



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

EDVALDO DE SOUZA

IMAGEM E REPRESENTAÇÃO: CONTEÚDO INFORMATIVO
NAS FOTONOVELAS DAS DÉCADAS DE 1960-1980
PELA PERSPECTIVA DE BARTHES

Salvador
2015

EDVALDO DE SOUZA

**IMAGEM E REPRESENTAÇÃO: CONTEÚDO INFORMATIVO
NAS FOTONOVelas DAS DÉCADAS DE 1960-1980
PELA PERSPECTIVA DE BARTHES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, do Instituto de Ciência da Informação, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para aprovação no Curso de Mestrado Acadêmico.

Linha de pesquisa: produção, circulação e mediação da informação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lidia Maria Batista Brandão Toutain

Salvador

2015

EDVALDO DE SOUZA

**IMAGEM E REPRESENTAÇÃO: CONTEÚDO INFORMATIVO NAS
FOTONOVELAS DAS DÉCADAS DE 1960-1980 PELA PERSPECTIVA DE
BARTHES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, do Instituto de Ciência da Informação, da Universidade Federal da Bahia (PPGCI/UFBA), como requisito parcial para aprovação no curso de Mestrado em Ciência da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lídia Maria Batista Brandão Toutain – Orientadora

Doutora em Filosofia

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. Rosa Inês de Novais Cordeiro

Doutora em Comunicação e Cultura

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Ana Paula de Oliveira Villalobos

Doutora em Educação

Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Dedico a Dona Gorete, minha mãe,
a pessoa mais amável do mundo.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente a minha mãe, Dona Gorete, e ao meu irmão Edmilson pela paciência, compreensão e solidariedade nos momentos mais difíceis.

À coordenação e servidores do PPGCI/UFBA, pela oportunidade de desenvolvimento pessoal, profissional e de conhecimento em um país tão necessitado de educação.

Às professoras e professores do ICI, todos, que desde a época da graduação, de uma forma ou de outra, contribuíram para que eu adquirisse conhecimento, experiência de vida e avançasse no caminho da pesquisa. Um agradecimento especial à prof.^a Aida Varela, pela supervisão no meu tirocínio docente, e aos meus professores do curso de Mestrado.

Ao corpo técnico e administrativo do ICI, funcionários, terceirizados e demais, pelo socorro e suporte nem sempre visível ao desenvolvimento das atividades acadêmicas.

Aos colegas de curso, com os quais aprendi muito no processo de convivência, interação e discussão de temas. Um agradecimento especial à Priscila, que me avisou da inscrição em meio de semestre para o Mestrado em Ciência da Informação.

Aos colegas de trabalho, pelo auxílio e estímulo ao caminho que escolhi.

Aos amigos presentes e ausentes, que muitas vezes foram privados de minha companhia no desenvolvimento do trabalho, mas não se furtaram no carinho e incentivo, cientes de que as melhores coisas da vida não vêm sem certa dose de sacrifício.

À Jacy, minha companheira, que sempre esteve me apoiando, mesmo nos momentos em que teve que brigar por minha atenção com o trabalho. Junto com meu irmão, me deu valiosíssimo suporte quando fiz uma cirurgia devido a um acidente de bicicleta e fiquei com o braço de escrever imobilizado em pleno período de aula.

Aos autores de cujo trabalho bebi da fonte; subi no ombro de gigantes.

Aos colecionadores de revistas de fotonovelas (ainda existem), que compartilharam as revistas digitalizadas que serviram de base para minha amostra documental – sem eles este trabalho não seria possível.

Por fim, à minha orientadora, Lídia, por me guiar na elaboração do trabalho, pelas broncas (merecidas) e elogios (às vezes não merecidos) e por botar meus pés no chão quando minha cabeça estava nas nuvens.

**Senhor, dai-me serenidade para aceitar as coisas que não posso mudar,
coragem para mudar as que posso e sabedoria para distinguir entre elas.**

Reinhold Niebuhr

Souza, Edvaldo de. *Imagem e representação: conteúdo informativo nas fotonovelas das décadas de 1960-1980 pela perspectiva de Barthes*. 113 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Visa demonstrar que as revistas de fotonovelas brasileiras apresentaram informação sobre o contexto sociocultural, comportamental e geográfico quando do período de sua circulação, se corroborando também como documento portador de conteúdo informativo para o seu público leitor. Para os aspectos conceituais relativos à imagem fotográfica, adotamos como embasamento teórico os trabalhos de Roland Barthes (1915-1980), que citou a fotonovela como portador de sentido e possível fonte de estudo. Para o percurso metodológico, de abordagem qualitativa, nos valem da análise de conteúdo de Bardin, que aliado ao método semiótico barthesiano nos permitiu identificar e analisar categorias temáticas no material explorado, como a representação geográfica e a representação da mulher. As técnicas utilizadas envolveram a pesquisa documental e a bibliográfica para o desenvolvimento do procedimento histórico, possibilitando relacionar a produção das fotonovelas com o contexto de sua produção. A amostragem se compôs de trinta e cinco histórias de fotonovelas da revista Sétimo Céu (editora Bloch), publicadas no período entre as décadas de 1960 a 1980, que foram lidas e destacadas nos trechos nos quais abordam mensagens com conteúdo informacional. A opção pela publicação Sétimo Céu se deve ao fato de ser reconhecida como a única revista a produzir regularmente fotonovelas no Brasil, utilizando atores e cenários locais e abordando temas regionais, porém outros títulos foram explorados para compreensão geral do fenômeno. Os resultados da pesquisa revelaram que, entremeado entre a narrativa ficcional e a diegese, informações diversas sobre a realidade circundante chegaram ao público leitor através de um sintagma geral composto de imagem fotográfica e texto, característico do formato fotonovelístico, e que, enquanto o conteúdo verbal se identifica com um sistema denotativo coberto pelas linguagens documentárias, as imagens necessitam de uma conversão que passa por expressões de caráter conotativo para a sua representação. Por fim, o presente trabalho permitiu observar que, com a popularização dos aparelhos de *scanners* na última década, houve um breve momento de revitalização no interesse sobre as fotonovelas, propiciado pela digitalização e disponibilização na *web* dos acervos de colecionadores, seguido de um “segundo desaparecimento” – o primeiro foi editorial - motivado pelo esgotamento do seu público e necessidade de manutenção constante dos arquivos compartilhados.

Palavras-chave: Informação. Imagem. Fotonovela. Representação documental. Barthes – Semiótica.

Souza, de Edvaldo. *Image and representation: informative content in photonovellas of the decades of 1960-1980 by Barthes perspective*. 113 f. il. 2015. Thesis (MS) - Institute of Information Science, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

It aims to demonstrate that the Brazilian magazines photonovellas presented information on the sociocultural, behavioral and geographic context when the period of its circulation, is also supporting document as having informative content for your reading public. For the conceptual aspects of the photographic image, we adopted as the theoretical foundation Roland Barthes work (1915-1980), who cited the photonovella as a carrier of meaning and possible source of study. For the methodological approach, of qualitative approach, we followed the Bardin content analysis, which combined with Barthesian semiotic method allowed us to identify and analyze the themes explored in the material, as the geographical representation and the representation of women. The techniques used have involved documentary and bibliographic research for the development of historical procedure, enabling the production of photonovellas relate to the context of their production. The sample consisted of thirty-five stories photonovellas of *Sétimo Céu* magazine (Bloch editor), published in the period between the decades from 1960 to 1980, which were read and highlighted the passages in which address messages with information content. The option for publishing *Sétimo Céu* is because it is recognized as the only magazine to regularly produce photonovellas in Brazil, using local actors and scenarios and addressing regional issues, but other titles have been exploited for general understanding of the phenomenon. The survey results revealed that, interspersed between fictional narrative and the diegesis, various information about the surrounding reality came to the reading public through a general phrase composed of photographic image and text, characteristic of photonovellistic format, and that while the verbal content identifies with a denotative system covered by the documentary language, the images require a conversion that passes through connotative character expressions for their representation. Finally, this work found that, with the popularization of scanners players in the last decade, there was a brief moment of revival in interest in the photonovellas, brought about by digitization and availability on the web of collectors of collections, followed by a "second disappearance" - was the first editorial - driven by the depletion of your audience and need for constant maintenance of shared files.

Keywords: Information. Image. Photonovella. Documentary representation. Barthes - Semiotics.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 - Capas de revistas de fotonovelas	16
Figura 2 - Quadro “O Grito”	33
Figura 3 - Contribuição da Ciência da Informação (CI) para os estudos semióticos	35
Figura 4 - Rua Chile	36
Figura 5 - Revista com a informação da tiragem ao alto (545 mil exemplares).	44
Figura 6 - Roberta Close em fotonovela	47
Figura 7 - Capa de revista de fotonovela e o símbolo da pomba branca.....	49
Figura 8 - <i>We Can Do It!</i>	52
Figura 9 - Nova tendência da moda: das pernas cobertas da modelo à direita às pernas expostas da modelo à esquerda.....	53
Figura 10 - O ideal do casamento.....	56
Figura 11 - Um exemplo de normas de comportamento para a <i>mulher-oásis</i>	57
Figura 12 - Anúncio em revista de fotonovela	58
Figura 13 - A mulher emancipada	59
Quadro 1 - Elementos na composição da fotonovela.....	62
Figura 14 - O deslocamento da personagem é inferido pelo leitor.....	64
Quadro 2 - A construção da narrativa na fotonovela.	65
Figura 15 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis	66
Figura 16 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis	67
Figura 17 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis	68
Figura 18 - Produtos que visavam o ideal do casamento	72
Figura 19 - A mulher em conflito.....	79
Figura 20 - Reflexos sociais dos deslocamentos migratórios.....	81
Figura 21 - Estabilidade profissional ou construção de família?	81
Figura 22 - A independência feminina substitui o ideal romântico anteriormente apregoado nas fotonovelas	82
Figura 23 - Anúncio de produto Walita.....	96
Figura 24 - Imagem interpretada por Barthes.....	100
Figura 25 - Matéria do O Globo	101
Figura 26 - Matéria do O Globo (continuação).	102
Figura 27 - Capas de revistas de fotonovelas.	103
Figura 28 - Capas de revistas de fotonovelas.	104
Figura 29 - Capas de revistas de fotonovelas	105

Figura 30 - Capas de revistas de fotonovelas.	106
Figura 31 - Capas de revistas de fotonovelas	107
Figura 32 - Capas de revistas de fotonovelas.	108
Figura 33 - Capital de São Paulo.	109
Figura 34 - Descrição e fotografias de Santos.	110
Figura 35 - Cidade mineira de São Lourenço.	110
Figura 36 - O litoral santista.	111
Figura 37 - Descrição de São Lourenço.	112
Figura 38 - A cidade de Aparecida.	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 PRODUÇÃO ANÁLISE DA IMAGEM NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	17
2.1 ORIGEM E DEFINIÇÕES.....	20
2.2 SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO.....	26
2.3 DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO.....	29
3 PERCURSO METODOLÓGICO	39
4 AS FOTONOVelas	43
4.1 FOTONOVelas COMO SIGNO IMAGÉTICO INFORMATIVO	48
4.2 CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO	52
5 RESULTADOS DA ANÁLISE	61
5.1 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL.....	61
5.2 RESULTADOS, INFERÊNCIAS E INTERPRETAÇÃO.....	73
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES	87
REFERENCIAS	90
APÊNDICE A - Títulos das histórias de fotonovelas lidas.....	94
APÊNDICE B - Sugestão de roteiro para leitura de imagens	95
ANEXO A - Destino das fotografias da Ed. Bloch.....	101
ANEXO B - Revistas de fotonovelas.....	103
ANEXO C - Representação de cidades brasileiras	109

1 INTRODUÇÃO

Os mais remotos registros humanos de que se tem conhecimento foram em forma de imagens. As pinturas rupestres são as manifestações mais antigas já encontradas, e nos trazem um testemunho valioso dos primeiros passos da humanidade através de símbolos e representações que o homem fazia do seu período histórico. Seja nas pinturas de *Chauvet* ou nas esculturas das *Vénus de Hohle Fels* e de *Willendorf*, o homem primitivo viu na imagem um importante recurso para se expressar.

Segundo Barthes, “a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisá-la e dispersá-la” (BARTHES, 2009, p.201).

A imagem desempenha um papel dual, o de reflexo e o de produtora de determinada realidade. Ela atua e é dependente do meio, numa complexa relação de simultaneidade. A partir desta característica, se torna inevitável que a análise da imagem se veja diante de dois vieses: a compreensão *da imagem* e a compreensão *através* da imagem. A compreensão da imagem investiga as técnicas e o seu efeito sobre o espectador, mas a compreensão *através* da imagem relaciona-a ao momento no qual a obra foi produzida, quando a manifestação artística passa a ser compreendida como reflexo histórico e social.

A análise semiótica da imagem, no que concerne à representação, compreende a capacidade humana de passar do processo de *ver* ao processo de *interpretar* (TOUTAIN, 2010, p. 77).

Neste sentido, destacamos a **fotonovela** como documento ainda carente de interpretação quanto ao seu fenômeno no âmbito da informação. As revistas de fotonovelas foram um tipo de publicação muito popular no Brasil entre as décadas de 1960 a 1980, com altas tiragens e circulação. Define-se como um “produto cultural que, como as histórias em quadrinhos, articulam imagens (fotografias) e textos dispostos em uma sequência, gerando uma narrativa” (VERGUEIRO; SANTOS, 2010, p. 581).

Quando se trata de *ver* imagens de época – onde as fotonovelas se enquadram, por ser um produto datado, específico de determinado momento –, a interpretação de seu conteúdo leva a conhecer toda uma visão de mundo vigente na época. Entende-se aqui que o usuário faz algo ser um documento, ou seja, nas palavras de Lara, “o uso também faz o documento, e o documento tem de ser analisado no seu caráter semiótico” (LARA, 2010, p.54).

Conforme observa Isabel Sampaio, o principal motivo de leitura das fotonovelas se deu por:

sua condição de “janela para o mundo”, um mundo diferente daquele vivenciado no cotidiano dos leitores, e que lhes permitia acessar novas informações, trabalhar seu imaginário e construir sua identidade a partir de outros modelos e, com isso, diferenciar-se. (SAMPAIO, 2008, p.68).

Assim, temos acesso *a posteriori* ao modo de ver o mundo da sociedade de outrora, e conseqüentemente aos modos que foram usados para representá-lo. O ser humano constrói uma visão de mundo, refletindo suas vivências e experiências, e, atribuindo sentido ao que vê, faz relações, sente, compara, julga.

O objetivo principal deste trabalho é analisar como as fotonovelas brasileiras apresentaram conteúdo informativo e estabeleceram significações e representações, constituindo-se em importante documento que reflete a memória daquele período.

Os objetivos específicos são:

- Identificar o conteúdo informativo nas fotonovelas, em relação aos fundamentos teóricos da Ciência da Informação;
- Analisar e interpretar os conteúdos produzidos sob a perspectiva do conceito de informação;
- Apontar os aspectos semióticos que envolvem a representação de documentos imagéticos no âmbito da Ciência da Informação, ao considerar a coexistência de elementos objetivos e subjetivos na constituição deste documento.

Buscaremos embasamento teórico principalmente na obra do pensador francês Roland Barthes (1915-1980) – cujo pioneirismo na semiótica da imagem influenciou significativamente os estudos posteriores na área.

Observa-se que as revistas de fotonovelas estão passando por um *segundo desaparecimento*. O primeiro desaparecimento foi editorial, quando ocorreu a interrupção de publicação deste tipo de revista. Assim, durante algum tempo, o acesso à fotonovela ficou circunscrita às coleções pessoais de leitores. Recentemente, porém, com o barateamento dos aparelhos de *scanners* e o aumento da velocidade de conexão à internet, colecionadores que

detinham tais materiais digitalizaram suas revistas e disponibilizaram na web, como forma de compartilhar e divulgar o material¹.

O segundo desaparecimento se dá atualmente no meio digital, pois tais arquivos estão ficando indisponíveis nos servidores, conforme observa-se ao desenvolver esta pesquisa, motivado pelo fato de demandarem *download* constante para permanecerem ativos, e como o acesso a eles se esgota entre “iniciados”, ou seja, entre pessoas que de alguma forma tiveram contato com este material no passado, não há captação de novo público leitor e conseqüentemente aumenta a necessidade de reposição dos arquivos digitalizados por parte dos colecionadores.

Esta nova impossibilidade de acesso à fotonovela, que aparentava ter no advento da internet a resposta para a questão de sua preservação, urge para a execução de um novo trabalho acadêmico, pois não se considera que sobre as fotonovelas se tenha dado a atenção científica que proliferou com relativa diversidade sobre as fotografias em geral².

Atualmente, com a urgência de um mundo midiático e que impõe o uso de novos meios e ferramentas tecnológicas para apreensão dos sentidos, aliados a contextos geopolíticos e econômicos utilizadores da imagem como instrumento de poder, a definição do quem vem a ser *imagem* se encorpou polissemicamente. Esta abundância de significados, bradando por emergir, trouxe profissionais e pesquisadores para uma nova postura, a da desconfiança em relação à imagem.

No contexto da Ciência da Informação, a preocupação com as intenções nas imagens se faz presente a partir da mudança de paradigmas da área, que deslocou a preocupação com o suporte para a preocupação com o usuário. Se antigamente os bibliotecários se detinham nos aspectos técnicos de seus afazeres, como a coleta, a organização e a preservação dos acervos, atuando como guardiões de ideias, agora são cúmplices, exercendo papel ativo no processo de disseminação e transmissão das mensagens para os mais diversos públicos.

¹ Cita-se como exemplos os *sites* disponíveis em <sfotonovelas.blogspot.com.br>, <acervodefotonovelas.blogspot.com>, <revistaamiga-novelas.blogspot.com>, fontes de parte das imagens de fotonovelas utilizadas neste trabalho, além de perfis de colecionadores em redes sociais como o *Facebook*, nos quais há troca de informações sobre o colecionismo de fotonovelas.

² Conforme levantamento mostrado na pág.22 deste trabalho.

A motivação na imagem pode ser deliberada ou involuntária, mas sua existência é inequívoca e esperada. Os diferentes meios sobre os quais se manifesta, sejam elas a pictografia, a fotografia, os *mass media* ou as artes plásticas, apenas para citar algumas, fazem seus caminhos penderem para o estudo das artes híbridas, o que talvez dificulte a vigilância acadêmica e crítica.

Há necessidade da Ciência da Informação conhecer os mecanismos através dos quais se operam estes fluxos de significados e discursos, não com o intuito de interferir, mas objetivando atribuir coerência ao seu *fazer*, à sua missão. Bibliotecas, arquivos e museus são espaços sociais que devem operar mediante intenções e objetivos determinados.

O problema que provocou a elaboração deste trabalho foi: *a fotonovela se apresentou como fonte de informação para o seu leitor?* A hipótese é a de que as fotonovelas brasileiras trouxeram informações e representações da sociedade, abordando temáticas e situações do contexto social local, aliadas às imagens, e podem ser vistas como fonte de informação do público leitor naquele período.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma:

O capítulo introdutório traz de forma concisa o panorama no qual a problemática se insere, com explicitação dos objetivos e formulação do problema em questão;

O segundo capítulo delinea os aspectos relativos ao tema abordado, sua inserção no campo da Ciência da Informação e a relação com o objeto de estudo;

O capítulo 3 traz o percurso metodológico adotado, que toma principalmente a análise de conteúdo de Bardin como técnica e descreve o caminho utilizado para desenvolver o trabalho;

Os capítulos 4 e 5 tratam respectivamente das características da fotonovela e da análise do estudo trazendo exemplos e características que nos permitem identificar o viés informativo deste suporte no que tange às produções brasileiras, que se apresenta em meio à diegese das histórias, e evidenciamos de que forma este conteúdo se apresentou ao seu público leitor;

No último capítulo propomos um olhar mais apurado do campo da Ciência da Informação para a análise de diferentes suportes para além do impresso, como os documentos imagéticos, e como a representação destes pode auxiliar outras disciplinas quando estas se debruçam sobre os diferentes suportes.

No apêndice B recomenda-se um modelo de leitura de imagem para os elementos imagéticos, acompanhado de algumas considerações adicionais.

Figura 1 - Capas de revistas de fotonovelas



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

2 PRODUÇÃO E ANÁLISE DA IMAGEM NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Nas décadas que se sucederam à Revolução Industrial, o avanço da ciência e tecnologia, aliado ao desenvolvimento da imprensa, da fotografia, do cinema e à rápida industrialização, fez a informação passar a ser registrada em cada vez mais novos suportes. Se antes restrita ao papel, os documentos agora se encontravam em forma de fotografias, registros sonoros, microfilmes, rolos de filmes, patentes e outros meios. Atualmente, são tantos e tão diversos os suportes que contém informação que se torna temerário relacioná-los, sob o risco de incompletude e obsolescência.

A informação se tornou o aspecto mais característico da sociedade atual. A contemporaneidade se caracteriza pelo volume, pela dinâmica e pelos variados meios pelos quais a informação se apresenta, permeando todos os campos da vida humana, o que fez surgir os termos *Information Age*, Sociedade da Informação, Sociedade Pós-Industrial (Daniel Bell), Pós-Moderna (Jean Lyotard) ou Em Rede (Manuel Castells).

“Além da informação técnica e científica – nos mais variados suportes – o campo de estudo da Ciência da Informação abarca uma gama variada de linguagens que pode ir da fotográfica e cinematográfica até, por exemplo, a quadrinística”. (COSTA; ORRICO, 2009, p. 1).

Nesta linha, cabe destacar a importância das revistas de fotonovelas, por serem fundadas em representações claramente definidas e cujas características fazem deste formato plataforma diferenciada no contexto da Ciência da Informação. A fotonovela é um produto que traz informação de um passado. De acordo com Barreto (2007, p.23), a informação dá ao homem referência de seu passado histórico, cognições prévias e espaço onde conviveu, situando-o a partir daí em um ponto do presente e possibilitando perspectivas futuras.

Nesse sentido, a escolha do autor Barthes para balizar este trabalho se deve, em parte, a não pretensão deste autor em reduzir a análise do fenômeno (no caso, fotonovela) à mera descrição de seus significantes fotográficos ou objeto de estudo sociológico. Apesar de incorporar estas linhas de trabalho, a análise a se atingir não se reveste de verdade dos fatos, mas lança um novo olhar - até certo ponto pessoal - sobre um nicho de publicação que nos parece precisar de devida atenção científica.

Um dos temas mais importantes na fotografia é justamente a questão da composição da imagem. Para Vilche, existem “inumeráveis ensaios que pretendem criar as regras de uma correta sintaxe ou revelar as atividades estéticas e criativas do fotógrafo” (VILCHE, 1991, p.56).

Para Barthes, o olhar analítico não consegue ignorar o fato de que na foto de imprensa há a comunicação com outra estrutura: a estrutura linguística, composta pelo texto.

