos postulados linguísticos (GROUPE m, 2010, p.231).

Com base nas considerações de Barthes e do Groupe m, podemos afirmar que a imagem é um discurso retórico autônomo que consegue construir significados e produzir sentido através do uso de figuras, tropos e ferramentas que anteriormente eram unicamente valorizadas e reconhecidas no texto linguístico. A partir dessa *retoricidade* da linguagem visual, podemos considerar

que a fotografia se vale dessas possibilidades retóricas na construção de seus objetivos (documentar, representar, construir etc.), tal como o faz o discurso histórico para relatar os “fatos” passados da realidade.

Mesmo a fotografia tendo uma relação indicial e icônica com seus referentes, sua construção (interpretação da realidade) é mediada por meio do uso da linguagem e das ferramentas retóricas que permitem ao fotógrafo expor seus desejos e objetivos. Lembrando que “olhar (uma fotografia) não como um reflexo do mundo “real”, mas como uma interpretação desse mundo” (CLARKE, 1997, p. 33), podemos dizer que Wall se vale do uso da “retoricidade” da linguagem em diferentes momentos: na concepção da fotografia, pois ao não fixar a imagem no momento que a cena está se desenvolvendo com o objetivo de recriá-la, Wall valoriza a interpretação (resultado do processo semiótico de pensamento), em detrimento da representação; e quando se faz uso da retórica da imagem na forma de expor os trabalhos, já que o formato de caixa de luz pode ser considerado uma hipérbole do padrão de molduras fotográficas e das tensões sociais que são manifestas ou esquecidas nas suas fotografias.

Finalmente, considerando que o ato fotográfico é um processo tanto de produção como de criação (por parte do fotógrafo e levando em conta seus filtros e referentes culturais, sociais e técnicos), a obra de Jeff Wall põe de manifesto a ambiguidade da denominada fotografia “construída”, já que suas fotografias funcionam como uma testemunha da realidade capturada como uma manifestação criativa e estética da visão do autor sobre os diferentes assuntos representados, resultando em uma reflexão do processo de construção da representação gerada pelo médio fotográfico (KOSSOY, 2002, p. 4).

Referências

ALEXANDRE JR, M. "Prefácio". In: ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005.

BARTHES R. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1996.

_____. Rethoric of the image. In: EVANS, J. & HALL, S. *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications. 2002.

BIONDI, A. "Imagens do cotidiano ou o real construído? O jogo do real e do ficcional na narrativa fotográfica de Jeff Wall". *Revista Logos*, ano 17, n. 1, 2010.

BURGIN, V. "Photography, fantasy, fiction". *Screen Magazine*, edição 1, v. 21, 1980.

CHARTIER. R. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica. 2007.

CHEVRIER, J & LINGWOOD, J. *Otra objetividad*. In: RIBALTA, J. (Org.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CLARKE, G. *The photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

COLEMAN, A. D. *El método dirigido*. Notas para una definición. In: RIBALTA, J. (Org.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS. P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 2008.

ESTEP, J. "Picture making meaning: an interview with Jeff Wall". *Bridge Online*, v. 2, n. 1, 2003.

EVANS, J. & HALL, S. *Visual culture: the reader*. London: SAGE Publications. 2002.

EXPÓSITO, A. M. "El tiempo suspendido. Fotografia y narración". *Revista Studium*, n. 16, 2004.

- FOGLE, D. *The last picture show: artists using photography 1960-1982*. Minnesota: Walker Art Center Catalogue, 2004.
- FRIED, M. *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*. Chicago: University of Chicago, 2007.
- GOMBRICH, E & WHITE, H. "Interview: Ernst Gombrich". *Diacritics*, v. 1, 1971.
- GROUPE m. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Edições 70, 2009.
- PESSOA, F. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- RIBALTA, J. (Org.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- SAINT-EXUPERY, A. *O pequeno príncipe*. São Paulo: Brochura, 2006.
- WALL, J. *Jeff Wall*. London: Phaidon, 2010.
- WHITE, H. *Tropics of discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- REVISTA ZUM. *Revista de Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, out. 2011.