Essas duas estruturas são convergentes, mas como suas unidades são heterogêneas, não podem se misturar; aqui (no texto) a substância da mensagem é constituída por palavras; ali (na fotografia), por linhas, superfícies, tonalidades. Além disso, as duas estruturas da mensagem ocupam espaços reservados, contíguos, mas não "homogeneizados", [...] a análise deve incidir primeiro sobre cada estrutura separada; é só quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura que se poderá compreender a maneira como se completam. (BARTHES, 2000, p.326)

As duas estruturas citadas acima, texto e fotografia, são formas de representação. Os profissionais da informação trabalham acima de tudo com representações. Um aglomerado de páginas em branco, um formulário não preenchido e um objeto aleatório não têm lugar em bibliotecas, arquivos e museus, respectivamente, salvo quando comportam representações do mundo. Do contrário, são meros suportes físicos, não re-apresentam a informação desejada pelo usuário.

Para Ziller e Moura (2010), dificilmente se encontra um conceito de informação que não esteja relacionado à ideia de representação, de maneira explícita ou subjacente às definições. O que ocorre é que representar é estar *em lugar de*, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro³. Segundo Santaella (2009, p.26), o tema da representação mental aproxima a semiótica da ciência cognitiva, pois esta desenvolve modelos, ou seja, representações, do conhecimento, e modelos do processamento de suas estruturas em processos mentais.

Na criação de representações, tantas são as intenções quanto são os produtores, e a contemporaneidade se destaca no panorama histórico por estimular a produção de imagens,

³ Nelson Goodman (1976) esclarece que representação não é uma via de mão dupla: A representar B não implica necessariamente em B representar A; o quadro pode representar o duque de Wellington, mas o duque não representa o quadro. Da mesma forma, o autor denuncia a importância da semelhança na representação. Um irmão gêmeo não representa o outro, nem um dos automóveis de uma linha de montagem é uma imagem dos restantes. “É claro que nenhum grau de semelhança é condição suficiente da representação.” (GOODMAN, 1976, p.36).

com a estrutura de oferta de tecnologias se revelando prolífica em incentivar e criar novas necessidades de consumo e novos produtores de conteúdo, de intenções e de (novos) conceitos. Segundo FLUSSER (1985, p.38) “toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem”.

A produção de imagens se tornou moeda de troca no mercado social, este entendido como o trânsito entre popularidade/impopularidade no mundo virtual, mas também no real. Imagens estáticas, em movimento, sequenciadas ou interativas são produzidas por novos atores, documentalistas involuntários e armazenadores de signos, de relatos, de memórias, e que geram, manipulam e apagam rastros imagéticos de acordo com os seus interesses.

Se antes tínhamos regimes de poder que norteavam os registros de acordo com o único objetivo de perpetuação do *status quo* dominante, agora temos quase anônimos buscando legitimações sociais e ideológicas as mais diversas, e encontrando cada vez mais novas plataformas sobre as quais atuarem.

Bentes Pinto (2008) observa que, depois da explosão bibliográfica, estamos vivendo outra explosão, a das imagens visuais, ainda mais avassaladora e carente de tratamentos documentais. Para a autora, a cultura da imagem está instalada, não sendo possível ignorá-la pois são inúmeros os indivíduos que têm necessidades de utilizar estas fontes de informação em suas práticas no cotidiano.

A este respeito, é atual o alerta de Jauss (1979, p.82), que afirmou que “a proibição de imagens, por exemplo, que ressurgiu periodicamente durante o domínio da Igreja, por certo não era um perigo menor à práxis estética do que a inundação de imagens através de nossos *mass media*”.

Além da multiplicidade de produtores, que no ciberespaço consolidou o conceito de web 2.0, outra característica da sociedade atual é a interpenetração de sentidos. Com a ampla disponibilidade de recursos digitais, agora à imagem original são acrescentados elementos por terceiros, com o objetivo de reforçar ou enfraquecer a mensagem, e a disseminação do produto adulterado transitando por vias não previstas e atendendo a fins não desejados pelo autor no momento de sua produção.

Baudrillard (1997), a respeito da imagem fotográfica, denunciava que todo trabalho de retomada e de retoque artístico da foto tem um caráter abominavelmente estético⁴. Aqui se entende que também tem um caráter intencional, pois são produzidas ressignificações, atribuindo “sentidos sobre sentidos” em imagens. Assim, o signo se vê dinamizado, com a atribuição de significados a ele tendendo *ad infinitum*.

Neste âmbito, em um panorama de numerosas mudanças e de intensas transformações, por vezes fomentando obsolescências e desatualização de estudos, a fotonovela é vista como uma plataforma estável onde se estudar os mecanismos que se operacionalizam no discurso visual.

A fotonovela é apenas uma forma de representação mais simplificada, porém bastante coerente com a ideologia infiltrada no cotidiano. Desde que a representação é sempre uma forma de captação da realidade que se dá na medida de criação de outra realidade, e que a ideologia se situa nos dois momentos, na escolha dos elementos e na sua organização (HABERT, 1974, p.12).

Enfim, neste trabalho, buscou-se resgatar o olhar sobre este material, fadado ao desaparecimento, constituindo-o como o corpus de pesquisa, e identificando neste tipo de linguagem informações e significações materializadas nas histórias selecionadas e reconhecendo as características de representação.

2.1 ORIGEM E DEFINIÇÕES

Segundo o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (CUNHA; CAVALCANTI, 2008), o verbete “fotonovela” é descrito da seguinte forma:

fotonovela *photonovella, picture romance* COMN publicação que apresenta imagens fotográficas, acompanhadas de legendas, filactérios ou balões; fotorromance. (CUNHA; CAVALCANTI, 2008)

⁴ Baudrillard também diz, em seguida: “um dia, a população se dividirá em duas partes iguais: aqueles que encarnarão a queda ou o sofrimento, transformados sem que o queiram em figurantes estéticos dessa miséria – e aqueles que os fotografarão, que estarão alertas.” (1997, p.45).

A fotonovela faz parte da chamada imprensa feminina, ou seja, aquela gama de publicações destinadas ao consumo do público leitor feminino e surgidas a partir do século XXVII na Europa (BUIIONI, 1990). Neste cenário, Stefano Reda e Damiano Damiani inovaram e adaptaram na Itália fotogramas de produções cinematográficas da época para compor uma narrativa, e são considerados os primeiros editores de fotonovelas (HABERT, 1974).

A fotonovela foi trazida para o Brasil no início da década de 50, inicialmente com a importação de histórias europeias – principalmente italianas – e mais tarde com produção nacional. Sua principal característica é ser uma linguagem narrativa composta de imagem fotográfica e texto, numa relação bastante complexa.

Imagem/texto: essa, a dupla intimamente ligada dentro da revista, com mais atração ainda se for feminina. A imagem vira texto, com séries de fotos construindo verdadeiras “frases visuais”; e o texto vira imagem quando recorre a figuras de estilo que nos fazem visualizar a pessoa ou a cena, ou sugerem emoções e sentimentos. O texto imagético, a imagem textual: um casamento que deu muito certo nas revistas, principalmente femininas. (BUIIONI, 1990, p.19).

Barthes definiu linguagem, discurso e fala como “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal” e defende que os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa (BARTHES, 2009, p.201).

A linguagem das histórias em quadrinhos (HQs) tem, quanto a sua estrutura, várias semelhanças com a linguagem da fotonovela. A principal diferença está em que, enquanto a HQ é uma “forma narrativa composta por uma sequência de quadros pictográficos” (VERGUEIRO, 2005, p.2), a fotonovela é composta por uma sequência de quadros *fotográficos*.

A linguagem na fotonovela, composta de fotogramas sequenciados, além de inserida numa marcação temporal, com ascensão editorial, auge e declínio da linguagem cronologicamente estabelecidos, é direcionada a um público alvo específico e temas relativamente definidos. Este fator facilita o estudo da imagem, que atualmente se esforça para respirar em meio a tantas novas ferramentas visuais advindas das novas tecnologias.

Sendo um produto de comunicação de massa, com linguagem acessível e produzida com ferramentas e recursos baratos, a fotonovela sofreu duplo preconceito (HABERT) não obtendo reconhecimento nem como forma de arte nem como fonte de estudo e pesquisa.

Barthes, na sua última obra em vida, *A Câmara Clara*, alegou se incomodar com a vigilância “inoportuna” de sua consciência crítica perante fotos que o tocavam, mas que eram alvo de desprezo acadêmico (“fotografias de amadores, traço de protocolo social de integração”), qualificação que pode ser estendida aos fotogramas de fotonovelas, que “tocaram” a massa feminina brasileira durante quase três décadas, rivalizando em preferência com a televisão em preto e branco.

Quanto à incorporação deste material nos acervos das bibliotecas e unidades de informação, a prática bibliotecária também não se isentou deste preconceito, e isso se explica, segundo Vergueiro (2008, p.5), porque esta prática desenvolve-se no emaranhado das relações sociais e reflete a desconfiança da própria sociedade em relação aos meios de comunicação de massa – como, por exemplo, nas histórias em quadrinhos e nas fotonovelas. Porém, o que deve-se considerar é que o fato de ter atingido um grande público deveria mais incentivar do que inibir uma atenção maior da comunidade científica, visto que esta forma de comunicação impactou sobre uma grande parcela da sociedade no período histórico correspondente ao da sua circulação.

Na base BRAPCI - Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação, que apresenta os resumos de 8303 textos publicados em 37 periódicos da área⁵, em pesquisa pelo termo “*fotonovela*” a partir dos títulos, resumos e palavras-chaves, não foi recuperado nenhum artigo. A mesma busca pelo termo “*fotografia*” recuperou 46 trabalhos. Para efeito de comparação, constatamos que a pesquisa por “*quadrinhos*”, produto mais parecido com as fotonovelas, obteve 17 resultados.

Da mesma forma, aos pesquisarmos pelos mesmos termos nos Anais dos ENANCIBs - Encontros Nacionais de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação⁶, 315 trabalhos foram recuperados sobre fotografia, 31 foram recuperados sobre quadrinhos, e apenas 3 trabalhos foram localizados sobre fotonovelas. Os três trabalhos, porém (sendo dois de Manini, cuja dissertação de mestrado teve como tema o **foto-romance**, gênero de fotonovela

⁵ BRAPCI. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br>>. Acesso em 05 maio 2015.

⁶ Repositório BENANCIB. Disponível em: <<http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios>>. Acesso em 05 maio 2015.

onde predomina as histórias de amor), mencionam uma única vez a fotonovela, sem efetivamente tomá-lo como objeto de estudo. Segue abaixo os trechos em que ocorre a menção:

A fotografia como narrativa pode ser aquela colocada em sequências curtas – como na obra de Duane Michals – ou longas, como as obras de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart, denominadas de roman-photo, semelhantes em alguns poucos aspectos à nossa **fotonovela** dos anos 1970. Nestes casos, um conjunto de fotografias, colocadas em sequência lógica e, na maioria das vezes, entremeadas com textos, narra uma história ou acontecimento. (MANINI, 2009, p.6, grifo nosso).

Outra possibilidade em que a leitura de imagens fotográficas poderia ser observada – e com muito mais pertinência e riqueza de detalhes – seria com relação às narrativas fotográficas sequenciais (exemplos: sequências fotográficas, ensaios temáticos, **fotonovela** e foto-romance). Em tais textos imagéticos, a categoria do tempo narrativo está muito presente e conduz, por si só, a leitura sequencial das imagens (MANINI, 2011, p.1, grifo nosso).

O SABER Comunidades: é um cenário virtual desenvolvido para que os professores possam apresentar os conteúdos didáticos no formato de histórias (contadas por meio de animações, vídeos, textos, radionovelas, **fotonovelas** e histórias em quadrinhos) e, a partir delas, convidar os estudantes a desenvolver as atividades avaliativas (BORBA *et al*, 2013, p.12, grifo nosso).

Na análise deste estudo, verificou-se que a fotonovela possui uma característica que divide apenas com os quadrinhos, a de relacionar o conteúdo imagético e o textual para compor uma narrativa. Mas, diferentemente dos quadrinhos, a linguagem da fotonovela é única por ter como característica a composição de imagens fotográficas em sequência, de forma a contar uma história.

Outra característica é o fato de atualmente se definir como um produto do passado, e imagens do passado exigem um grau de interpretação mais acurado do que analisar imagens contemporâneas, pois implica em incursão investigativa no contexto histórico de sua produção, contexto que por vezes se revela agora estranho para os padrões da cultura atual, entendendo cultura, numa definição livre, como um conjunto de significados sociais que aproximam os indivíduos em determinado tempo ou espaço.

A escolha do autor Barthes para balizar o trabalho (como citado na pág. 12) se deve por dois motivos: primeiro, porque constatamos que os temas comuns na fotonovela⁷, como o romance, as cidades, a moda e o vestuário, assim como elementos e conceitos com as quais esta linguagem se estrutura, como a imagem fotográfica, a denotação e a conotação, foram discutidos por Barthes, que chega a citar a fotonovela como objeto de estudo promissor. Segundo, pela não pretensão de Barthes e deste trabalho, em reduzir a análise do fenômeno (no caso, fotonovela) à mera descrição de seus significantes fotográficos ou objeto de estudo sociológico, e sim demonstrar como este formato representou a informação para seu público leitor.

A informação, como signo, incorpora a propriedade do signo de representar apenas em parte algo para alguém, conforme Araújo (2009). Goodman (2006) também já antecipava a questão:

Para fazer uma imagem fiel, copie-se tanto quanto possível o objeto exatamente como é”. Essa injunção simplista deixa-me desconcertado porque o objeto diante de mim é um homem, um conjunto de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo, um louco e muito mais. Se nada disso constitui o objeto tal como é, que outra coisa o poderia ser? Se tudo são modos de ser do objeto, então nenhum é o modo de ser do objeto. (GOODMAN, 2006, p.38).

Para analisarmos a fotonovela como fonte de informação, devemos nos voltar ao conceito da informação, objeto de estudo da Ciência da Informação, para em seguida, na leitura do material, nos ater ao seu conteúdo informativo.

Na Ciência da Informação (CI), a informação é estudada enquanto representação do conhecimento, podendo ser registrado em um suporte espacial-temporal (LE COADIC, 2004). Farradane (1979 apud SAYÃO, 2000) propõe definir informação como qualquer forma física de representação do conhecimento. Para estes autores, a informação é o único objeto físico presente na cadeia da comunicação, onde todos os outros estágios são, por natureza, processos mentais, não sendo possível seu exame direto.

De acordo com Buckland (1991, p.351) há três tipos de informação: informação como processo, informação como conhecimento e informação como objeto.

⁷ Pode-se dizer que a escolha pelos temas abordados nas histórias das fotonovelas obedeceu ao que Bardin resgata como sendo os *fishing-expeditions* dos anglo-saxônicos, ou seja, análises exploratórias “para ver o que há” (BARDIN, 2009, p.129).

A informação como processo designa a ação ou ato de informar alguém sobre algo.

A informação como conhecimento se relaciona com a mudança cognitiva que se opera no indivíduo a partir do recebimento da informação.

A informação como objeto se refere a suportes físicos - documentos, objetos - que são considerados informativos pela sua capacidade de comportar a informação, transportando-a entre os indivíduos e sendo passível de manuseio para fins de organização.

Apesar de nos basearmos em Barthes no presente trabalho para desenvolvermos os conceitos ligados à imagem e à linguagem que se manifestam no objeto da fotonovela, cabe dizer que, apesar de não ser um teórico da área da Ciência da Informação, Barthes não ignorou o desenvolvimento de estudos neste campo. Por exemplo, na coletânea *Ensaaios Críticos* (1964), Barthes faz menção a “todo um complexo científico que se está desenvolvendo em torno das pesquisas sobre a informação” (BARTHES, 1964, p.53).

Na mesma obra, Barthes ainda afirma que ela “não pode aqui ser entendida imediatamente, ela só pode ser definida em proporção de um conhecimento exterior ao acontecimento” (p.58). O sentido é atribuído fora do objeto informacional, o objeto não informa *per si*, e sim a partir do sentido que atribuímos a ele, a partir de nossas vivências, experiências e impressões.

Em *Crítica e Verdade*, ele parece complementar o raciocínio: “um contexto, um gesto, uma lembrança nos diz como se deve compreendê-la, se quisermos utilizar *praticamente* a informação que ela está encarregada de nos transmitir: é a contingência que faz um sentido claro” (BARTHES, 2007, p.222). Neste mesmo livro, o autor traz o conceito de informação para esclarecer as inadequações da abordagem quantitativa nos estudos que visam à compreensão de significados na linguagem: “a contagem das unidades significantes tem seu interesse e uma parte da linguística cuida disso; mas ela esclarece a *informação*, não a *significação*” (p.222).

Apesar desta distinção entre informação e significação, Barthes não defende que os estudos críticos sobre a linguagem estejam por isso isentos do crivo informacional, pois afirma que mesmo a crítica, como toda arte da comunicação, tem de submeter-se a valores informacionais (BARTHES, 2007).

A preocupação de Barthes com o conceito de informação não se limitou ao campo teórico, se estendendo também à sua vida profissional e pessoal. Fundou na França, junto com

Escarpit e Meyriat, o Comitê de Ciências da Informação e Comunicação (ORTEGA, 2009), através da qual formou-se mais tarde o o Inforcom: Sociedade Francesa das Ciências da Informação e da Comunicação (SFSIC). Na vida pessoal, o zelo com a documentação se reflete em seus hábitos:

[...] se estava na rua, num café, ele [Roland Barthes] fazia uma anotação em uma caderneta; em casa, ele passava todas as anotações para fichas que depois eram organizadas por temas, no seu fichário. Na hora de escrever um texto, ele juntava diversas fichas, montando um verdadeiro quebra-cabeças (às vezes literalmente, com fita adesiva e grampos); depois, ele passava a limpo um esboço de texto que, revisto, corrigido e reescrito, era finalmente datilografado. Ou seja, o manuscrito era só o final do processo: se o projeto era ainda uma aventura, ela devia estar em forma de fichas. (PINO, 2015, p.40)

Assim, tendo Barthes como apoio teórico, pretendemos redimir, ainda que de forma tardia, a fotonovela como sendo um *objeto* informativo, condição já reconhecida para as fotografias através de estudos que relacionam a Ciência da Informação e as imagens. Em outras palavras, podemos recorrer aos vastos estudos já realizados sobre a fotografia para evidenciar a informação como processo e como conhecimento na fotografia, porém, como constatado, não encontramos na literatura científica da área de Ciência da Informação trabalhos que analisem as fotonovelas como objeto informativo, imagens fotográficas reunidas em sequencia de forma a estruturar narrativas e informações.

2.2 SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO

Para Costa (2011, 194), as parcerias *significante/significado* e *denotação/conotação* são conceitos fundamentais para a análise de imagens. Para a autora, qualquer sistema de significação comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo que convivem com os sistemas de linguagem denotada e conotada.

O signo é a união de *significante*, que corresponde ao plano de expressão, e *significado*, que corresponde ao plano de conteúdo. A *significação* é o ato ou processo que faz esta relação, unindo o *significante* a um *significado*. Na Ciência da Informação, as linguagens documentárias usam vocabulários controlados na tentativa de controlar o fluxo de significados que podem ser atribuídos a um termo, porém o processo de significação atribuído pelos usuários é mutável e crescente, refletindo a dinâmica inerente à realidade a que pertencem.

A fixação dos conceitos de significante e significado se deu de forma gradativa, tendo Saussure anteriormente hesitado entre *soma e sema*, *forma e ideia* e *imagem e conceito* para se referir a eles, segundo Barthes (2012). Este diz que tudo o que se poderia dizer do significante é que este seria um mediador material do significado, e traz o seguinte questionamento: “*de que natureza é esta mediação?*”. Para o autor, “perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão.” (BARTHES, 1980, p. 14-15).

Ribeiro (2010) chama a atenção para o fato de que na mediação o componente simbólico deve ser considerado: “a língua e os símbolos fundam as mediações, porque asseguram, no decurso do uso que é feito pelos sujeitos, a apropriação específica dos códigos coletivos, uma vez que são códigos socialmente determinados” (RIBEIRO, 2010, p.65). Assim, completa a autora, a codificação linguística e simbólica é um primeiro e elementar tipo de mediação.

De fato, análises de imagens dizem respeito a análises de uma forma específica de mediação, que carrega em seu bojo as particularidades próprias deste tipo de elemento. Uma destas peculiaridades é que, na imagem fotográfica, segundo Barthes, não há lugar para procurar as unidades significantes⁸, pois esta é desprovida de códigos e imediatamente comunicante.

Existirão outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, quadros, cinema, teatro. Mas, de fato, cada uma dessas mensagens desenvolve de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o *estilo* da reprodução; trata-se pois de um segundo sentido, de que o significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a mensagem. (BARTHES, 2000, p.327).

Desta forma, pode-se dizer que a instantaneidade na recepção da mensagem fotográfica pelo usuário se dá pelo encadeamento lógico dos seus elementos significantes, por

⁸ O autor sugere que, para isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados na imagem fotográfica, seria necessário “proceder (talvez por meio de testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia para observar se essas variações de formas arrastam variações de sentido.” (BARTHES, 2000, p.329).

exemplo, as cadeiras ao redor da mesa, a mesa e os objetos dispostos sobre ela, a disposição da mesa no ambiente etc.

Para Barthes (1984), há a foto do fotógrafo e a foto do espectador. O fotógrafo produz a foto a partir de uma determinada informação. Seu ato é prático, objetivo, intencional. O fotografado também possui intenções: quer oferecer o melhor possível de sua imagem, ou causar certa impressão. Mas o espectador é surpreendido pela foto; esta o atinge a partir de seu olhar subjetivo, espontâneo e casual.

A imagem pode ter um sentido *denotativo*, quando pretende ser a cópia do referente, reproduzindo com certo grau de fidelidade todas quanto possível ou alguma característica em especial do objeto representado, e pode ter um sentido *conotativo*, cuja interpretação depende do contexto em que foi produzida. Toda imagem veicula numerosas conotações provenientes do mecanismo de certos códigos (eles mesmos submetidos a uma ideologia). (AUMONT, 1995, p. 204).

A foto age sobre o olhar diferentemente da linguagem em movimento (como o cinema), que “sequestra” a atenção do espectador pela sequência de movimentos. A fotografia, imagem imóvel como a pintura, permite apurar o olhar, perscrutar seus elementos, demorar-se sobre a cena. Nela, para pôr a questão em termos metafóricos, o espectador pode ser levado pela mão pelo fotógrafo, pelo quadro geral dos elementos, mas seus olhos podem voltar-se para outra direção, subtraindo uma faceta dos elementos produzidos pelo autor da imagem, e acrescentando outros, próprios de sua vivência pessoal e absolutamente singular - pois toda visão é única.

Nos fotogramas das fotonovelas, cada detalhe, cada pose e objeto em cena são meticulosamente dispostos com a função de corroborar com a *estória* pretendida pelos roteiristas, para dar-lhe verossimilhança e ação. Neste esquema, não há lugar para “distrações” agindo sub-repticiamente na leitura da história. Aqui o fotógrafo é menos artista e mais técnico, quase que como apenas um meio: há pouca receptividade para iniciativas pessoais e inovações técnicas por parte deste profissional.

A fotografia de fotonovela não atinge o leitor pelo seu esmero artístico, e sim pela sua função na condução da narrativa. Sobre a fotografia meticulosamente calculada, Barthes chama a atenção para o fato de que

[...] nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos

deixou nada - a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual (BARTHES, 2009, p.107).

Assim, os fotografados não são flagrados de surpresa, como nas espontâneas fotos de reportagem. Antes são “arranjados”, dispostos em tal ângulo, favorecendo seu melhor perfil e caracterização. “A visibilidade perfeita da cena e a sua *informação* dispensam-nos de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta” (BARTHES, 2009, p.107).

2.3 DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO

Vários modelos de categorização de imagem podem ser aplicados na análise visual da fotonovela. Um ponto em comum a todos eles é a preocupação em considerar tanto o aspecto objetivo quanto o aspecto subjetivo da produção da imagem. Neste sentido, para Barthes, os signos são de primeira e segunda ordem. Os que se enquadram como signos de primeira ordem são os denotativos, e os de segunda ordem são os conotativos, onde se origina o percurso de significação até os graus mais elevados.

Nas fotonovelas, enquanto o seu conteúdo textual se identifica com um sistema denotativo coberto pelas linguagens documentárias, as imagens fotográficas necessitam de uma conversão para a sua representação. Conforme lembra Costa (2011, p.194), “o sistema de linguagem denotada já é de domínio do analista documental e o desafio que se coloca é o de como manejar também o sistema conotativo” (grifo nosso).

Para dar um exemplo de como se dá essa conversão, observemos o tema do vestuário⁹, onde Barthes (1980) constata que existem três tipos de vestuário: o real, o imagético e o escrito. O vestuário real é o que é efetivamente *utilizado*, o vestuário imagético é o que é *visualizado* (por exemplo, nas fotografias) e o vestuário escrito é tal como *descrito*, ou seja, passa pelo componente linguístico que utilizamos para descrever aquele vestuário e as peças e características que o compõem.

⁹ Andrade (2002) publicou um artigo no qual observa que a dualidade da roupa, enquanto bem econômico e simbólico, congrega informações de diversas áreas, como econômica, gerencial, do campo da moda e do contexto sociocultural.

A moda é registrada, *informada* nos fotogramas, e aí entra a natureza *paradigmática* da questão: por que aquele figurino e não outro? Barthes nos diz que muitas vezes as opções que foram preteridas na apresentação da linguagem dizem muito sobre o que a mensagem deseja transmitir. Esta visão barthesiana encontra eco nas noções do silêncio, do apagamento e do esquecimento como conceitos portadores de sentido¹⁰.

É frequente nas fotonovelas brasileiras o lenço pequeno usado pelas mulheres enrolado no pescoço, evidenciando a influência da moda francesa, país exportador de fotonovelas, na produção do figurino das produções brasileiras. O *paradigma* e o *sintagma* são conceitos abordados por Barthes, o primeiro dizendo respeito ao leque de opções a serem consideradas na formulação da linguagem e o segundo, o sintagma, se relacionando a posição de cada elemento na linguagem.

Neste contexto, podemos questionar: porque não optou-se por *não* mostrar o lenço (relação paradigmática)? O que o lenço significa naquela posição do corpo feminino (relação sintagmática)? Podemos fazer várias inferências a respeito - que a opção adotada foi a de demonstrar a moda, ou que conforme sua posição o lenço oculta o pescoço e dispensa o uso de colares e acessórios dispendiosos para os produtores, ou ao contrário, destacando-o se posto em relação de proximidade com tais joias de pescoço.

Interessa-nos aqui o que apareceu, ou seja, a ocorrência do uso daquele vestuário *denota* a moda, as tendências e o estilo daquele período, e novamente tornando a fotonovela, ou neste caso, a imagem fotográfica da moda presente na fotonovela, fonte de informação a ser considerada para estudo deste tema.

Em relação à imagem fotográfica, Barthes denunciou o que parece ser um vício na linha seguida pelos estudos científicos sobre a fotografia:

Os livros que tratam dela, aliás, muito menos numerosos que relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito de longe. Eu constatava com desgosto que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. (BARTHES, 1984, p.16-17).

¹⁰ Onde está a figura dos pais nos personagens da Disney? Todos são tios, e todos são sobrinhos! Este é um exemplo desta questão. Outro são as animações infantis: Tom e Jerry, Papa-Léguas, Pica-Pau e cia. são vítimas de toda sorte de atribuições físicas, mas quase nunca os ferimentos se apresentam em forma de sangue.

Esta tendência dicotômica parece refletir a mesma orientação já delineada historicamente pelas investigações sobre a imagem, como veremos a seguir.

Pierce rompeu com a linha teórica predominante nos estudos da Semiótica, a da divisão binária em significante e significado, formulada por Ferdinand de Saussure (1857-1913), ao estabelecer um terceiro elemento, o de interpretante (não confundido com o intérprete).

Ervin Panofsky (1955) dividiu a análise da imagem nos níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, onde a descrição objetiva do conteúdo imagético pode ser verificada nos dois primeiros níveis. A descrição destes níveis feita por Maimone e Tálamo também se aplica às fotonovelas:

[...] o pré-iconográfico, que é a descrição de elementos constitutivos da imagem, ou seja, o referente; o iconográfico, que trata da identificação de assuntos específicos e conceitos manifestos, remetendo ao reconhecimento de um significado atribuível ao referente (análise); o iconológico, que diz respeito a valores simbólicos, ou seja, significados somente detectáveis e/ou observáveis cultural, social, filosófica ou ideologicamente (interpretação). (MAIMONE E TÁLAMO, 2009, p. 184).

Shatford (1986) também obedece à dicotomia entre objetivo e subjetivo (ou interpretativo) ao dividir a análise visual em dois parâmetros, o DE e o SOBRE, onde espelha Panofsky ao subdividir a parte objetiva, neste caso fracionando a análise DE em duas fases (o genérico e o específico) - para Panofsky, o pré-iconográfico é genérico e o iconográfico é específico.

Outros autores, entre os quais Quine, Carnap e Church, retomam a visão dicotômica, ainda tratando do problema da conotação e da denotação (AZEVEDO NETTO, 2002). Ralf Bohsack caracteriza estes focos como a busca de uma compreensão *sobre* a imagem (ou seja, analisando a imagem por ela mesma) e outra *através* da imagem, tomando-a como reflexo e produtora e possível agente transformador da sociedade (LIEBEL, 2011).

Também em seu método documentário, composto da Interpretação Formulada e da Interpretação Refletida, Bohsack leva em conta a necessidade de compartimentar a análise objetiva (Interpretação Formulada), em duas fases, nomeadamente as fases pré-iconográfica e iconográfica. Segundo Lieber, o autor se baseia no Método Iconológico de Panofsky e no Método Icônico de Imdahl.

A visão dicotômica do signo será tratada diferenciando-se dois aspectos do significado (o do *referente* e da *referência*) e recorrendo-se à distinção entre os elementos do conceito, ora chamados de *compreensão* e *extensão*, ora de *intenção* e *extensão*, ora de *conotação* e *denotação*. (AZEVEDO NETTO, 2002, p.6)

Assim, há uma característica de abordagem investigativa em comum entre os teóricos citados, ao adotarem a divisão entre a carga denotativa e conotativa da composição visual, onde a um objeto significativo (parte objetiva) se cola um ou mais referentes para a atribuição de significados (parte subjetiva).

Para Goodman (1995 apud Toutain, 2003),

[...] la importancia que Goodman atribuye la denotación se refleja en el empleo del término: utiliza para indicar la aplicación de una palabra, un cuadro u outra etiqueta, a una o muchas cosas. Explica que la denotación es una especie de referencia, que contiene varias subespecies que se diferencian según su aplicación (TOUTAIN, 2003, p.78).

Goodman identifica a denotação cuja função é a descrição de algo através de palavras, ou série de palavras, chamada de denotação verbal; e a denotação que representa por meio de um desenho, pintura, escultura, fotografia, película, e afins, chamada de denotação pictórica.

Em *Crítica e Verdade*, Barthes diz que “é porque há uma angústia da banalidade (angústia, para a literatura, de sua própria morte) que a literatura não cessa de codificar, ao sabor de sua história, suas informações segundas (sua conotação) e de inscrevê-las no interior de certas margens de segurança” (BARTHES, 2007, p.20).

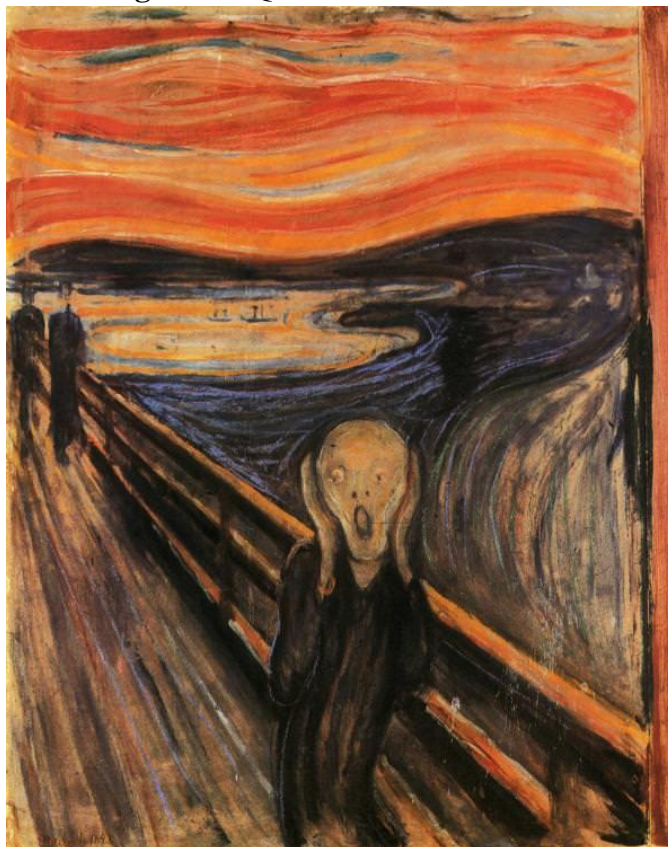
Ou seja, é através do plano da conotação que vamos reatualizando os discursos e incluindo-os num cenário explicativo ou zona de conforto (a margem de segurança), contextualizando as literaturas mais uma vez de acordo com novos conhecimentos adquiridos e com o avanço do entendimento humano. A noção de margem de segurança de Barthes encontra eco nas palavras de Moscovici (2007):

"As representações que fabricamos – de uma teoria científica, de uma nação, de um objeto, etc. – são sempre o resultado de um esforço constante de tornar real algo que é incomum (não familiar), ou que nos dá um sentimento de não familiaridade. Através delas, superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico, que é, com isso, enriquecido e transformado. Depois de uma série de ajustamentos, o que estava longe, parece ao alcance de nossa mão; o que era abstrato torna-se concreto e quase normal [...] as imagens e ideias com as quais nós compreendemos o não usual apenas trazem-nos de volta ao que nós já conhecíamos e com o qual já estávamos familiarizados (MOSCOVICI, 2007, p.58)".

Desta forma, estas informações (*informações segundas*, de acordo com Barthes), mesmo que de caráter subjetivo, se inscrevem como relevantes no rol de estudos da Ciência da Informação, na medida em que novos olhares são lançados sobre objetos informacionais que se imaginara esgotados. Deste modo, a descrição dos significantes que compõem um documento pode se dar por finalizada, porém novas interpretações podem incidir sobre eles, a qualquer tempo; a atribuição de significados mantém-se sempre em aberto e não se dá por finalizada. A representação documentária pode se esgotar, mas a significação não.

Robredo (2007) propôs um exercício no qual devíamos atribuir qualidades ou características primárias à cena representada no quadro “O Grito”, de Edvard Munch (figura 2), e chegou aos termos que seguem – segundo o próprio, de forma muito “simplificada e suscetível de contestação”:

Figura 2 - Quadro “O Grito”



Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/munch/munch.scream.jpg>. Acesso em 23 maio 2015.

Medo, Pânico, Terror
Desespero
Solidão
Angústia
Céu e mar ameaçadores
Ambiente hostil
Figuras inquietantes, ao fundo
Simbolismo das cores
Expressionismo

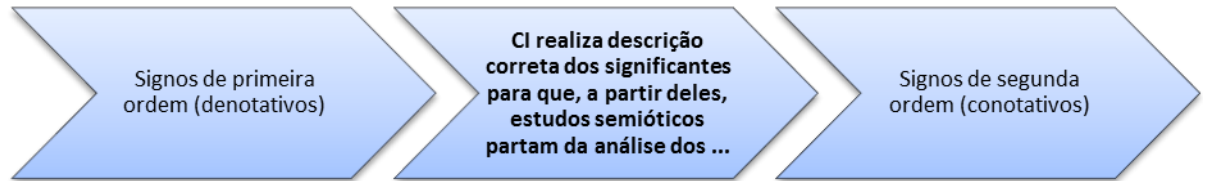
Nota-se que pelo menos os seis primeiros termos são essencialmente conotativos, porém evidentemente aplicáveis à representação da obra em questão. Nos produtos da linguagem documentária, a atribuição desses termos ao documento “*O Grito*” possibilita a recuperação deste resultado por aqueles que procuram por exemplos artísticos que expressem os sentimentos citados, para os mais diversos fins, seja para efeito de demonstração, verificação ou mesmo fruição artística.

Para Robredo, a observação cuidadosa e objetiva do mundo exterior, mesmo quando expressada através do mundo das artes, possibilita a aquisição e definição de conceitos e o estabelecimento de suas representações para reaproveitamento em outros empreendimentos (ROBREDO, 2007, p.54).

A denotação, enquanto leitura de superfície (primeiro nível), estaria para o que se denomina, aqui, informação, assim como a conotação, enquanto leitura em profundidade (segundo nível), estaria para o que se chama de interpretação (MANINI, 2011).

Produtos documentários, como tesouros, descritores e classificações, podem apoiar a práxis semiológica e a investigação de determinadas conotações, ao definir para o analista (semioticista, de imagens) quais elementos se apresentam, *denotam* na composição da mensagem investigada.

Figura 3 - Contribuição da Ciência da Informação (CI) para os estudos semióticos



Fonte: autoria própria

Para a análise da mensagem é recomendável que se inicie pela decomposição de seus elementos, que é justamente a que se propõe as linguagens documentárias. Em um cenário ideal, o documentalista provê ao semioticista parte da investigação em questão, ou seja, o trabalho técnico – quase braçal - de *destrinchar* a descrição dos elementos do primeiro nível da significação, cabendo ao investigador apenas aspectos de refinamento, associação entre eles e aprofundamento da descrição.

O referente fotográfico não deixa discordâncias: o céu azul está na foto (figura 4), os veículos, há a presença de pessoas... Os descritores *céu azul*, *veículos* e *peessoas*, de natureza denotativa, não serão objetos de contestação por qualquer área do conhecimento com a qual a ciência da informação dispare um diálogo interdisciplinar e que se proponha a travar uma análise das conotações que possam estar incidindo, por exemplo, sobre a história da Rua Chile, os prédios representados, os veículos da época, a moda naquele momento, ou seja, temas cuja análise diz respeito ao segundo nível da significação.

Figura 4 - Rua Chile



Fonte: <http://arquitetandonanet.blogspot.com.br/2013/11/rua-chile-salvador-bahia-brasil.html>. Acesso em: 26 mar.2015.

A imagem invariavelmente faz alusão a um *referente*, algo preexistente na realidade ou na mente do indivíduo, que pode ser um ser vivo, um artefato, um cenário, um evento, um conceito ou até mesmo uma abstração. Para Barthes, a fotografia é um *analogon* da realidade, um instantâneo incontestado de que o que foi fotografado esteve ali, e quando esteve. Mesmo que o fotografado não se lembre de ter estado em tal lugar, ou em tais condições, a foto de tal evento se impõe, é irrefutável, tem validação autônoma em relação à lembrança do fotografado.

“[...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu analogon perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua. (BARTHES, 1990, p.12-13).¹¹

A imagem fotográfica é denotativa, não sendo possível nesta linguagem visual apresentar, por exemplo, seres imaginários ou objetos e eventos que não pertençam à realidade. Mesmo com todo o aparato operando a favor do ficcional, ao produto da

¹¹ Barthes detalha a imagem fotográfica em “A mensagem fotográfica”, In: O óbvio e o obtuso, 1990.

fotonovela não se pode negar sua natureza denotativa, sua ligação com o concreto, pois os atores realmente estiveram em tal estúdio, em tal locação externa, quando da realização da foto. Além disso, particularmente no caso da linguagem fotográfica, o referente só foi fotografado porque a luz incidiu sobre ele, com os raios luminosos posteriormente captados pela câmera, o que fez Barthes se referir a fotografia como a imanação do real.

O referente da fotografia teve de estar lá, na frente da câmera, não pode ser “desenhado” ou inserido artificialmente, ou pelo menos não o pôde na época de produção de fotonovelas (época não coincidente com a da oferta de recursos de computação gráfica). Este imperativo físico, sem o qual a foto não pode existir, fez Barthes diferenciar o referente da fotografia do referente de outros sistemas de representação, chamando-o de *referente fotográfico*. O referente fotográfico se adere á foto, não é possível extraí-lo sem extrair a própria foto, o que se revela na nossa própria maneira de referirmos a ela: é a foto *de* Getúlio Vargas, não a foto *com* Getúlio Vargas.

Em CI, chama-se a atenção em não tomar como sinônimos os termos representação e indexação, ou seja, o fim pretendido (representar) com o meio para se atingir este objetivo. A indexação é apenas uma das técnicas de representação, não se confundindo com ela própria. Em relação aos documentos imagéticos, Robredo chama a atenção para a dificuldade na sua indexação:

Contrariamente às obras de cunho científico, que possuem terminologias próprias, as obras literárias e os documentos imagéticos (pinturas, fotografias, filmes, etc.) são muito mais difíceis de indexar e de representar mediante resumos ou sinopses informativas e, portanto, mais difíceis de organizar e de recuperar. (ROBREDO, 2011, p.24).

Na abordagem do presente trabalho, o termo *representação* é adotado no sentido estrito de sua palavra; representações são re-apresentações, manifestações físicas de algo externo a elas, e que necessitam de meios para se materializar e comunicar (baseado no entendimento dos autores citados na pesquisa).

Para a compreensão de uma obra de arte datada de determinada época, é necessário interpretá-la em seus significados, o que demanda investigar o contexto de sua realização, os fatores e condições sociais que influenciaram os artistas, enfim, o *estado de mundo* refletido na obra. Entende-se que a arte encerra um conhecimento e está passível de análise.

Nelson Goodman, filósofo estadunidense, desenvolveu um profundo e influente trabalho no campo da estética. Seguindo uma linha de pensamento que se pode classificar como construtivista, o autor afirma que a arte divide com as ciências a função de busca do conhecimento, não sendo inferior nem superior a elas, apenas com recursos diferentes. A estética, ou filosofia da arte, tem como finalidade explicar como se obtém esse conhecimento. A estética é, então, um ramo da epistemologia, ou teoria do conhecimento.

O importante aqui é deixar claro que o caminho adotado por este trabalho procura se coadunar com as necessidades da Ciência na Informação, bastante denunciadas na literatura atual, no que diz respeito ao estudo da imagem. Em vista deste foco, direcionado aos estudos em CI, evitar-se-á aprofundamentos teóricos que pertençam a campos de conhecimento diversos com os quais o objeto representado – por exemplo, a mulher - possui algum tipo de afinidade de estudo, como Sociologia ou História.

A aproximação com fundamentos da Linguística é prevista e necessária em um trabalho desta natureza. A Ciência da Informação trabalha com a representação do conhecimento através de linguagens, dentre as quais as Linguagens Documentárias são o aspecto mais visível desta correlação.

De certo modo, atualmente ainda se faz necessário reafirmar e justificar trabalhos que visem aproximar a Ciência da Informação e os estudos semânticos e semióticos, como feito por Mostafa no posfácio do livro “Estudos de Linguagem em Ciência da Informação”:

A primeira análise, pode parecer que compusemos um livro na contramão da ciência da informação. Um livro que levanta interrogações e adverte precauções: a linguagem é discurso, cuidado com o discurso! A linguagem é palavra-de-order, cuidado com a palavra-de-order! Se o cientista da informação indexa um cartaz, cuidar-se-á da articulação bartheana dos signos! Pois, não há nada errado com a ciência da informação. Essa ciência sabe - quiçá como nenhuma outra - de todos os perigos e armadilhas da linguagem. Por essa razão, estuda e desenvolve a linguagem documentária, que, além da linguística propriamente dita, associa a semântica e a gramática, para melhor compreensão e apropriação de suas possibilidades. (MOSTAFA, 2011, p.209).

Dado que a Ciência da Informação é um campo interdisciplinar que preocupa-se com os aspectos da comunicação e uso da informação, e a Linguística a ciência que estuda a linguagem enquanto sistema de comunicação, a relação entre as duas ciências torna-se evidente. “A importância da linguagem na expressão formalizada e exteriorizada do

conhecimento, tanto na análise dos conteúdos quanto na redação de textos não precisa ser enfatizada, porque facilmente perceptível.” (ROBREDO, 2007, p.64).

Barthes (2012, p.16), em seu “Elementos de Semiologia”, fazia eco a Lévi-Strauss em indagar se a Semiologia¹² deveria sempre seguir estreitamente o modelo linguístico, porém não arriscou conjecturar mais a respeito, e a verdade é que a elaboração de semióticas particulares se desenvolveram a partir de empréstimos conceituais dos estudos linguísticos.

Assim, torna-se fundamental universalizar modelos de análise e estudos da imagem e fazer com que a Ciência da Informação dialogue com todas as áreas do conhecimento que estudam o tema e sobre as quais desempenhem algum papel, sem esquecer que cada disciplina possui uma carga terminológica própria e a aceitação dos pares passa por um mergulho conceitual para universos disciplinares distintos.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

O objetivo do presente estudo foi apresentar a fotonovela como fonte de informação para o seu leitor. Para atingir este objetivo, o procedimento adotado seguiu os seguintes passos:

- 1) Identificação das características das revistas de fotonovela, principalmente quanto ao seu conteúdo;
- 2) Realização de uma amostragem de trinta e cinco histórias de fotonovelas¹³ da revista Sétimo Céu, única publicação que apresentou fotonovelas produzidas no Brasil e que circulou nas décadas de 1960-1980;
- 3) Levantamento e demonstração de alguns temas abordados na revista;
- 4) Compreensão da relação entre a linguagem da fotonovela e o conteúdo informativo.

¹² Nesta dissertação, adotaremos o termo *semiótica* para nos referimos tanto à semiologia de Barthes quanto à semiótica em geral, salvo em citações de época nas quais o termo *semiologia* se faça presente. “A rivalidade entre esses dois termos foi oficialmente encerrada pela Associação Internacional de Semiótica que, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar semiótica como termo geral do território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral”. NOTH, W. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003, p. 24.

¹³ Listadas no Apêndice A do trabalho.

Seguiremos o procedimento de Habert (1974) ao adotar para o estudo das fotonovelas a análise de conteúdo, compreendida pela autora como análise de temática, na exploração do material, e também de Bardin, que define a análise de conteúdo como um procedimento de análise que auxilia a “compreender os estereótipos do papel da mulher, no enredo fotonovelístico” (2009, p.34) – apesar deste não ser objetivo deste trabalho. Os códigos icônicos, como sinais, grafismos, imagens, fotografias e filmes, são domínios possíveis de aplicação da análise de conteúdo, assim como outros códigos semióticos que envolvam mitos, estereótipos, instituições e elementos de cultura.

A análise de conteúdo compreende três fases (BARDIN, 2009, p.121):

- A pré-análise: escolha dos documentos, formulação de hipóteses e/ou objetivos, elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final;
- A exploração do material;
- O tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

O método semiótico, que também se utiliza de conteúdo imagético na sua composição, será complementar porque este método compreende o estudo dos signos (ou seja, ícones, índices e símbolos) enquanto a análise de conteúdo (BARDIN, 2009) orienta o estudo do corpus selecionado.

Bardin diz que, após meados dos anos 70, nos estudos de comunicação visual, a prática da análise de conteúdo observa com interesse as tentativas que se fazem no campo alargado da análise de comunicação: lexicometria, enunciação linguística, análise da conversação, documentação e bases de dados, etc. (BARDIN, 2009, p.27), e, assim, torna-se um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição dos conteúdos das mensagens.

De acordo com Ferrari, “o método semiótico estuda os sinais, o significado dos símbolos e de como se aplicam estes. Como a ciência é um conjunto ordenado e sistemático de símbolos, a importância deste método torna-se evidente.” (FERRARI, 1982, p.47).

Para compor a amostra, fez-se o levantamento em face do efetivo acesso às fotonovelas, considerado por este autor ter sido um imperativo limitador no presente estudo. A partir do universo coletado, seguiu-se à *regra de pertinência*, segundo a qual os documentos retidos, para Bardin, “devem ser adequados enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise” (2009, p.124).

Nos últimos anos, alguns colecionadores, com vistas a preservar e divulgar este material, digitalizaram, através de *scanners*, revistas de fotonovelas e as compartilharam para *download*. A solução para a barreira do acesso ao *corpus* residiu, assim, na análise do material digitalizado, para posteriormente destacarmos quais elementos melhor exemplificassem o problema proposto e pudessem fornecer informações relevantes.

Autora do mais extenso trabalho publicado sobre a fotonovela, Habert, mesmo em pleno apogeu de circulação das publicações, no início da década de 70, já alertava sobre a imensa dificuldade em pesquisar sobre as revistas de fotonovelas. “As dificuldades com bibliografia e informações com fotonovela somaram-se as dificuldades de encontrar as revistas. Como se trata de objeto vulgar, as bibliotecas não têm tais revistas colecionadas.” (HABERT, 1974, p. 13).

A abordagem qualitativa adotada preocupa-se com a compreensão e interpretação do fenômeno, considerando o significado que os outros dão às suas práticas (GONSALVES, 2011).

O procedimento usado para apoiar a investigação será teórico histórico. Este procedimento usa a investigação de acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade atual, pois as instituições alcançaram sua forma através de alterações de suas partes componentes, ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto cultural particular de cada época. (LAKATOS, 2005, p.106).

A análise de conteúdo se relaciona com este procedimento, pois segundo Henry e Moscovici (1969 apud Bardin, 2009), considera o contexto de produção do seu objeto.

Qualquer análise de conteúdo não visa o estudo da língua ou da linguagem, mas sim a determinação mais ou menos parcial do que chamaremos *as condições de produção dos textos*, que são o seu objeto. O que tentamos caracterizar são estas condições de produção e não os próprios textos. O conjunto das condições de produção constitui o campo das determinações dos textos. (BARDIN, 2009, p.42).

As técnicas utilizadas incluíram a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica. Para Gil (2010, p.30-31), fotografias, quadros e imagens formam o que se denomina de *documentos iconográficos*, e a pesquisa que se debruça sobre este material tem um cunho documental. Já a pesquisa bibliográfica, para o mesmo autor, é indispensável nos estudos

históricos e vantajoso quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço.

4 AS FOTONOVELAS

Para Buitoni, a fotonovela é uma “narrativa ficcional, quase sempre amorosa, contada em fotos quadrinizadas, isto é, usando balões e outros recursos da história em quadrinhos” (BUITONI, 1990, p.91).

Herança dos folhetins do início do século XX, as fotonovelas surgiram na Itália, na década de 40, como forma de aproveitar fotogramas não utilizados na edição de produções cinematográficas, que eram reunidos de forma a poder contar um breve resumo do filme que entraria em cartaz. Neste sentido, *Stefano Reda* e *Damiano Damiani* foram os precursores, adaptando filmes de sucesso como *O Conde de Monte Cristo* e *A Dama das Camélias* para o que naquele momento era chamado de cine-romance.

O estilo neo-realista dominante na época, e que ditava as temáticas de outras expressões artísticas, determinou a ambientação e a temática urbana e realista nas fotonovelas. A popularidade deste formato se deu também por revelar-se eficaz no alcance de públicos que não tinha acesso aos espaços de cinema e à televisão, além de se apoiar na popularização do cinema e nos avanços tecnológicos da fotografia.

Não tardou para a fotonovela ser trazida ao Brasil, ainda, na década de 1940, através da revista "Encanto", da Coluna Sociedade Editora. Em 1950, a revista “Grande Hotel”¹⁴, incorporou a fotonovela ao seu mix de histórias, cuja aceitação mais tarde justificaria o lançamento de outras publicações neste formato por parte de sua editora, a extinta Vecchi. Dois anos depois, em 12 de junho de 1952, a Editora Abril, de Victor Civita, entrou na concorrência deste filão, com a revista “Capricho” (figura 5). Inicialmente com periodicidade quinzenal, e mesclada a seções sobre comportamento, beleza e variedades, logo a revista se tornou mensal, com o objetivo de trazer fotonovelas na íntegra e lucrar com um período de exposição maior nas bancas. Cabe registrar que a publicação atingiu as maiores tiragens de uma revista da América Latina, ultrapassando a marca de quinhentos mil exemplares em várias ocasiões.

¹⁴ Inicialmente, a revista, fundada em 1947, não publicava fotonovelas, e sim romances no formato quadrinhos.

Figura 5 - Revista com a informação da tiragem ao alto (545 mil exemplares)



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

No início, as fotonovelas eram quase em sua totalidade importadas da França e Itália. Eram enviados o roteiro, as fotos, a orientação de disposição dos fotogramas na página e os diálogos e legendas referentes a cada um. A partir daí, a tradução era feita por colaboradores e depois procedia-se á diagramação dos fotogramas na página.

Via de regra, seguia-se a mesma disposição gráfica usada no original, porém não era raro o artifício de alteração de determinadas fotos, visando aspectos econômicos ou atendimento á Censura vigente (HABERT, 1974; SAMPAIO, 2008).

De certa forma, em relação à adaptação para a censura, este trabalho já era realizado em “berço”, pois as editoras estrangeiras, segundo Habert, evitavam “qualquer proximidade ou característica nacional. [A fotonovela] É construída de maneira mais neutra, mais mediana, de forma a penetrar em diferentes mercados e não ferir os sentimentos nacionais e os preconceitos dos leitores" (HABERT, 1974, p. 67).

Assim, no processo criativo das histórias, já havia a preocupação em tornar as tramas acessíveis a vários mercados de consumo. Com isto, evitavam inserir nas histórias críticas de natureza política ou geográfica, que pudessem barrar a aceitação das histórias em países consumidores.

Com a entrada da Abril, outras editoras entraram no ramo, entre os quais pode-se destacar o pioneirismo da Editora Bloch em produzir suas próprias histórias e publicar as primeiras fotonovelas coloridas regularmente (e não em eventuais edições especiais). Era na revista “Sétimo Céu”, e agora tínhamos temáticas mais familiares ao público brasileiro, e se viam rostos nacionais, no lugar dos protagonistas estrangeiros de outrora. A ambientação européia dava lugar ao clima tropical, com novos modos de vestir, de agir e de se relacionar.

Em certo momento, dezenas de títulos de revistas de fotonovelas disputavam atenção nas bancas, dos quais pode-se citar, além das já mencionadas, a “Super Novelas Capricho”, “Amiga”, “Carícia”, “Carinho”, “Cartaz”, “Fascinação”, “Ilusão”, “Jacques Douglas”, “Jenifer”, “Lucky Martin”, “Melodia”, “Noturno”, “Sentimental”, entre outras.

Isabel Sampaio (2008), em sua tese de doutorado sobre os leitores de fotonovelas, faz uma cobertura abrangente sobre os trabalhos acadêmicos que abordam fotonovelas no Brasil. Além do trabalho de Habert, de abordagem sociológica, Sampaio cita: o trabalho de Buitoni (1977), com base no estruturalismo de Jakobson, Barthes e Greimas; o de Flora (1980), concentrado no intercâmbio de fotonovelas entre México e Colômbia, que parecia reproduzir o mesmo padrão de circulação que ocorria entre a Europa e o Brasil; Bosi (1970) - embora acidentalmente, pois seu objetivo foi o estudo das práticas de leituras das mulheres operárias da periferia de São Paulo -; Biondo (1978), com detalhes do processo de produção da fotonovela; Toledo (1981), pesquisa quantitativa focada nas relações entre consumo de fotonovelas por estudantes paulistas de escolas públicas; além dos trabalhos de Rego (1991) e de estrangeiros como Carrillo e Lyson (1983) e Hill e Browner (1982).

Podemos trazer para o século XXI a observação de Habert, datada de 1974, acerca da negligência científica que acometeu a linguagem de fotonovelas.

Ninguém se surpreende mais com o interesse dos eruditos pelos quadrinhos (os *comics*). Estamos vivendo, realmente, a fase do reconhecimento cultural do fenômeno – uma ampla literatura enfoca a linguagem do balãozinho e o conteúdo de suas mensagens. A fotonovela, entretanto, também uma forma de narrativa em quadrinhos, permanece a margem dessas discussões. Sua inclusão nas preocupações dos eruditos ou dos aficionados dos quadrinhos até o momento não foi feita. Existe um clima de desprezo e de ironia em

torno desse meio de comunicação. Porém, como negar sua repercussão? (HABERT, 1974, p.9).

Joanilho faz coro a Habert na justificativa das histórias de fotonovelas como fonte de estudo: “a compreensão da fotonovela deve fugir das simplificações que a rejeitam por ser indigna da análise historiográfica. Nela vamos encontrar práticas culturais que podem muito bem nos explicar formas de organização social e modo de agir no cotidiano” (JOANILHO, 2008, p. 547).

Barthes observa que a este tipo de linguagem deve ser feito uma análise diferenciada:

Há outras artes que continuam o fotograma (ou pelo menos o desenho) e a história, e a diegese: são o foto-romance¹⁵ e a banda desenhada¹⁶. Estou persuadido que estas artes, nascidas no submundo da grande cultura, possuem uma qualificação teórica e põem em cena um novo significante (aparentado com o sentido obtuso); será daqui em diante reconhecido para a banda desenhada; mas sinto, pelo meu lado, esse ligeiro trauma da significância perante certos foto-romances: a sua estupidez comove-me (esta podia ser uma certa definição do sentido obtuso); haveria, pois, uma verdade de futuro (ou de um muito antigo passado) nestas formas irrisórias, ordinárias, estúpidas, dialógicas da subcultura de consumo. (BARTHES, 1990, p.57-58)

Pode-se observar que os estudos encontrados sobre as fotonovelas citam como uma das características principais deste formato a falta de temas polêmicos e controversos, inclusive atribuindo a justificativa da censura oficial e familiar que inibiam tais assuntos. Esta inclinação para determinadas temáticas fez Manini distinguir, em sua dissertação de mestrado (1993), a fotonovela do foto-romance. Para a autora, a primeira tem como temáticas o romance e o melodrama, enquanto o foto-romance traz o suspense e tramas próximas ao gênero policial.

Esta conclusão pode ser válida (ainda que com reservas, como veremos mais adiante) para as fotonovelas já citadas, consideradas o *mainstream* do formato, mas chamamos a atenção para toda uma linha de fotonovelas ousadas para os padrões da época, e que vendiam relativamente bem, como exemplo as seguintes publicações: *Noturno*, da Abril, lançada em 1960 (com o aviso “desaconselhável para menores de 16 anos”); a *Top Secret*, lançada em 1968, e a *Killing* (“fotoaventura exclusiva para adultos”), lançada em 1970, ambas da RGE; as

¹⁵ Um dos primeiros nomes da fotonovela.

¹⁶ Como as histórias em quadrinhos são conhecidas em alguns países da Europa.

revistas *Diabolik* e *Satanik*, da Nueva Frontera; e a *Mistérios de Jacques Douglas*, lançada em 1974, pela Vecchi.

Já na década de 1990, a suposta ingenuidade nas fotonovelas não encontra lugar entre as publicações do formato. Na revista *Sétimo Céu*, n. 149 (figura 6), a chamada de capa anuncia: “O amor secreto de Roberta Close – com beijo na boca e tudo!”, em que traz a imagem da personalidade, que é transexual, com um robe vermelho e promove uma enquete, com teor ambíguo, sobre a possibilidade de troca de sexo.

Figura 6 - Roberta Close em fotonovela



Fonte: *Sétimo Céu* n.149, 1990. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/06/revista-setimo-ceu-amor-nr-149-roberta.html>>. Acesso: 12 mar. 2015.

As fotonovelas produziram e refletiram representações sociais¹⁷, se constituindo em documento que reflete um período histórico. Segundo Le Goff (2000, p.110), documento “não

¹⁷ O tema das representações sociais foi objeto de estudo de Serge Moscovici no livro *Representações sociais: investigações em psicologia social* (2003), que também considerou o conceito de representações coletivas (RC) formulado por Émile Durkheim.

é uma mercadoria invendida do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de força que nela detinham o poder”.

Segundo Joasilho (2008), a fotonovela não é uma imposição simples e pura de uma indústria cultural, mas um artefato, no qual leitores podem criar as suas próprias significações e estabelecer suas representações sociais.

A estrutura do documento pode estar em diversas linguagens, combinando texto, imagem e som. O documento não está mais preso a uma estrutura linear da informação. Cada receptor interage com o texto com a intencionalidade de uma percepção orientada por sua decisão individual. (ALBUQUERQUE BARRETO, 2007, p.29)

De acordo com Lara (2010), a Ciência da Informação trabalha com o documento ao menos sob duas perspectivas diferentes: num sentido que caracteriza a sua *atividade nuclear* (onde documentos originais são selecionados e submetidos a um tratamento para a produção de outros documentos) e num sentido que corresponde ao seu *entorno*. Neste segundo caso, segundo a autora, os documentos se tornam objeto de análise crítica, como expressão de fenômenos sociais e de memória.

4.1 FOTONOVELAS COMO SIGNO IMAGÉTICO INFORMATIVO

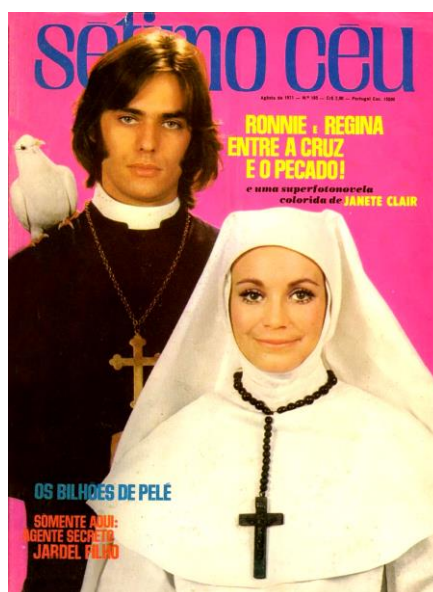
As fotonovelas se compõem de signos – predominantemente, imagens fotográficas e textos – passíveis de atribuição de significados. Signo é tudo aquilo passível de produzir significado para alguém, por exemplo, palavras, imagens, gestos, sinais gráficos, cores, vestuário. A semiótica estuda a natureza e relação dos signos com os seres.

Desde tempos remotos, o homem primitivo aprendeu a atribuir significado ao que o rodeia. As nuvens escuras eram sinal de chuva, a posição do sol indicava a passagem do tempo, e até o silêncio numa mata fechada carregava sentido, sugerindo a possibilidade de um predador por perto que calava os outros animais. Estas experiências traziam conhecimento, e proporcionava poder e sobrevivência aos homens que soubessem inferir estas relações (se nublava, chovia; se o sol tivesse a pino, faltava muito anoitecer).

Este conhecimento era transmitido aos membros da comunidade, e geração após geração, os homens aprenderam a dar valor às suas experiências, e ao portador da grande parte delas, os idosos e anciãos, era conferido respeito e o *status* de sábios.

O signo sempre se refere a algo, um *objeto*, representando-o na mente do intérprete. Nos casos citados, as nuvens representam chuva, a posição do sol representa o tempo, o silêncio representa caça. Este objeto pode ser **imediat**, ou seja, possuir um significado apenas latente, como as nuvens sobre uma ilha deserta, ou pode ser **dinâmico**, como as mesmas nuvens sobre uma região populosa, onde cada pessoa interpreta-as de diferentes maneiras (como previsão do tempo, ou prova da beleza do céu, etc.). O primeiro olhar passa através da percepção, estabelecendo uma relação do signo com o objeto representado através de uma relação de semelhança (ícone), de causa e efeito (índice) ou de convenção (símbolo), como o símbolo da pomba branca na figura abaixo.

Figura 7 - Capa de revista de fotonovela e o símbolo da pomba branca.



Fonte: Sétimo Céu n.185, 1971.

O signo informa ao transmitir um significado e, com isto, se torna fonte de estudo da Ciência da Informação, campo de estudo cujo objeto – a informação – é o aspecto mais característico da sociedade atual. A contemporaneidade se caracteriza pelo volume, pela dinâmica e pelos variados meios pelos quais a informação se apresenta, num processo de crescimento que teve origem há quase setenta anos atrás, após a Segunda Guerra Mundial.

Com o fim da Segunda Guerra, o volume de informação que ficou retido durante o período do conflito causou o fenômeno chamado de *explosão bibliográfica*. “Acabava a guerra e a informação mantida secreta naquele período seria colocada à disposição do mundo” (BARRETO, 2007, p.20). O repentino fluxo informacional, aliado ao crescente surgimento de novos suportes de informação provocado pelo advento da ciência e tecnologia, fez surgir na comunidade científica a necessidade de desenvolvimento de um arcabouço teórico que possibilitasse dar formação e instrumentos para os profissionais lidarem com todo aquele material.

A Ciência da Informação (CI) surgiu a partir dos anos 50 como resposta a esta demanda da sociedade. O objetivo da nova ciência foi atender a necessidade de provimento de técnicas e habilidades para identificação do que é relevante em diversos fluxos de informação. Na verdade, pode-se dizer que a Ciência da Informação não nasceu a partir de uma nova postura intelectual, e sim de uma necessidade social que provocou esta mudança. Como seu objeto de estudo – a informação – transita entre diferentes meios, a CI já nasceu com a característica de campo interdisciplinar, lidando com as diversas disciplinas com as quais a informação possui alguma aproximação de análise.

A informação, segundo Le Coadic (2004), é um significado que é transmitido através da mensagem inscrita por meio de signos. Ela transmite conhecimento, e, como o conhecimento é comunicado por meio de signos, a relação entre CI e Semiótica se torna inevitável e a interdisciplinaridade se faz necessária.

A Semiótica, ciência geral dos signos, apesar de na época não nomeada como tal, remonta aos tempos de Platão. O estabelecimento do termo se deu no século XVII, tendo sido utilizado pela primeira vez para indicar a ciência dos sintomas em medicina, posteriormente sendo proposto por Locke para indicar a doutrina dos signos, correspondente à lógica tradicional. Mais tarde, Lambert usou o termo como título da terceira parte do seu *Novo Organon* (1764).

Apesar da semiótica ter sido estudada anteriormente, o primeiro olhar mais atento sobre a constituição do signo em si se deu através do americano Charles Sanders Peirce.

Peirce (2010) estabeleceu que o signo (mais precisamente, a sua função) possui uma natureza triádica, sendo esta constituição formada pelo signo, pelo objeto e pelo interpretante, compondo a *função-signo*. O objeto determina vários tipos de interpretação, ou seja, produz vários interpretantes, tendo como produto o signo que passa a o representar. Assim, dois

conceitos são observados, o de determinação e o de representação. Vale chamar a atenção que, na teoria peirceana, o objeto representado pelo signo também é signo, ou seja, um signo explica o outro, assim sendo, tudo é signo, cabendo estudar as suas características e as várias formas pelas quais eles se relacionam.

Quando a representação se realiza através de linguagens verbais e não verbais, e a partir do momento em que o que está sendo comunicado pelas linguagens (tipos de signos) é a informação, a conexão entre as três disciplinas - comunicação, informação e a semiótica - se faz presente, possibilitando desenvolver o estudo da informação quando comunicada através dos signos linguísticos. “[...] a função e a natureza da informação comportam um elemento de sentido, uma produção de significado transmitida por meio de um sistema de signos (a linguagem) a um ser consciente (o indivíduo) por meio de uma inscrição (a mensagem)” (CASTRO, 2005 apud COSTA, 2009).

Saussure já previa uma ciência geral dos signos que se desenvolveria autonomamente, mais inicialmente tomando emprestado da Linguística seus conceitos principais. Já Barthes insere a Semiótica como parte da Linguística, porque estuda as unidades significantes do discurso, sendo a imagem uma forma discursiva.

Os signos não verbais (ícones) se manifestam através de uma relação de semelhança (analógica) com o objeto, e os signos verbais linguísticos se manifestam através de convenções. Pode-se dizer que os dois universos sígnicos possuem uma intrincada relação, pois não há imagem mental que não tenha sua origem no mundo concreto nem imagem simbólica que não tenha se originado na mente de alguém.

O ponto comum entre as significações diferentes da palavra imagem (imagens visuais/imagens mentais/ imagens virtuais) parece ser, antes de mais nada, o da *analogia*. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é antes de mais nada *algo que se assemelha a outra coisa*. (JOLY, 1986, p. 39).

4.2 CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO

Segundo Bardin (2009, p.40), a intenção da análise de conteúdo é “a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)”. Assim, a análise de conteúdo considera o contexto de produção do seu objeto.

As condições de produção das fotonovelas se relacionam com aos fatos históricos ocorridos entre o final de década de 40 e o início dos anos 80¹⁸, intervalo coberto pela produção editorial de fotonovelas, e pode-se perceber que as conquistas femininas conviveram lado a lado com a circulação deste tipo de publicação.

Já em 1943, o cartaz “We Can Do It!” (“Nós Podemos Fazer Isto”), de J. Howard Miller, mostrado na figura a seguir, alertava a mulher para a sua força, convocando-as a assumir postos de trabalhos, enquanto a mão de obra masculina tinha partido para lutar na Segunda Guerra. Em 1945, as mulheres conquistam o direito ao voto na França e na Itália, países que se tornariam os maiores exportadores de fotonovelas. Também nos anos 40, a escritora francesa Simone de Beauvoir se destaca por expor ao mundo uma análise contundente da condição da mulher na sociedade, no livro *O segundo sexo*.

Figura 8 - We Can Do It!.



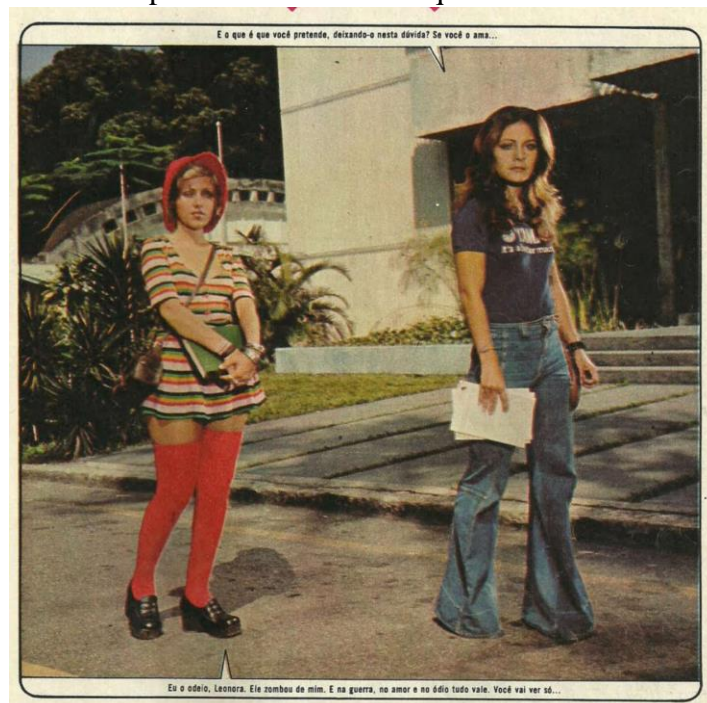
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/We_Can_Do_It!. Acesso em: 12 mar. 2015.

¹⁸ A seguir, faremos referência a alguns fatos históricos com base principalmente no historiador João Braga através dos livros *Um século de moda* (2013) e *História da Moda: uma narrativa* (2004).

Na década de 50, é digno de nota a Convenção de Igualdade de Remuneração entre trabalho masculino e trabalho feminino para função igual, aprovada pela Organização Internacional do Trabalho em 19 de junho de 1951.

Em 1961, a Maison Courrèges, da França, criou a denominada “silhueta curta”, que consistia em vestidos e saias com a bainha acima dos joelhos. O nome minissaia, porém, não tem uma autoria definida, sendo que em alguns casos atribuída a Mary Quant, apesar de a mesma ter negado o fato. No Brasil, Elis Regina foi quem fez a minissaia aparecer pela primeira vez na TV. Nos anos 60, a comercialização da pílula anticoncepcional, aliada a mensagem de paz e amor trazida pelo movimento hippie, provoca uma revolução sexual. Também nesta década, a multinacional francesa Rhodia investe com mais frequência no cenário brasileiro de moda, promovendo grandes desfiles periódicos e divulgando coleções brasileiras nas passarelas internacionais.

Figura 9 - Nova tendência da moda: das pernas cobertas da modelo à direita às pernas expostas da modelo à esquerda



Fonte: Sétimo Céu Especial n.214.

Em outubro de 1961, a revista *Claudia*, que se tornaria a maior revista feminina brasileira, é lançada pela Editora Abril. Outra publicação, *Manequim*, primeira revista exclusivamente de moda no Brasil, já circulava desde 1959 pela mesma editora.

Em 1962, surgiam as sandálias havaianas, lançadas pela São Paulo Alpargatas S.A. e inspiradas nas sandálias de dedo japonesas.

Os ingleses Beatles ditam a tendência da moda masculina neste período, com os cabelos em forma de tigela, casacos sem gola ou camisas de colarinho alto, gravatas mais finas, calças de boca estreita e botas de cano curto, estilo que se tornaria conhecido como “mod” - abreviatura de modernista. No Brasil, este estilo foi disseminado, com algumas variações, pelos membros da Jovem Guarda.

Na Inglaterra é aberta a boutique Biba, da polonesa Bárbara Hulanicki, que se tornaria referência na moda jovem.

Em 1965, Yves Saint Laurent descobriu a silhueta feminina com os vestidos “tubinho”, de alongamento retilíneo e esbelto, que ficou conhecido como Vestido Mondrian. Em 1966, o espanhol radicado na França Paco Rabanne lança sua primeira coleção: vestidos compostos de placas e discos de plásticos unidos por aros de metal.

Nessa época, no ensaio *Sistema da Moda* (publicado originalmente em 1967), Barthes aplicou a análise semiótica ao vestuário feminino, de como a peça de vestuário significa, “*está para qualquer outra coisa*”.

Nos Estados Unidos, em 1968, uma peça íntima foi destaque ao virar símbolo de revolta, na chamada *Bra-Burning* (“Queima dos Sutiãs”), quando centenas de mulheres se reuniram em frente a um teatro, em Atlantic City, onde ocorria o concurso de Miss América, para protestar contra a exploração da beleza, e ameaçando incendiar objetos como sutiãs, itens de maquiagem, saltos altos e revistas femininas. A queima não foi concretizada, mas a ameaça deu nome ao movimento. Este evento se relaciona ao movimento feminista que ficou conhecido pelo termo *Women’s Liberation* (“Liberação das Mulheres”).

O movimento hippie eclode nos Estados Unidos, ditando um novo padrão de comportamento, mais libertário, influenciando a moda e as artes em geral, principalmente a partir do evento em Woodstock (1969). Um ano antes, a atriz negra Marsha Hunt, na mensagem de paz e amor que trazia o musical *Hair* (1968), chama a atenção ao mostrar ao mundo sua inovadora cabeleira em formato esférico, que ficaria conhecida por cabelo “*black power*”.

Em 1970, a estilista mineira Zuleika Angel Jones, a Zuzu Angel (1921-1976), é aceita no *Fashion Group* de Nova York e lança uma coleção inspirada nos trajés típicos nordestinos.

Mais tarde, o desaparecimento do filho provocado pelo regime militar faz a estilista adotar motivos de protesto em suas estampas, chegando a realizar no consulado brasileiro em Nova York um desfile-protesto.

Nos anos seguintes, Yves Saint Laurent traz o masculinizado tecido risca de giz para o vestuário feminino, Diane Von Furstenberg lança o “vestido-envelope”, no qual uma faixa prolongava-se do tecido para envolver a cintura e Giorgio Armani debuta na moda.

Surge o movimento punk, ainda mais contestador que os pacifistas hippies da década passada. A crise do petróleo e o conseqüente desemprego influenciavam na insatisfação dos jovens com a situação da época, o que se refletia nas roupas deliberadamente rasgadas, presença de correntes e adereços diversos e cortes de cabelo que chocavam a sociedade - acostumada aos cabelos “corretos” da geração modernista.

No Brasil, a novela *Dancin' Days*, da Rede Globo de Televisão, aproveitava a tendência dançante (ou *disco*, de *discoteca*) que marcou a música do período e fez sucesso na televisão, com personagens como a de Sônia Braga, cujo figurino, assinado por Marília Carneiro, se tornava copiado nas ruas.

No contexto político, na década de 70, as mulheres a ocupar cargos de alto poder começam a se multiplicar. Isabel Péron, na Argentina, torna-se a primeira mulher presidente. No Brasil, em 1976, uma mulher ocupa pela primeira vez o cargo de senadora (Eunice Michilles). Também neste período, há a Convenção Contra Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher.

Segundo Habert, “o personagem feminino é geralmente central na fotonovela. A mulher centraliza o tema, encarna o sentimental e o romanesco com menos possibilidades de equívocos.” (HABERT, 1974, p. 128). Isto ocorre porque há um ideal feminino pregado nas revistas, conforme veremos a seguir, e pela necessidade de empatia com a maior parcela possível de seu público leitor.

A imagem da mulher se constitui em “representâmen”, ou seja, aquilo que representa. Quando se deseja distinguir entre aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de “representâmen” (signo) e o último de representação (PEIRCE, 2010).

Sobre a palavra *mulher*, diz Santaella:

Note-se que, por isso mesmo, o símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um

geral. Assim são as palavras. Isto é: signos de lei e gerais. A palavra *mulher*, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é *esta* mulher, *aquela* mulher, ou a mulher do *meu vizinho*, mas toda e qualquer mulher. O objeto representado pelo símbolo é tão genético quanto o próprio símbolo.

(...)

Desse modo, o objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma ideia abstrata, lei armazenada na programação linguística de nossos cérebros. É por força da mediação dessa lei que a palavra *mulher* pode representar qualquer mulher, independentemente da singularidade de cada mulher particular. (SANTAELLA, 2005, p.67)

Dulcília Buitoni (1990), fazendo extenso trabalho de pesquisa sobre a representação¹⁹ da mulher na imprensa feminina brasileira, cujo material consultado incluiu publicações de fotonovela, observou que, já no século XIX, duas direções foram bem definidas na imprensa:

- a) a tradicional, que engrandece as virtudes domésticas e as qualidades ditas “femininas”;
- b) a progressista, que defende os direitos das mulheres, dando ênfase à educação.

Figura 10 - O ideal do casamento

Dentro em breve ela estará diante do altar...

EMPRESTIMO FAMILIAR
é a grande solução para as despesas de enxoval e da festa de casamento

Você está contente. Sua filha vai se casar com um homem de bem, tal como você tinha idealizado. A data já está marcada. Agora é comprar o enxoval, mandar fazer o vestido da noiva, encomendar os doces - tomar, enfim, todas as providências para a realização de grande festa. São providências que demandam dinheiro e, muitas vezes, não há dinheiro em caixa...

Mas, felizmente, você pode dispor do Empréstimo Familiar - iniciativa pioneira* do Banco da Lavoura desde 1923 - para atender a todas as despesas da família e do lar. Vá à sua agência do Banco da Lavoura de Minas Gerais e informe-se sobre o Empréstimo Familiar. Você pode contar com ele!

EMPRESTIMO NASCITIVO
Para as despesas de enxoval, maternidade, educação e criação.

EMPRESTIMO DE FORMATURA
Para as despesas com as formalidades, festa e traje de formatura.

EMPRESTIMO ESCOLAR
Para a compra de uniformes, livros e pagamento das mensalidades do colégio.

*Foi em 1926, logo após um fim de século, o Banco da Lavoura, na região norte-oriental de Minas Gerais, realizando um grande volume de negócios, que iniciou, em 1923, esta iniciativa, que se tornou, em pouco tempo, a melhor solução para problemas relacionados com a família brasileira.

Banco da Lavoura
DE MINAS GERAIS, S.A. — um amigo em toda parte

Perfume **Damosel**

— um convite para o sonho...

DAMOSEL — o perfume que dá felicidade... porque tem a suavidade de uma carícia!

DAMOSEL — o perfume que a transporta para o mundo do sonho... envolvendo-a numa aureola de encantamento!

LOÇÃO E COLÔNIA: Cr\$ 26, - Cr\$ 40, e 70,
ÓLEO: Cr\$ 25,
ESSENTIAL: Cr\$ 27,
PO. DE APERÇÓZ: Cr\$ 12, e Cr\$ 25,

NTM - 9-354

Fonte: Acervo João Piol. Disponível em: <<http://joapiol.blogspot.com.br>>. Acesso em 26 mar.2015.

¹⁹ Mais especificamente sob a ótica do mito contemporâneo de Roland Barthes, que seria uma espécie de “representação coletiva”.

Em relação ao século XX, a autora descreve as formas de representação da mulher encontradas na imprensa feminina brasileira de acordo com as características predominantes em cada década. Assim constataram-se neste século as seguintes formas de representação:

[...] a “mulher-oásis”, no contexto da Belle Époque; a “mãe-sofredora”, na imprensa contemporânea da I Grande Guerra; a “sacerdotisa da Beleza”, em anos de rápida modernização burguesa lastreada de contradições ideológicas; “Iracema de lábios grossos”, exemplo de crônica sobre a mulher do povo, típica dos anos de 30; a “mulher celulóide”, símbolo do processo de americanização, à Hollywood, durante a II Guerra Mundial; a “garota moderna”, lançada pela moda empresarial dos anos 50 (BUITONI, 1990, p.XI).

Figura 11 - Um exemplo de normas de comportamento para a *mulher-oásis*



Neste momento (décadas de 40 e 50), surge a fotonovela:

[a fotonovela] desperta para uma realidade urbana, que no entanto só é tratada na superfície. Do mesmo jeito que [na fotonovela] aparece a mulher trabalhadora, também fica sempre a ideia que a felicidade suprema se realiza no lar, junto do marido e dos filhos. A mulher é chamada para trabalhar fora; mas é chamada com mais força a ficar em casa. (BUITONI, 1990, p.91).

A partir da década de 60, predomina a imagem da mulher como, a “*dona de casa insatisfeita*”, que já sofre a febre consumista (e as respectivas frustrações domésticas) dos anos do desenvolvimentismo;

Figura 12 - Anúncio em revista de fotonovela

Você é uma esposa submissa ou participante?

O Cacique-solúvel acabou com o golpe do mandinho que manda a mulher lá dentro fazer um café e aproveita a ausência da Amélia para comentar os chamados "assuntos masculinos".

Com Cacique-solúvel, o cafézinho agora é feito na sala. Em trinta segundos. Sem coador. Sem sujar as panelas, sem sujar as mãos. Como, minha senhora? Isso elimina a participação da dona-de-casa no preparo do café? Bem, nós achamos que a senhora faz melhor negócio participando da conversa.

O preço da participação é a eterna vigilância.

CACIQUE
CAFÉ SOLÚVEL

CACIQUE
solúvel
o café mais jovem do Brasil

Fonte: Acervo João Piol. Disponível em: <<http://joaopiol.blogspot.com.br>>. Acesso em 26 mar.2015.

A partir da década de 70, surge, “enfim, a ‘*liberada*’ e a ‘*marginal*’, nossas contemporâneas²⁰, orientadas maciçamente para a fruição do sexo e da libido aquisitiva, ou para a participação nos grupos e nos movimentos políticos”²¹.

Figura 13 - A mulher emancipada



Fonte: Acervo João Piol. Disponível em: <<http://joaopiol.blogspot.com.br>>. Acesso em 26 mar.2015.

Considerando o corte cronológico de produção das fotonovelas, pode-se verificar que o documento fotonovela abarcou as fases que correspondem ao período mais libertário em relação às mulheres, ou seja, da “*moderna*”, passando por “*insatisfeita*” até a “*liberada e/ou marginal*”. Porém, a fotonovela ainda vê-se na via crucis entre a manutenção da tradição e o estímulo ao progresso.

Segundo Buitoni (1990, p.134):

[...] poucas mulheres percebem que a modernidade se conforma em repetir, remoçando-os, os elementos estruturais do sistema. Prega-se a emancipação feminina; mas na verdade trata-se de um processo que continua coisificando a mulher, nos moldes em que se funda.

Assim como a emancipação através da gradativa liberdade nos modos de vestir são apenas concessões para que o mercado se revitalize, o sexo também representa uma

²⁰ Em relação à época do estudo da autora, publicado pela primeira vez em 1981.

²¹ Ibid., p.133.

pseudolibertação, pois, livre da instituição do casamento, o mesmo discurso de como a mulher *deve ser*, se vestir e se comportar continua, agora em relação a seu companheiro eventual.

Para Buitoni, pela recorrência do discurso e sua excessiva vinculação ao mercado, a imprensa feminina envolve toda uma representação da imagem da mulher, que em geral é conservadora.

O percurso de leitura que foi realizado constatou que a representação feminina teve nítidas mudanças no decorrer do período de produção das fotonovelas; de acordo com o avanço das décadas, as histórias de fotonovelas apresentavam um perfil de mulher totalmente diverso daquele apregoadado cinco ou dez anos atrás. Enquanto nas produções de 1960 a fotonovela trazia a mulher que vivia em função de conseguir ou manter um casamento feliz, a da década de 70 trazia a mulher em busca de liberdade e a de 80 trazia a mulher em busca do amor - não necessariamente do marido.

É importante observar que a identificação de ideais e padrões de comportamento voltados ao público feminino depende do ponto de vista adotado: se direcionarmos o olhar para os personagens masculinos, pode-se perceber que também são sugeridas para o homem – e, por tabela, para um público masculino leitor - características que estes deveriam ter para serem considerados “bons partidos”, ou seja, que os façam desejados pelas mulheres.

Concluimos que a busca por emancipação profissional e sexual das personagens acompanhava os avanços dos direitos e conquistas femininas no contexto histórico da época, e neste momento não é mais possível discernir se a fotonovela brasileira reflete ou também induz a esta ânsia por mudanças por parte do seu público leitor.

5 RESULTADOS DA ANÁLISE

5.1 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL



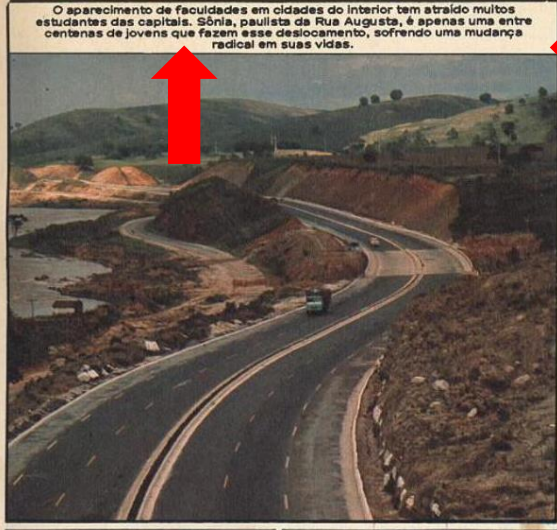

Cada cena de fotonovela no qual aparece um personagem é efetivamente uma fotografia deste ator, se tornando um dado biográfico deste. Da mesma forma, cada imagem revela a moda através do vestuário, do figurino e dos adereços vestidos, além de mostrar os veículos utilizados na época, as paisagens tal como eram, os locais onde as produções foram feitas. Assim, na análise do conteúdo realizada no presente trabalho, optamos por não descrever elementos imagéticos comuns a *todos* os fotogramas – atores, cenários, vestuários – e nos concentramos na informação efetivamente apresentada por meio da linguagem textual, ou seja, falas dos personagens e do narrador.

Quanto ao conteúdo imagético, toda imagem precisa ser representada através de palavras para fins de descrição e recuperação, e este processo de conversão passa por um viés semiótico na medida em que quem o realiza possui um olhar único e pessoal sobre o objeto visualizado, fruto das suas vivências e percepções.

Por isso, utilizamos a análise de conteúdo temática aliada a conceitos utilizados nos estudos semióticos como representação, significante e significado, denotação e conotação, com o objetivo de apontar os conceitos para os quais o espectador da imagem deve atentar. Esta abordagem foi necessária em vista do documento estudado, de característica imagético-textual, onde devemos considerar que a imagem – predominante no formato da fotonovela – traz diferentes interpretações a depender de quem o analisa.

A fotonovela é uma forma de narrativa que utiliza foto e texto (HABERT, 1974). Assim, na exploração do material distinguimos basicamente os seguintes elementos formadores de sentido, e, portanto, usados para comportar o seu conteúdo informativo: a imagem e as palavras. Em cada um destes dois grandes blocos, há outros sub-elementos. Nas imagens, o sentido se constrói na expressão das personagens, nos figurinos, nos cenários, nos objetos colocados em cena, nas cores, e na concatenação entre eles. Nas palavras, se dividem em legendas e balões.

QUADRO 1 - Elementos do formato de fotonovela

Elemento	Definição	Exemplo (seta indica o elemento)
<i>Quadro</i>	É a decomposição de certas imagens no espaço em segmentos sequenciados (EISNER, 1999, p. 38).	
<i>Balão</i>	O que contém palavras que permitem ao leitor saber o que o personagem está falando (O'NEIL, 2005, p. 14).	
<i>Legenda ou recordatório</i>	Uma frase ou um fragmento de frase que aparece em um quadro, não em um balão (O'NEIL, 2005, p. 14).	
<i>Calha ou sarjeta</i>	Espaço existente entre um quadro e outro (MCCLLOUD, 2005, p. 66).	

Fonte: autoria própria.

A estrutura do formato de fotonovela, e da banda desenhada em geral, possui uma característica singular: a do intervalo entre os quadros (chamado de calha ou sarjeta). Neste intervalo, ocorrem eventos necessários ao enredo, mas não visualizados pelo espectador, salvo intenções deliberadas da produção em evidenciar algum elemento. Por exemplo, na figura 14, um quadro mostra os personagens se dirigindo ao seu automóvel, enquanto o quadro seguinte já os apresenta em outro ambiente. O ato de pegar as chaves do veículo, abrir a porta, ligar a ignição, o percurso realizado, se parou ou não para abastecer o tanque: isto não importa para o leitor, mas o deslocamento dos personagens ocorreu, e é necessário para a narrativa e a construção da diegese.

O quadrinho ou a fotonovela demanda um movimento tríplice. O primeiro movimento seria simples: de um fotograma ao seguinte. Porém, no segundo movimento, entre um fotograma e outro há a elipse que será virtualmente preenchida. E, o terceiro movimento, a reconstituição da narrativa entre os fotogramas com a elipse solucionada imaginariamente. A história é recomposta na mente do leitor. (SULLEROT, 1963apud JOANILHO, 2008, p. 538).

Pode-se então dizer que estes vazios, estas lacunas, são afetados pelos quadros vizinhos, que têm a função de *índices*, pois indicam eventos não mostrados, um fluxo onde o invisível transcorre. Os quadros conexos indicam o que ocorreu nos intervalos entre as imagens, porém esta inferência se dá na mente do leitor, não é fruto de apresentação textual ou imagética. O vazio entre os quadros representa o ausente sem o exprimir. Deixam um espaço livre para a reconstituição de sentido por parte de quem lê, se imaginando tanto a sequência anterior como a posterior até o próximo fotograma.







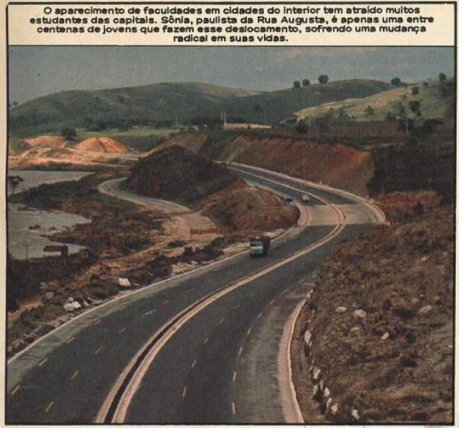

Figura 14 - O deslocamento da personagem é inferido pelo leitor



Fonte: Sétimo Céu n.170, 1970.

A partir disso, podemos perceber que o que acontece entre os fotogramas se divide em dois tipos: eventos inferidos pelo leitor, como a percurso de automóvel, e eventos desconhecidos pelo leitor: o provável abastecimento do tanque. O primeiro é objeto de semiose, cuja matéria-prima de significação reside nos índices dos quadros vizinhos, o segundo não se torna objeto de semiose, pois não foram apresentados elementos para a sua inferência.

QUADRO 2 - A construção da narrativa na fotonovela

Elemento	Com elemento	Sem elemento
<p><i>Quadro:</i></p>	 <p>Os quadros são a essência da fotonovela, não se extrai este elemento sem descaracterizar a própria linguagem do formato.</p>	 <p>O que pode-se fazer é eliminar as molduras - ou requadros. porém ainda assim <i>o sentido se mantém</i>, completado pela mente do leitor.</p>
<p><i>Calha ou sarjeta:</i></p>	 <p>As calhas são uma consequência natural do uso dos quadros. Nelas, ocorrem eventos que são completados pela mente do leitor. Entre o segundo e o terceiro requadro da sequencia acima, os personagens saíram de um ambiente interno para o externo, e este deslocamento ocorreu na calha.</p>	 <p>Elemento indissociável dos quadros, as calhas não são passíveis de eliminação. Mesmo aproximando artificialmente as molduras, apenas sua aparência física - lacuna - sofre alteração, mas a sua função permanece intacta. <i>A calha é um produto da mente interpretativa do leitor.</i></p>
<p><i>Balão</i></p>	 <p>O conteúdo do balão pode ou não transportar o sentido na sequencia de imagens, quando exerce função de explicação ou quando estabelece com a imagem uma relação de mera complementaridade. Note-se que, no exemplo acima, o texto transporta sentido, e, ao retirá-lo...</p>	 <p>... não sabemos mais o que se passa com os personagens, quais suas falas e sentimentos. Na coluna ao lado o texto explicava o motivo da mulher estar com a mão na frente - ato de tentar lembrar -, mas aqui, o leitor tem que inferir o significado de tal gesto (dor de cabeça, olhos sensíveis à claridade...?).</p>
<p><i>Legenda ou recordatório</i></p>	 <p>O aparecimento de faculdades em cidades do Interior tem atraído muitos estudantes das capitais. Sônia, paulista de Rue Augusta, é apenas uma entre centenas de jovens que fazem esse deslocamento, sofrendo uma mudança radical em suas vidas.</p> <p>O conteúdo da legenda também pode ou não transportar o sentido na imagem, exercendo função de explicação ou de complementaridade.</p>	 <p>Aqui, sem a legenda, não sabemos qual o local que aparece na imagem.</p>

O que conduz o espectador da fotonovela no folhear da publicação é o fio da narrativa proporcionado pelo conjunto de legendas, balões e fotografias. Barthes divide a legenda em duas funções: *ancrage* (ancoragem) e *relais*. A primeira descreve, narra, orienta o leitor. A segunda, comum nas histórias em quadrinhos, atua em complementaridade com a imagem, não replica o que já está sendo visualizado.

Nas figuras a seguir, percebemos como o efeito da ancoragem nas legendas atua na representação do Museu Imperial de Petrópolis, descrevendo e enfatizando o valor de seu acervo.

Figura 15 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis

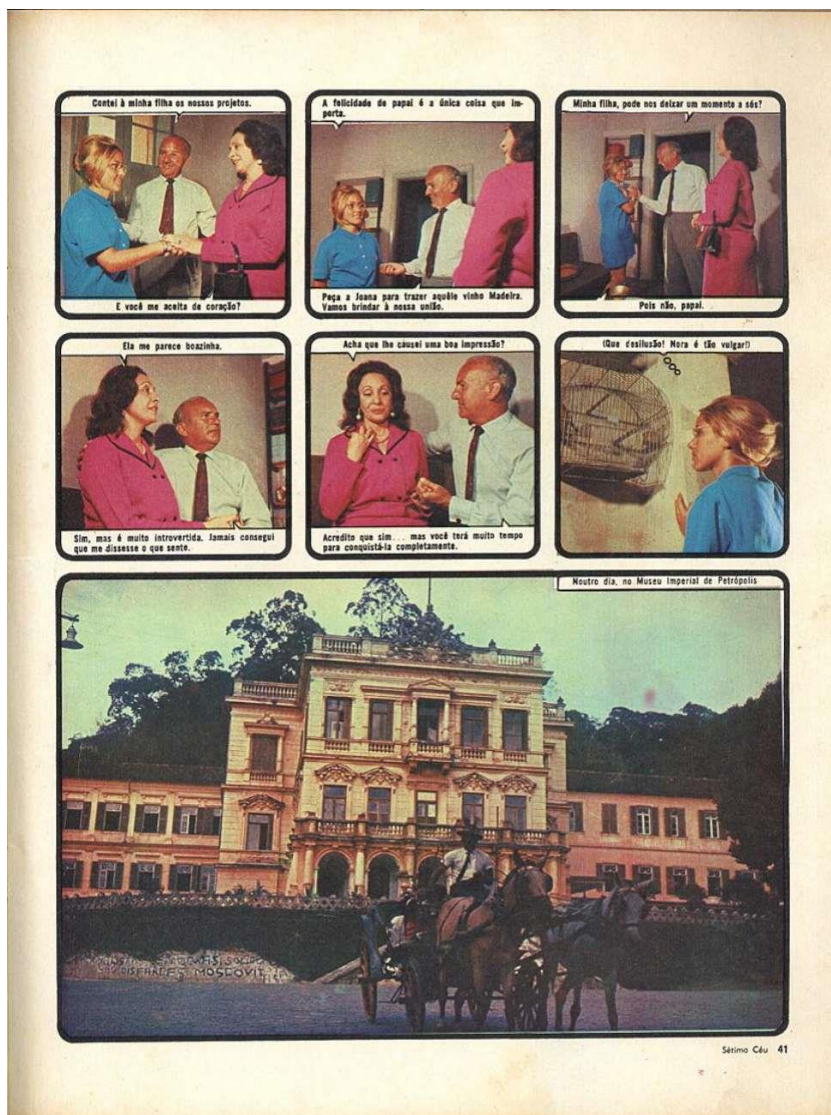


Figura 16 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis

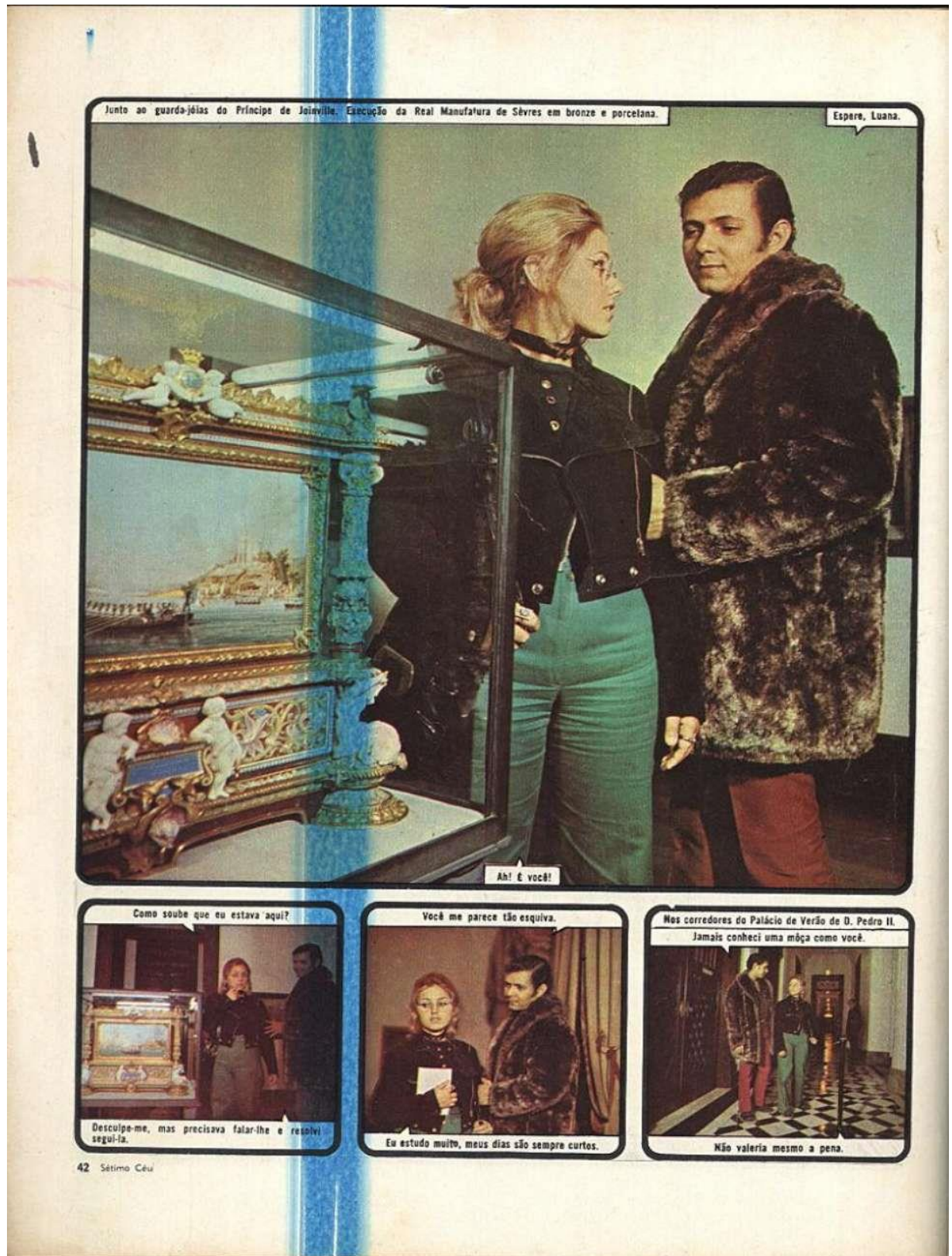


Figura 17 - Descrição de acervo do Museu Imperial de Petrópolis



Fonte: Sétimo Céu n.177, 1970.

Nas primeiras fotonovelas, as imagens apenas ilustravam o que era explicitado textualmente, não se apresentando com autonomia na composição dos quadros. Com o desenvolvimento da fotografia, que proporcionava maior qualidade e nitidez nas imagens, o textual e imagético deixaram de redundar-se mutuamente e passaram a se harmonizar na diegese do conteúdo.

O que torna esta linguagem também diferente da história em quadrinhos propriamente dita, ilustrada, cujo talento e diversidade de estilos saltam de imediato aos olhos, por vezes se tornando o único motivo para o consumo daquela história em quadrinhos - para admirar os desenhos de tal artista, acompanhar-lhe os traços. Não se compra determinada revista de fotonovela pelo fato de esta ser fotografada por *este* ou *aquela* fotógrafo, mas se adquire determinada revista de quadrinhos por esta ser desenhada por determinados artistas.

Enquanto nos quadrinhos é notável o trabalho do ilustrador, nos fotogramas das histórias de fotonovelas raramente há aquele detalhe casual que choca e atinge a atenção do leitor por algum efeito de sentido. Não sendo uma foto artística, a foto de fotonovela carece de maior esmero na sua elaboração. Os atores já estão vestidos, maquiados e preparados: resta ao fotógrafo pôr a máquina incessantemente para funcionar sem maiores refinamentos e demora.

Na fotonovela: antes do ato fotográfico - termo notabilizado no trabalho do pintor e teórico Phillippe Dubois -, os referentes são “arranjados”, preparados, simulados (questionado sobre a diferença da atuação nas fotonovelas em relação à atuação no cinema, sendo uma cena mais “congelada”, o ator de fotonovela Neivaldo Gonçalves declara: “na fotonovela o ator pronuncia aqueles textos pequenos e faz o rosto da cena.”).²² A melhor dramatização dos atores fotografados e a linguagem de seus corpos, ou seja, a pose, dão o *start* para o “clic” do fotógrafo, este sempre tendo em mente a história, visando à *verdade* do enredo e não à *vaidade* da fotografia (sua beleza estética). O que deve significar na cena retratada são as expressões faciais, a postura, o enquadramentos, os planos utilizados, os cenários, as maquiagens e os figurinos.

²² Entrevista completa disponível em <<http://asfotonovelas.blogspot.com.br/2011/10/entrevista-neivaldo-goncalves-ator-de.html>>. Acesso em 19 mar.2014.

Desta forma, o conjunto de fotografias da fotonovela molda-se numa unidade, num mecanismo que opera exclusivamente para a narrativa, onde imagem alguma se destaca por algum motivo em particular e se digna a figurar como obra artística - nem a foto do esperado beijo entre o *galã* e a *mocinha*, pois previsível e expectante; este conjunto enquadra-se no que Barthes chama de *fotografia unária*, ou seja, banal, simples, “livre de acessórios inúteis” - quase mecânica.

Apesar de situada neste espectro, não se pode ignorar que cada fotografia guarda um sentido no *corpus* da história, que cada fotografia é única, mesmo quando a diagramação comporta outra dúzia de fotogramas na mesma folha.

Barthes admitiu que sobre uma imagem essencialmente denotativa podem ser aplicadas técnicas de manipulação com o objetivo de transmitir uma mensagem conotativa. De acordo com ele, a imagem fotográfica ilude o espectador ao nublar todo um leque de intenções por trás de um cenário predominantemente denotativo, quando pretende representar o referente, porém o autor relaciona seis técnicas utilizadas para conotar a imagem fotográfica:

- a) Trucagem – quanto se produz uma imagem a partir da união de duas outras que, se tomadas em separado, têm um sentido diverso daquele a que se chegou com a fusão;
- b) Pose – expressão dos estereótipos de significantes que constituem a imagem;
- c) Objetos – induzem a associação de uma ideia a partir de sua mera visualização, pois carregam significados em si próprios (não confundir com objetos físicos);
- d) Fotogenia – técnicas com as quais se produzem determinados efeitos na imagem, de maneira a reforçar o discurso²³.
- e) Esteticismo – refinamentos de caráter estético que são acrescentados *a posteriori* na obra;

²³ Sobre a fotogenia, Aumont diz que “[...] é uma concepção expressa por muitos fotógrafos: a fotogenia é, na fotografia bem-sucedida, o que nos toca, o que *me* toca (um “eu” indefinidamente singularizado, variável com cada um de nós).” (AUMONT, 1995, p.309, grifo do autor).

- f) Sintaxe – o conjunto de elementos que se encadeiam na fotografia para formar um discurso.

Nas fotonovelas, o que se observou no percurso de leituras realizadas por este autor é que, a depender da finalidade a que se pretende chegar, certos procedimentos de conotação são mais destacados do que outros:

- a. Capas: a intenção dos editores aqui é apresentar a revista, chamando a atenção para o seu conteúdo, de forma a seduzir para a aquisição da publicação. Para isto, os elementos mais utilizados são os que saltam mais instantaneamente aos olhos, como a cor, recurso do *esteticismo*;
- b. Histórias: visa contar uma narrativa que agrade o leitor e o convença para a compra de outros números da publicação. Aqui, é abundante a função de *relais*²⁴ entre imagem e texto, e o uso do elemento *pose* é ostensivo. A grosso modo, e porque é uma linguagem construída a partir de imagens congeladas e estáticas, pode-se perceber que a fotonovela é uma sequência de poses intencionais;
- c. Anúncios publicitários: pretende vender um produto ou serviço, estimulando um consumo ou comportamento que favoreça financeiramente os anunciantes da revista. Para isto, lança-se mão da maioria dos artifícios de conotação traçados por Barthes, no qual a *trucagem*, os *objetos*, a *fotogenia* e a *sintaxe* exercem função de forma mais predominante.

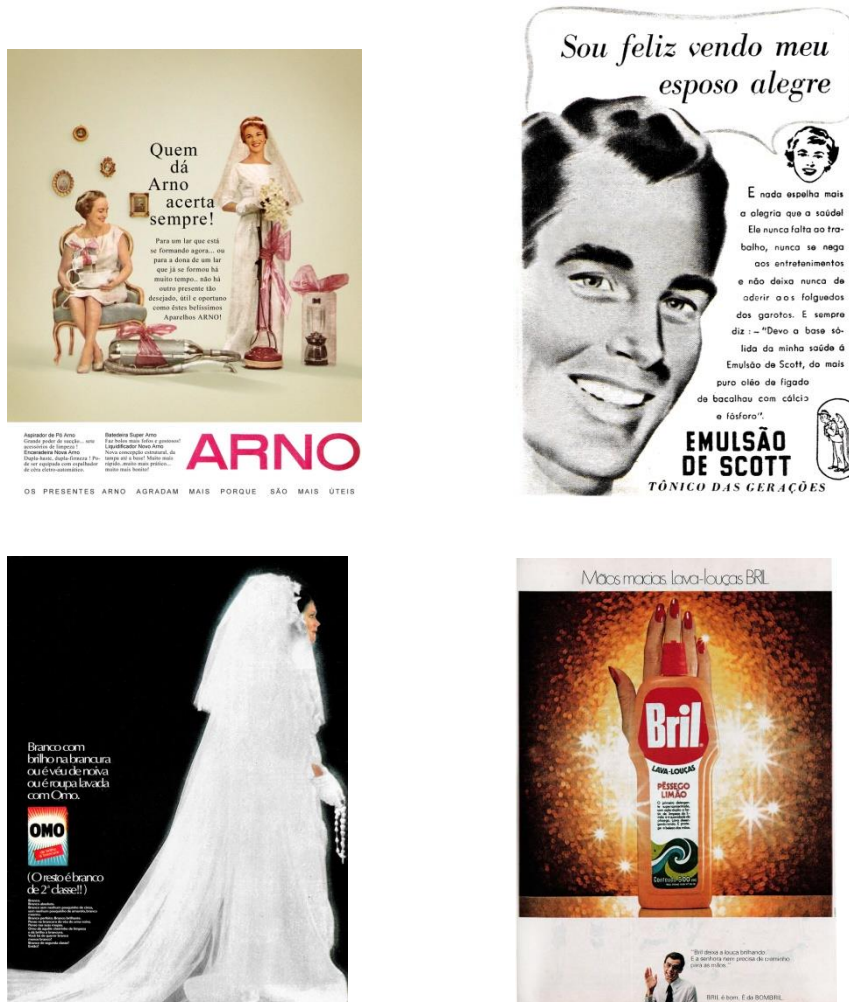
Embora fora do escopo deste estudo, não podemos deixar de citar os anúncios publicitários presentes nas revistas de fotonovelas. Barthes foi um pioneiro na Semiótica ao se interessar pela análise da publicidade. No transcorrer da pesquisa, observamos que o foco predominantemente presente nas imagens publicitárias das revistas femininas das décadas de 50 a 80 são no sentido de manter estável a instituição do *casamento*, diga-se, casamento religioso entre um homem e uma mulher e cuja consequência natural seja gerar filhos.

²⁴ Não há tradução para a língua portuguesa que corresponda com exatidão semântica à palavra *relais*, cuja noção remete a etapa de parada, interrupção momentânea.

Assim, anúncios de produtos comerciais dos mais diversificados, desde pasta de dente a sabão em pó - como veremos na sequência de imagens a seguir - tinham como principal mensagem facilitar a manutenção do *casamento* através do bem-estar e simplificação de tarefas a ser usufruídos com a aquisição de tais bens.

A mulher era vista pelo mercado publicitário como a porta de entrada dos produtos nos lares, e a mensagem publicitária visava convencê-la de que era preciso *ter* para *ser*, ou seja, a harmonia no lar e a felicidade do casamento dependiam de usufruir ou não as facilidades trazidas pelos novos eletrodomésticos e lançamentos produzidos por uma indústria cada vez mais atuante.

Figura 18 - Produtos que visavam o ideal do casamento



Fonte: Acervo João Piol. Disponível em: <<http://joaopiol.blogspot.com.br>>. Acesso em 26 mar.2015.

5.1 RESULTADOS, INFERÊNCIAS E INTERPRETAÇÃO

Como enfatiza Bardin (2009, p.121), a fase da pré-análise geralmente possui três missões: escolha dos documentos, formulação de hipóteses e/ou objetivos, e por fim a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final.

Na escolha dos documentos, foram lidas 35 (trinta e cinco) histórias de fotonovelas produzidas no Brasil, todas da revista *Sétimo Céu*, por esta ser a única publicação brasileira a produzir fotonovelas. Foram feitos dois percursos sobre o mesmo material: a primeira leitura foi livre, contínua, percorrendo a narrativa sem interrupções, assumindo “o olhar de leitor”, objetivando a recepção do conteúdo, apreendendo e se deixando levar pelo fluxo do enredo, aberto à percepção e aspectos estéticos. A segunda leitura foi com o viés do pesquisador, adotando a postura crítica necessária à análise do conteúdo, visando identificar características recorrentes desta forma de linguagem, semelhanças e diferenças entre as várias histórias, aspectos que as particularizassem de outras linguagens textuais e correlações com aspectos teóricos que possam se relacionar com este tipo de manifestação literária, além de investigar reflexos de condições históricas que possam ter sido intervenientes²⁵.

Em seguida, selecionou-se as características mais representativas para a exemplificação do tema em questão, onde cada aspecto relevante para a constituição da linguagem de fotonovela foi considerado e abordado em capítulos específicos do trabalho.

A outra etapa foi analisar o conteúdo não verbal contido nas narrativas e ilustrações, a fim de reconhecer significações que identifiquem representações nas fotonovelas, entendendo-se que a constituição do *corpus* e sua análise são relacionadas.

Assim, tomamos como base o **conteúdo informativo** como categoria temática para atingir o objetivo proposto no trabalho, ou seja, não foi realizada a análise em torno da diegese, da ficção, da narrativa, e sim dos elementos componentes das histórias que

²⁵ “Daí dois regimes de leitura: uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (se eu leio Júlio Verne, avanço depressa: perco algo do discurso, e no entanto minha leitura não é fascinada por nenhuma *perda* verbal – no sentido que esta palavra pode ter em espeleologia); a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota (...)” BARTHES, no livro *O Prazer do Texto* (1987), p.19.

ultrapassam o campo ficcional, como fotografias de atores e cidades e descrições que se relacionam efetivamente com o período histórico de produção das histórias.

Outras subcategorias poderiam ter sido elencadas, como, por exemplo, a representação da moda, dos vestuários, dos veículos e construções, porém julgamos que a apresentação de tantos quantos fossem identificados os temas não seria o caminho metodológico para fins de explicitação do problema proposto, que não é de identificar os temas recorrentes ou abundantes nas fotonovelas – tarefa já realizada no campo da comunicação, por Habert (1974) e Sampaio (2008) - e sim defender este tipo de publicação como *documento* e objeto *informativo*, que oferece registro histórico e fotográfico de temas de acordo com o conhecimento de quem lhe direciona o olhar, variando de assuntos relativos à evolução da fotografia e história do teatro ao desenvolvimento da moda, apenas para citar alguns.

Manini (2011) lista possíveis enfoques que podem incidir sobre a análise documentária das imagens, e qual o diferencial de uma linguagem como a da fotonovela nesta investigação.

Um dos enfoques seria o psicanalítico, que partiria para observações sobre a iconologia, o onírico e o imaginário.

Outro enfoque seria algo mais sociológico, que observaria comportamento, incidência de algum fato e costumes de uma época através, por exemplo, de retratos de família.

Uma terceira abordagem da leitura de imagens fotográficas poderia estar voltada para uma análise de cunho artístico, que detectasse a que escola pertence o fotógrafo ou em que tendência se encaixa a fotografia.

Outra possibilidade em que a leitura de imagens fotográficas poderia ser observada – **e com muito mais pertinência e riqueza de detalhes** – seria com relação às **narrativas fotográficas sequenciais (exemplos: sequências fotográficas, ensaios temáticos, fotonovela e foto-romance)**. Em tais textos imagéticos, a categoria do tempo narrativo está muito presente e conduz, por si só, a leitura sequencial. (MANINI, 2011, p. 663, grifo nosso).

As subcategorias foram quantificadas da seguinte forma:

Tabela 1 - Categoria Conteúdo informativo

Subcategorias	Quantidade de histórias que contém a subcategoria	Percentagem da amostra (%)
Menção a personalidades	4	11
Representação de cidades	9	26
Condição de gênero	22	63
Condições de trabalho e emprego	15	43
Eventos culturais e festividades brasileiras	3	8

Fonte: autoria própria.

A escolha das subcategorias foi feita após a leitura do material, ou seja, a identificação precedeu a escolha, e a justificativa pelos temas selecionados se deu de acordo com seu potencial em demonstrar o fluxo informativo neste tipo de linguagem. Representação de cidades, condição de gênero, menção a personalidades, condições de trabalho e emprego e referência a eventos culturais e festividades brasileiras foram elencados e identificados para em seguida ser tabulada a quantidade de histórias em que há ocorrência destes elementos.

Foi usado o termo *representação de cidades* por que junto à citação ou descrição das cidades se segue efetivamente as imagens das mesmas, fotografadas e usadas como pano de fundo da narrativa, compondo o cenário (ver pág.109). Sobre as cidades, segundo Barthes, “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade (BARTHES, 1987, p.187)”.

Barthes vai mais além, para ele “a cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”. (BARTHES, 1987, p.187). Nota-se que Barthes, ao se referir ao leitor, amplia a noção de leitura para além da definição tradicional, pois para ele as imagens que nos cercam se transformam numa escrita de acordo com as significações que traz, e assim como a escrita, a imagem exige uma *lexis*.

A seguir relacionamos alguns exemplos de como se deu a representação das cidades nas fotonovelas.

1.

Esta fotonovela foi realizada na ilha do Bananal, antigamente chamada de Sant`Ana, a maior ilha fluvial do mundo, equivalendo ao território da Bélgica. Até a fundação de Brasília esse local era considerado verdadeiro sertão, mas hoje, ligado à Capital, com moderníssimo hotel, é ponto dos mais visitados por turistas que buscam um recanto que conserva ainda a beleza das terras virgens - Descrição da Ilha do Bananal, feita pelo roteirista Amaral Gurgel (Sétimo Céu n.139, 1967).

ATUALIZAÇÃO: A Ilha do Bananal à época da fotonovela ficava no norte de Goiás, território que atualmente é o estado de Tocantins.

2.

Principal porto do Brasil, Santos é uma de nossas mais belas cidades litorâneas. Gonzaga, São Vicente, Ponte Pênsil, Ilha Porchat são atrações turísticas... - Descrição de Santos, feita pelo roteirista Carlo Mazzoni (Sétimo Céu n.163, 1969).

. ATUALIZAÇÃO: Gonzaga ainda é a praia mais popular de Santos, enquanto São Vicente é um município limítrofe, onde fica as Ilhas Porchat e de São Vicente e a Ponte Pênsil, ponte suspensa que liga São Vicente com o município de Praia Grande.

3.

“... e Deus fez a mulher.” As mais bonitas (ou, pelo menos, boa parte delas) Ele colocou numa linda cidade do Espírito Santo – Cachoeiro de Itapemirim. O pico do Itabira e o rio Itapemirim transmitem uma calma poética à cidade, só quebrada pelo trenzinho que a atravessa. Roberto Carlos, Rubem Braga, Jece Valadão e Carlos Imperial são alguns de seus filhos mais famosos... - Roteirista Loiva Borba (Sétimo Céu n.174, 1970).

ATUALIZAÇÃO: Apesar de não citado expressamente, a narração dá a entender que Jece Valadão nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, porém ele cresceu e foi enterrado na cidade. Jece Valadão nasceu em Campos dos Goytacazes.

4.

(...) *Aos domingos, Antônio a levava a ver as belezas e as curiosidades de Santos. As praias de areias firmes, onde um carro poderia passar, pesca de arrastão, com juntas de bois recolhendo as redes, Monte Serrat e lugares vizinhos, como Bertioga, São Sebastião, Ilha Bela... Mas de tudo era Guarujá que Marta mais apreciava. Guarujá, a ilha do Sol na linguagem indígena.* - A representação do litoral santista, pelo autor Amaral Gurgel (Sétimo Céu de Luxo n.1, 1966).

ATUALIZAÇÃO: Bertioga, São Sebastião, Ilha Bela e Guarujá são municípios limítrofes da cidade de Santos. Já Monte Serrat ou Morro de São Jerônimo é um monte situado na própria cidade.

5.

O ponto de atração [de São Lourenço, Minas Gerais] está no parque das águas, com seus bosques naturais, suas diversões e, principalmente, o grande lago onde se espelham árvores seculares. A nossa estória foi executada no fim do Outono, quando o frio ali já é intenso, mas seco e agradável. Nem mesmo a proximidade do inverno suprime as flores de São Lourenço, cujo parque é famoso pelos seus jardins. Ali encontramos rosas de toda espécie. A ausência de chuvas neste período do ano oferece manhãs e tardes agradáveis de sol, quando os casais de namorados remam seus barcos, afastando-se para recantos poéticos. Entre esses, a Ilha dos Amores ao alcance da vista mas longe de ouvidos indiscretos, permitindo as juras de amor na ilusão de um completo afastamento do mundo... Pássaros naturais da região e outros importados de outros estados fazem do pequeno pedaço de terra um recanto do Paraíso sonhado por todos que amam ou buscam a solidão. Mas, a poucos minutos está a cidade que cresce mais do que os frequentadores desejariam, moderniza-se, conservando apenas as vendedoras típicas de flores artificiais... As inúmeras lojas de "souvenirs" contrastando com os altos prédios a surgir... Cidade feliz cujo comércio se interrompe à hora do almoço para o justo descanso dos que vão em busca de saúde e paz. Mas a centenária igreja lá está aberta aos fieis. Cidades de grandes e confortáveis hotéis, como o Prímus e o Brasil bem perto do parque das águas. São Lourenço cresce, moderniza-se, o comércio se torna intenso. Surgem grandes agências bancárias e novas indústrias abrem mais frentes de trabalho para o nosso povo. - Descrição realizada pelo roteirista Victor Gomes (Sétimo Céu n.148, 1968).

ATUALIZAÇÃO: São Lourenço atualmente possui pouco mais de quarenta mil habitantes. Os hotéis Primus e Brasil ainda existem, e a Igreja citada é a Igreja Matriz de São Lourenço Mártir.

6.

Horas depois desembarcava em Aparecida, a pequena cidade poética, que da estrada se assemelha a um presépio. Como todo lugar de peregrinação religiosa, as ruas pareciam bazares orientais. Foi para um hotel dos muitos que ali vivem da população flutuante. A tradicional igreja dos tempos coloniais, conhecida no Brasil inteiro, contrastava com a iluminação moderna... Só as águas do Paraíba continuavam rolando como nos tempos distantes em que dois pescadores encontraram a imagem milagrosa. Mal amanheceu, Marta saiu para visitar a igreja. A fila de fotógrafos-de-jardim era outra nota típica do lugar. - A descrição da cidade de Aparecida, pelo autor Amaral Gurgel (Sétimo Céu de Luxo n.1, 1966).

ATUALIZAÇÃO: A igreja citada é a Basílica Velha de Aparecida, que depois foi substituída pela nova Basílica de Nossa Senhora Aparecida.

Em relação à *subcategoria* condição de gênero, foram contabilizadas apenas as falas que deixem bem claro sua referência ao gênero masculino ou feminino, sendo desconsideradas aquelas que podem se referir tanto a um gênero como ao outro. Exemplo: Na história “Cartas Anônimas” (publicada na revista Sétimo Céu Série Amor n.74, 1979), a personagem Jurema, em vista de acontecimentos envolvendo o seu namorado, desabafa que os “os homens são maus” (p.48). Essa fala demonstra uma evolução na liberdade de expressão das mulheres se for levado em consideração o perfil discreto e submisso que definia as personagens das revistas da década de 1960.

Por sua vez, em “O Bracelete” (Sétimo Céu n.309, 1982), Sidney desconfia da fidelidade de Sandra, pois esta aparece com um caro bracelete que tinha sido, conforme somos testemunhas, efetivamente achado pela personagem. Ao contar o ocorrido a Evaldo, um amigo, este diz a Sidney: “bem, cara, toda mulher um dia dá sua mancada.” Ou seja, a fala conota claramente uma generalização sexista, uma condição de gênero que é imposta a qualquer mulher.

Diferentemente, na história: “*Será Que Ela Mudou?*” (figura 19), Cláudio tem frequentes ciúmes de Carla em razão das amizades e extroversão desta, porém neste caso não identificamos uma condição de gênero definida, pois os ciúmes poderiam ter partido da personagem feminina, ou seja, foi uma opção do roteirista. Não houve a verbalização ou extensão de um juízo de valor para toda a totalidade de um gênero – masculino ou feminino.

Figura 19 - A mulher em conflito



É importante chamar a atenção que sexo e gênero não são sinônimos, o sexo (macho ou fêmea) se refere ao fator biológico, enquanto o gênero (masculino ou feminino) se define por uma construção histórico-social²⁶. Essa distinção é importante porque em uma das histórias a atriz é a Roberta Close, transexual, e seu papel na história foi de uma personagem feminina, sendo assim considerada para efeito de tabulação na subcategoria de condição de gênero.

A subcategoria *condições de trabalho e emprego* foi identificada quando os personagens expressam ou orientam suas ações com base nas condições de trabalho existentes na época. O que acontece é que, no auge do consumo de revistas de fotonovelas, a partir dos anos 70, o rápido desenvolvimento industrial nas cidades provoca o surgimento de grandes fluxos migratórios. O intenso movimento populacional, apesar de propiciar um aumento na qualidade de vida dos imigrantes que compunham a mão de obra nas indústrias, trazia os ônus da desagregação social e da instabilidade no quadro familiar. A necessidade de readaptação, aliada à preocupação com a aceitação no novo meio social, provocava então uma ruptura de identidade, tanto coletiva quanto pessoal. Instaurava-se um culto ao passado, uma idealização do que foi, um desejo nostálgico de volta às origens. Os europeus formavam expressiva parcela do contingente migratório que veio para o Brasil, e a aceitação das fotonovelas italianas (que traziam além da Itália, diversos cenários europeus) começou por este público já nas décadas anteriores.

Além dos deslocamentos migratórios entre pessoas procurando inserção no mercado de trabalho, a rápida industrialização somada à falta de mão de obra qualificada provocavam o trânsito frequente até entre quem já detinha um emprego fixo, pois funcionários especializados eram solicitados para suprir a demanda em regiões carentes de produtos e serviços. Em grande parte das histórias de fotonovelas analisadas, percebe-se que um frequente foco de desestabilização do casal se deve ao fato dele ser transferido ou remanejado pela empresa para trabalhar em outra cidade ou viajando, como se vê na amostra referente às figuras a seguir.

²⁶ STOLLER, Robert. *Sex and Gender*. New York: Science House, 1968, vol. I.

Figura 20 - Reflexos sociais dos deslocamentos migratórios



Fonte: Sétimo Céu n.261, [1977].

Figura 21 - Estabilidade profissional ou construção de família?



Fonte: Sétimo Céu Série Amor n.43, [1976].

Enquanto os núcleos familiares se viam envoltos em toda esta dinâmica social, a mulher se via obrigada a optar entre manter a base familiar ou buscar seu lugar num mercado de trabalho que exigia cada vez mais a participação feminina. Este conflito foi explorado na linha editorial adotada nas fotonovelas, cujo cunho predominantemente normativo visava proporcionar conforto psicológico, reforçar condutas e dar orientações sociais. Desta forma, o público leitor feminino encontrava nas fotonovelas um meio onde justificar padrões de comportamento – papel hoje desempenhado pelas telenovelas.

Figura 22 - A independência feminina substitui o ideal romântico anteriormente apregoadado nas fotonovelas



Fonte: Grande Hotel n.1677, 1979.

Em alguns casos, uma passagem foi elencada em mais de uma subcategoria, por exemplo, no trecho: "... e Deus fez a mulher. As mais bonitas (ou, pelo menos, boa parte delas) Ele colocou numa linda cidade do Espírito Santo – Cachoeiro de Itapemirim. O pico do Itabira e o rio Itapemirim transmitem uma calma poética à cidade, só quebrada pelo trezinho que a atravessa. Roberto Carlos, Rubem Braga, Jeca Valadão e Carlos Imperial são alguns de seus filhos mais famosos..." (Sétimo Céu n.174, 1970), houve uma

representação de cidades e ao mesmo tempo menção de personalidades, fazendo esta história enquadrar-se em ambas as subcategorias.

Barthes (2007, p.222) faz uma observação sobre a necessidade metodológica de se estabelecer certo número de ocorrências para fundamentar uma generalização. A questão aqui, nas palavras do autor, não é a de induzir pelo número de ocorrências a verdade de um fato, mas sim a de inserir todo termo, mesmo raro, num conjunto de relações. A busca pela localização do termo tal qual escrito pode não considerar o fato de que ele está imbricado em toda uma cadeia semântica no discurso em que se insere: “um termo pode ser formulado apenas uma vez em toda uma obra, e, no entanto, pelo efeito de certo número de transformações que definem precisamente o fato estrutural, aí estar presente ‘*em toda parte*’ e ‘*sempre*’”.

O primeiro constrangimento é considerar que na obra tudo é significante: uma gramática não é bem descrita se *todas* as frases não puderem ser explicadas por ela; um sistema de sentidos é insatisfatório se todas as falas não puderem aí se encaixar num lugar inteligível: que um só traço seja demais e a descrição não é boa. Essa regra de exaustividade, que os linguistas conhecem bem, é de um alcance bem diverso do que a espécie de controle estatístico que, ao que parece, querem transformar numa obrigação do crítico. [...] (BARTHES, 2007, p.222).

Para Le Coadic (2004), a informação é transmitida a um ser consciente através de um artefato, e comporta um elemento de sentido (significado). É através da atribuição de sentido que o indivíduo se informa e faz uso desta informação de acordo com seus interesses. De acordo com Barthes (2007, p.222), “estruturalmente, o sentido não nasce por repetição mas por diferença, de modo que um termo raro, desde que seja tomado num sistema de exclusões e de relações, significa tanto quanto um termo frequente.”

No caso da linguagem fotográfica, e da fotonovela em particular, não se urge necessário que se enumere *n* imagens para se provar que o elemento representado é realmente aquele, pois uma única fotografia tem valor de prova, e, como mostrado por Barthes, o referente fotográfico se *adere* á foto.

Para Barthes (2007, p.223), “certamente, sozinha, uma imagem não constitui o imaginário, mas o imaginário não pode ser descrito sem essa imagem, por mais frágil ou solitária que ela seja, sem o *isto*, indestrutível, dessa imagem”. Um único fotograma de uma peça do vestuário ou de uma paisagem geográfica - que talvez não mais exista tal qual

retratada - já diz muito sobre o contexto de sua produção: os outros fotogramas apenas reforçam seu sentido e aprofundam o nível de sua descrição.

Ademais, isso permite fugir do impasse alertado por este autor: a partir de quantos termos posso estabelecer uma afirmação? O que justificaria a escolha deste número? Convenção? Exaustividade? Economia?

[...] pois a partir do momento em que se define o interesse de uma notação, ou, se se quiser, o grau de persuasão de um traço, pelo número de suas ocorrências, é preciso decidir metodicamente esse número: a partir de quantas tragédias terei o direito de “generalizar” uma situação raciniana? Cinco, seis, dez? Devo ultrapassar a “média” para que o traço seja notável e o sentido surja? Que farei com os termos raros? Livrar-me deles sob o nome pudico de “exceções”, de “desvios”? São esses absurdos que a semântica permite justamente evitar. (BARTHES, 2000, p.223)

Ainda para Barthes (2000, p.325), a própria fotografia de imprensa em si é uma mensagem, sendo que a emissão e recepção desta mensagem não reivindicam o mesmo método de exploração que a mensagem em si mesma. A foto é um objeto dotado de uma autonomia estrutural, e o autor defende que, sem pretender separar o objeto de seu uso, é necessário prever em relação à foto “um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é.” (BARTHES, 2000, p.326).

Observa-se, e apenas a título de reflexão, que, diferentemente das seis perguntas clássicas adotadas no *lide* jornalístico, cuja elaboração de matérias se preocupa em explicar "O quê" e/ou "Quem?", "Quando?", "Onde?", "Como?", e "Por quê?", parte dos roteiros para leitura de imagem adotados na Ciência da Informação não incluem a questão do *Por quê* na descrição e identificação do conteúdo, como constatado por Shatford (1986), Smit (1996) e Maimone (2009).

De fato, esta questão (*por quê*) é muito subjetiva e talvez prescindida da necessidade de abordagem no campo da CI, visto que o próprio esclarecimento é uma interferência sobre o objeto em si. Mas isso não implica em defender que o profissional da informação desconheça os mecanismos intencionais que se operam sobre a mensagem.

Se um desconhecido lhe entrega uma caixa fechada e pede para repassá-la a um terceiro, é evidente que haverá curiosidade e certa resistência em realizar a tarefa devido ao desconhecimento sobre o conteúdo da caixa. Até quando mensagens circularão em caixas fechadas nos espaços de informação?

Não se trata apenas de tomar conhecimento sobre a sua coleção, mas atender de forma mais efetivamente quem a procura, em exemplos como os que ilustraremos a seguir: um pesquisador vai á biblioteca e pede uma consulta a todas as obras que tratam do tema “aborto”, e o bibliotecário lhe entrega exemplares relacionados ao tema; outro usuário solicita apenas as obras que defendem a prática do “aborto”, e o bibliotecário lhe trará os mesmos exemplares que foram disponibilizados para o primeiro usuário, pois não há previsão na literatura da profissão em representar intencionalidades, transferindo para o usuário o encargo de realizar este recorte. Mas o recorte já fora feito: ele - usuário - quer *apenas* os autores favoráveis a tal assunto – até que ponto é justificável lhe atribuir também o esforço de analisar e separar fisicamente o material disponibilizado, tarefa simplória em se tratando de algumas obras, mas dificultosa em pesquisas exaustivas debruçadas sobre um grande volume de material.

Da mesma forma, se alguém faz uma busca na *web* ou em motores de busca e quer recuperar apenas os artigos científicos que são favoráveis ou não a determinado tema, terá que fazer a distinção um a um, pois os descritores e palavras-chave não consideram opiniões e as intenções não são objetos de identificação por parte dos bibliotecários.

Em "The Five Laws of Library Science", de 1931, uma das obras fundamentais nos estudos da informação, o indiano Ranganathan formula as cinco leis da biblioteconomia:

1. *Books are for use.*
2. *Every reader his [or her] book.*
3. *Every book its reader.*
4. *Save the time of the reader.*
5. *The library is a growing organism.*

Logicamente, uma das leis, “*save the time of the reader*” (poupe o tempo do leitor), não se torna completa apenas com a disposição física e o acesso ao acervo, mas com a simplificação da representação do conteúdo abordado.

Admite-se que a ausência da abordagem subjetiva sobre a representação informacional pode encontrar motivo já na formação do conceito científico de informação, quando Shannon e Weaver, no final década de 40, ao propor três níveis de problemas que envolvem a comunicação da informação (a saber, o *físico*, relacionado ao transporte, o *semântico*,

relacionado à atribuição de significado, e o *pragmático*, relacionado à eficácia), só desenvolveram sua teoria sobre o primeiro nível, conforme observa Ávila Araújo (2009).

Ao “limpar” o conceito de suas dimensões de significação e de relação social, Shannon e Weaver descartam a subjetividade como elemento componente da informação, tornando possível uma aproximação dela enquanto um fenômeno objetivo, independente dos sujeitos que com ela se relacionam e, portanto, passível de ser estudada “cientificamente”. (ARAÚJO, 2009, p.193)

O paradigma positivista que acompanhou a Ciência da Informação a fez participar também de suas limitações – “sendo a principal delas a incapacidade de capturar aquilo que o método não dá conta de apreender: a informação subjetiva, dotada de sentidos diversos e inserida no terreno da experiência histórico-cultural” (ARAÚJO, 2009, p.203).

Esta lacuna só veio a ser preenchida muito depois através dos primeiros trabalhos que visavam aproximar a Semiótica à Ciência da Informação, reconhecendo a informação como um signo e resgatando sua dimensão semântica.

Fazemos eco à observação de Costa (2011) quando ela diz:

Os estudos da imagem continuam sendo desafiadores e, embora se identifiquem-se importantes contribuições em Roland Barthes que servem de ponto de partida, outros autores também devem ser explorados da perspectiva de se encontrarem novas contribuições para uma teoria de análise e representação de imagens no âmbito da Ciência da Informação. (COSTA, 2011, p.198).

Com isto, podemos inferir que os elementos subjetivos carregam informação, ainda que de um tipo particular, sendo por isso objeto de análise dos cientistas da informação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

Destacamos neste trabalho a importância das revistas de fotonovelas produzidas até meados da década de 1980 como documento, fonte de pesquisa e memória, por ser fundadas em representações claramente definidas e cujas características fazem deste formato plataforma diferenciada para o estudo da imagem no contexto da Ciência da Informação. Para uma compreensão melhor do fenômeno, o trabalho faz um recorte para o contexto histórico-social do período de produção e consumo das fotonovelas.

As fotonovelas traziam representações da realidade que se incorporaram no estabelecimento da memória social, fazendo o intercâmbio entre o ambiente doméstico e o mundo externo, função que posteriormente passou a ser exercido nos lares pela televisão, pela *internet* e pelas novas tecnologias. A seu valor como *corpus* de estudos sociológicos, de estudo da evolução das técnicas fotográficas e de memória social se acrescentam os registros visuais da moda, do vestuário, das paisagens e espaços geográficos retratados, enfim, registros que se constituem importante material de trabalho para os mais diversos campos de estudo. Sua constituição como documento se dá como o produto de uma vontade do seu leitor, através da atribuição de significados e compartilhamento de memórias e informações.

A imagem se diferencia das outras linguagens pelo fato de ser polissêmica em potencial. Vimos que o principal elemento constitutivo da fotonovela é a imagem fotográfica (pode haver fotonovela sem texto, mas não há fotonovela sem fotografia), e qualquer estudo que envolva conteúdo imagético carrega uma peculiaridade em específico, a de ser seu objeto de estudo um elemento carregado de polissemia, sendo necessário o investigador recortar um aspecto, uma faceta, para possibilitar qualquer análise. O fotograma da fotonovela, ou mais especificamente o fotografado, pode ser fonte de informação para usos biográficos, geográficos, urbanísticos, de moda, ou seja, tantos são as informações quantos são os significantes efetivamente denotados na imagem.

Sabe-se que a Ciência da Informação é um campo do conhecimento que dialoga com todas as outras áreas quando a problemática da informação se apresenta. A questão é que esta problemática está presente em todos os campos da vida humana, e mesmo a ciência da informação é obrigada a se reinventar a cada nova questão surgida, em um mundo cada vez mais integrado, dinâmico e transformador. A informação é transdisciplinar, e o número cada

vez maior de trabalhos conjuntos de campos disciplinares distintos evidencia esta característica.

A Ciência da Informação se apega ao concreto, ao denotativo, ao primeiro nível de significação, de onde extrai o conteúdo informativo e o representa para efeitos de representação documentária e recuperação. Um cenário presente em determinada história *informa* sobre determinado local no momento de produção da fotonovela, ou seja, ele - o cenário - foi fotografado, *está* ali, sua aparência, seus aspectos arquitetônicos, muitas vezes registrados em vários ângulos devido a natureza sequencial dos fotogramas.

A análise de documentos imagéticos exige que o analista tenha o olhar apurado para a representação dos elementos denotativos e ao mesmo tempo esteja aberto para a coexistência de elementos conotativos que podem estar fora de sua compreensão, cabendo a conhecedores ou especialistas do tema contribuir para a multiplicidade de interpretações sobre o documento pretendido a fim de alargar o espectro de conhecimentos sobre o tema.

A Ciência da Informação, ao se debruçar sobre o conteúdo *informativo*, concreto, dos seus suportes registrados, se torna fonte através da qual semióticos, analistas do Discurso (AD) e mesmo da Análise do Conteúdo (AC) podem se valer para efeitos de abordagens mais particulares e específicas, fazendo a ciência contribuir com outras e justificar a sua natureza de ciência interdisciplinar e moderna.

Para isso, o documentalista pode prover, do produto de sua atividade na representação, aspectos conotativos, mas tendo a cautela de não direcionar o olhar e contaminar outras possíveis leituras. O documentalista, em vista da sua formação, conhecimentos e bagagem cultural, pode atribuir análises de cunho subjetivo em um trabalho específico, atuando mesmo como semioticista, assim como pode representar e acrescentar elementos denotativos de forma a enriquecer objetivamente a descrição: elementos significantes denotam, e não admitem contestação, apenas constatação.

Entendemos que a fronteira da análise da imagem, onde ela deve parar, é no ponto em que o objetivo inicial foi atingido, ou seja, quando alcançado o objetivo da proposta original, delineado lá no início do trabalho. A partir daí, corre o risco de se tornar mera redundância e repetição, beirando o terreno anticientífico da abstração que se torna uma tentação para o analista de imagens conforme a riqueza polissêmica do signo analisado. Para a eficácia da informação, interessa representação e análise de acordo com códigos socialmente

compartilhados, que sejam inteligíveis e compreendidos pelo usuário comum, consumidor da informação e para o qual todo o trabalho é direcionado.

Nos possíveis enfoques que podem ser dados ao estudo de um documento como a fotonovela, vimos que uns interessam a historiadores da fotografia, outro aos da arte, outro mais ainda aos da moda. Porém todos eles precisam iniciar por uma rigorosa análise do suporte, e a ciência da informação está apta a auxiliá-los nesta empreitada preliminar de seus mais diferentes trabalhos.

Entremeado entre a narrativa ficcional e a diegese, informações diversas sobre a realidade circundante chegaram ao público leitor de fotonovela através de um sintagma geral composto de imagem e texto, característico do formato fotonovelístico. Enquanto o conteúdo verbal se identifica com um sistema denotativo coberto pelas linguagens documentárias, as imagens fotográficas necessitam de uma conversão que passa por expressões de caráter conotativo para a sua representação.

Como a informação transita entre diferentes suportes, o que se buscou aqui foi chamar a atenção para a fotonovela como fonte de informação e pesquisa, por ter atingido um significativo segmento da sociedade e se constituir em um documento que reflete representações de um determinado período histórico-social. A fotonovela encerra um conhecimento e está passível de análise, pois nela se operaram significados que exerceram impacto na sociedade.

REFERENCIAS

- ANDRADE, Maria Eugênia Albino. A informação e o campo das micro e pequenas indústrias da moda em Minas Gerais: a entrada no campo da indústria da moda. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 39-48, jan./jun. 2002.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Correntes teóricas da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 38, n. 3, p. 192-204, set./dez.
- AUMONT, J. A **Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.
- AZEVEDO NETTO, C. X. de. Signo, sinal, informação: as relações de construção e transferência de significados. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 1-13, maio/ago. 2002.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Portugal: Edições 70, 2009.
- BARRETO, Aldo de Albuquerque. Uma história da ciência da informação. In: TOUTAIN, L. M. B. B. (Org.). **Para Entender a Ciência da Informação**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 24).
- _____. **Elementos de semiologia**. 19. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.
- _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Sistema da moda**. São Paulo: Nacional; Edusp, 1980.
- _____. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BORBA, Vildeane da Rocha et al. Desenvolvimento de cursos a distância na área de saúde pela UFPE: uma perspectiva em mapas conceituais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14., 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2013.
- BRAGA, João. **Um século de moda**. São Paulo: D Livros, 2013.
- _____. CASTILHO, Kathia. **História da moda: uma narrativa**. 4.ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- BUCKLAND, M. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.
- BUITONI, Dulcília H. Schroeder. **Imprensa feminina**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. **Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- COSTA, Robson Santos; ORRICO, Evelyn Goyannes Dill. A construção de sentido na informação das histórias em quadrinhos. **DataGramZero**, v.10, n.2, abr., 2009.
- COSTA, Luzia S.F. Contribuições da perspectiva teórica barthesiana para os estudos de Análise de Conteúdo de imagens publicitárias cartazísticas. In: BOCCATO, V. R; GRACIOSO, L. S. (Org.). **Estudos de linguagem em Ciência da informação**. Campinas, SP: Alínea, 2011.
- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRARI, Alfonso Trujillo. **Metodologia da pesquisa científica**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1982.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria cultural**: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: Vozes, 1974.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. 5. ed. rev. atual. Campinas, SP: Alínea, 2011.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

Grande Hotel n.1677. Rio de Janeiro: Vecchi, 1979.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras Literárias: a fotonovela e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 56, 2008.

JOLY, M. **Introdução a uma análise da imagem**. 2a ed. Campinas, SP: Papirus, 1986.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

LARA, M. L. G. . Documento e significação na trajetória epistemológica da Ciência da Informação. In: Freitas, L.S.; Marcondes, C.H.; Rodrigues, A. C.. (Org.). **Documento: gênese e contextos de uso**. Niterói/RJ: Editora da UFF, 2010.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Tradução de Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2004.

LE GOFF, Jacques [tradução Bernardo Leitão et al.]. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. Coleção Repertórios.

MAIMONE, G. D.; TÁLAMO, M. F. G. M. Metodologias de representação da informação imagética. **Transinformação**, Campinas, v. 21, n.3, p.181-196, set./dez. 2009.

_____.; GRACIOSO, Luciana de Souza. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **Informação e Informação**, Londrina, v.12, n.1, jan./jun.2007.

MANINI, Miriam Paula. O verbal e o visual no caso do **Foto-Romance**. Campinas, SP: UNICAMP, 1993. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, UNICAMP.

_____. Aspectos informacionais do tratamento de documentos fotográficos tradicionais e digitais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2009.

_____. A leitura de imagens fotográficas: preliminares da análise documentária de fotografias. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília, DF. **Anais...** Brasília: UnB, 2011.

- McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- MOSTAFA, S.P. Os Teóricos e Nós. In: BOCCATO, V. R; GRACIOSO, L. S. (Org.). **Estudos de linguagem em Ciência da informação**. Campinas, SP: Alínea, 2011.
- O GLOBO. **Acervo O Globo**. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>> Acesso em: 25 mar.2015.
- O'NEIL, Dennis. **Guia oficial DC Comics: roteiros**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.
- ORTEGA, Cristina Dotta. Surgimento e consolidação da Documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação no Brasil. **Perspect. ciênc. inf.**, Belo Horizonte , v. 14, p. 59-79, 2009 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362009000400005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 maio 2015.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 439 p. (Debates; 99).
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PINO, Claudia Amigo. A última aventura. In: **Revista Cult**, São Paulo, v. 18, n. 200, p.40-43, abr. 2015. Edição Especial - Dossiê Centenário Roland Barthes.
- PINTO, V.B., MEUNIER, J., SILVA NETO, C.. A contribuição peirciana para a representação indexal de imagens visuais. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v.13, n.25, p.15-35, abr.2008.
- RANGANATHAN, Shiyali Ramamrita. **As cinco leis da biblioteconomia**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2009. 336 p.
- RIBEIRO, Fernanda. Da mediação passiva à mediação pós-custodial: o papel da Ciência da Informação na sociedade em rede. **Inf. & Soc.: Est.**, João Pessoa, v.20, n.1, p. 63-70, jan./abr. 2010.
- ROBREDO, Jaime. Filosofia da Ciência da Informação ou Ciência da Informação e Filosofia? In: TOUTAIN, L. M. B. B. (Org.). **Para Entender a Ciência da Informação**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- _____. Filosofia e Informação? Reflexões. In: **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, Brasília, v. 4, n. 1, 2011.
- SAMPAIO, Isabel Silva. **Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores**. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2005.
- SAYÃO, Luís Fernando. Bases de dados e suas qualidades. In: LUBISCO, Nídia M. L.; BRANDÃO, Lídia M. B. (Org.). **Informação e informática**. Salvador: EDUFBA, 2000.
- SHATFORD, Sara. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging & classification quarterly**, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.
- SMIT, Johanna W. A representação da imagem. **Informare: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.
- TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão. Informação e a representação visual: representação segundo a ontologia e a semiótica. In: Serafim, José Francisco; Toutain, L. M. B. Brandão ; Geffroy, Yannick (Org.). **Perspectivas em informação visual: cultura, percepção e representação**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Epistemología de la comunicación:** um análisis semiótico de la información através de la imagen de la industria. Leon, 2003. 277 p. Tese (Doutorado em Comunicação, Ação e Conhecimento) - Universidade de Leon. Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educacion. 2003.

VERGUEIRO, Waldomiro C. S.; SANTOS, Roberto Elísio dos. Fotonovela. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010 (Verbete de Enciclopédia).

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição. **DataGramZero**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, abr. 2005.

VILCHES, Lorenzo. **La Lectura de la Imagem:** prensa, cine, televisión. Buenos Aires: Paidós, 1991.

ZILLER, Joana; MOURA, Maria Aparecida. Semiose e fluxos informacionais: os agenciamentos coletivos e a condição de usuário em ambientes digitais. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 324-340, jun. 2010.

APÊNDICE A – Títulos das histórias de fotonovelas lidas

1. “Anjo de Duas Faces”, Sétimo Céu n.58, fev. 1961.
2. “Caminho de Lágrimas”, Sétimo Céu de Luxo n.1, nov.1966.
3. “Assim quis o Destino” - Sétimo Céu n.127, ago. 1966.
4. “E Agora, Maninha?” - Sétimo Céu n.138, set.1967.
5. “A Vida Gloriosa de Roberto Carlos” - Sétimo Céu de Luxo n.2, jan. 1967.
6. “Sob o Sol do Araguaia” - Sétimo Céu n.139, out. 1967.
7. “O Anjo Ferido” - Sétimo Céu n.144, mar. 1968.
8. “Simoneta” - Sétimo Céu n.148, jul. 1968.
9. “Sombras do Passado” - Sétimo Céu n.150, set. 1968.
10. “Romance Proibido” - Sétimo Céu n.162, set. 1969.
11. “Stella” - Sétimo Céu n.163, out. 1969.
12. “A Viúva” - Sétimo Céu n.166, [1970].
13. “A Noite do Destino” - Sétimo Céu n.169, abr. 1970.
14. “História de Duas Bailarinas” - Sétimo Céu, n.170, maio 1970.
15. “Luz de Outono” - Sétimo Céu n.174, set.1970.
16. “A Ilha Maldita” - Sétimo Céu n.175, out. 1970.
17. “O Jogo do Amor” - Sétimo Céu n.177, dez. 1970.
18. “Sob o Signo do Sexo” - Sétimo Céu, [1971].
19. “A Garota do Parque” - Sétimo Céu, n.181, abr. 1971.
20. “Um Homem chamado Desejo” - Sétimo Céu n.185, ago. 1971.
21. “Sangue Jovem” - Sétimo Céu n.186, set. 1971.
22. “Marcado para Morrer” - Sétimo Céu n.188, nov. 1971.
23. “A Última Mentira” - Sétimo Céu Série Amor [1972]
24. “O Mistério de Helena” - Sétimo Céu Série Amor n.13, [1973].
25. “Apenas por Vingança” - Sétimo Céu n.214, jan. 1974.
26. “O Quadro do Mal” - Sétimo Céu n.224, nov. 1974.
27. “Contrato de Amor” - Sétimo Céu Série Amor n.28, [1975].
28. “Abandono” - Sétimo Céu n.228, mar. 1975.
29. “Registro Geral” - Sétimo Céu n.229, abr. 1975.
30. “Trama do Destino” - Sétimo Céu Série Amor n.40, [1976].
31. “Aconteceu no Carnaval” - Sétimo Céu Série Amor n.41, [1976].
32. “Quando Surge o Amor” - Sétimo Céu Série Amor n.43, [1976].
33. “Será Que Ela Mudou?” - Sétimo Céu n.261, [1977].
34. “Cartas Anônimas” - Sétimo Céu Série Amor n.74, [1979].
35. “O Bracelete” - Sétimo Céu n.309, [1982].

APÊNDICE B – Sugestão de roteiro para leitura de imagens

Na interpretação da imagem, Barthes distinguiu três níveis de sentido na imagem fotográfica: um nível informativo, um nível simbólico e um terceiro nível, o da significância (BARTHES, 1990).

O nível *informativo* corresponde ao conhecimento sobre os significantes apresentados na mensagem, a relação entre eles e o contexto que os cercam; relaciona-se com a comunicação. O nível *simbólico* compreende a intencionalidade do autor na atribuição dos símbolos, de modo a produzir efeito sobre o destinatário da mensagem. É o sentido *óbvio*, evidentemente pertencente a “um sistema léxico geral, comum, dos símbolos” (Barthes). Relaciona-se com a significação.

O terceiro nível, o da *significância*, nas palavras do autor, é aquele que é *demais*, que se apresenta como um suplemento que a inteligência não consegue absorver bem, *obtuso*, pois alarga completamente o campo do sentido (como no ângulo obtuso no qual o ângulo ultrapassa os 90 graus). Beira a conotação pejorativa e chama a atenção sobre os significantes, ou, mais precisamente, sobre os “acidentes significantes”.

O sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; porque leva ao infinito da linguagem, poderá parecer limitado à observação da razão analítica; pertence à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o pastiche), enquadra-se na categoria do carnaval. *Obtuso* convém, pois perfeitamente. (BARTHES, 1990, p.47-48, grifo do autor).

Na literatura sobre o tema, na área de CI, os roteiros para leitura de imagens, apresentados a seguir, recorre às perguntas clássicas Quem? Onde? Quando? Como? O quê? Estas perguntas estão presentes na indexação de fotografias da Biblioteca Nacional, nos modelos de Bléri e de Panofsky e nos trabalhos de Maimone, Smit e Shatford, com alguns refinamentos teóricos sobre conceitos como expressão fotográfica (Smit) ou dimensão expressiva (Manini), conteúdo informacional (Manini), informação lateral (Smit), e as categorias DE e SOBRE (Shatford). Os roteiros para leitura de imagem relacionados por Smit (1996) e Maimone (2009) são:

Para ilustrar como o processo documentário pode auxiliar o estudo de viés semiótico faremos uma demonstração do anúncio da Walita (figura 23), a partir de duas análises: semiótica e documentária.

Figura 23 - Anúncio de produto Walita



GANHEI!

...ganhei
o meu
aspirador de pó

Meu marido me fez uma surpresa encantadora. Sim, desde o dia em que ganhei meu Aspirador Walita, minhas tarefas domésticas ficaram bem mais fáceis... e eu não me canso com a limpeza da casa! Agora limpo tudo — assoalhos, tapetes, prateleiras, cortinas, móveis estofados, roupas... — tudo, enfim, em poucos minutos! É até divertido, porque meu Aspirador de Pó Walita limpa muito mais e é tão leve quanto uma vassoura! Ah, e com ele pulverizo também inseticidas... Não é mesmo um Aspirador que dá orgulho?

Um produto da ELETRO-INDÚSTRIA WALITA S.A. — São Paulo
Filiais: Rio de Janeiro — Porto Alegre — Recife — Curitiba — Belo Horizonte

Walita

Levíssimo! Portátil!
Com 7 acessórios
de limpeza!
Grande poder de sucção!

Fonte: Acervo João Piol. Disponível em: <<http://joapiol.blogspot.com.br>>. Acesso em 26 mar.2015.

a. Análise semiótica: A figura retrata o papel da mulher como única responsável pelas “tarefas domésticas”: ela que segura o aspirador de pó, é dela, ela quem ganhou (“*ganhei*”), e não os membros da casa - que efetivamente vão usufruir do benefício do eletrodoméstico. Note-se que a palavra “*meu*” está sublinhada e se repete no corpo da mensagem:

*[...] desde o dia em que ganhei **meu** Aspirador Wallita, minhas [se atribui a ela] tarefas domésticas ficaram mais fáceis... [...] É até divertido, porque **meu** Aspirador de Pó Wallita limpa muito mais [...].*

Na imagem, há a preocupação em mostrar um gato, e o cano do aspirador aponta para este; conota-se que aquele objeto - desconhecido pois recém lançado - irá dar conta dos pêlos do animal de estimação espalhados pela casa. Isso não está claramente expresso na imagem.

b. Análise documentária: criamos um modelo de análise para guiar a representação documentária, conforme abaixo. O item 10 seria o item que não está sendo abrangido nas práticas documentárias.

1: ----- (2, 3, 4)	
5	
6	
7	
8	
9	


Onde:

- 1 - Designação do título
- 2 - Indicação do autor
- 3 - Indicação do local de produção
- 4 - Indicação da data de produção
- 5 - Espaço reservado à imagem
- 6 - *Quem* ou o *que* é representado na imagem
- 7 - *Onde* está situada a imagem
- 8 - *Quando* se passa o evento na imagem
- 9 - *Como* é representada a imagem

Mais:

- 10 - *Por quê* se representou a imagem (provável interpretação)

Em um exemplo com o símbolo da Biblioteconomia, ficaria assim:

Título: [ilustração de símbolo da Biblioteconomia]	
Autor desconhecido, sem local e data de produção.	
	
<i>Quem/</i>	Lâmpada sobre livro aberto
<i>O que</i>	
<i>Onde</i>	Sem datação
<i>Quando</i>	Sem localização
<i>Como</i>	Imagem figurativa
<i>Por quê</i>	Lâmpada representa a vigilância intelectual; o livro aberto representa o acesso à informação (nome do elaborador da análise).

Anúncio Walita [título atribuído]

Walita, sem local e data de produção.



...ganhei
o meu
aspirador de pó

Meu marido me fez uma surpresa encantadora. Sim, desde o dia em que ganhei meu Aspirador Walita, minhas tarefas domésticas ficaram bem mais fáceis... e eu não me canso com a limpeza da casa! Agora limpo tudo — assoalhos, tapetes, prateleiras, cortinas, móveis estofados, roupas... — tudo, enfim, em poucos minutos! É até divertido, porque meu Aspirador de Pó Walita limpa muito mais e é tão leve quanto uma vassoura! Ah, e com ele pulverizo também inseticidas... Não é mesmo um Aspirador que dá orgulho?

Um produto da ELETRO-INDÚSTRIA WALITA S.A. — São Paulo
Filiais: Rio de Janeiro — Porto Alegre — Recife — Curitiba — Belo Horizonte

Walita

Levíssimo! Portátil!
Com 7 acessórios
de limpeza!
Grande poder de sucção!

<i>Quem/</i>	Homem - mulher - criança - abraço - aspirador de pó -
<i>O que</i>	gato - caixa.
<i>Onde</i>	Imagem não define data da cena.
<i>Quando</i>	Imagem não define local da cena. Fundo branco. Sem cenário.
<i>Como</i>	Imagem fotográfica.
<i>Por quê</i>	----- (10).

Figura 24 - Imagem interpretada por Barthes



Fonte: <https://semioticacc.wordpress.com/2008/10/15/o-terceiro-sentido-roland-barthes>. Acesso em 23 maio 2015.

Finalmente, trazemos aqui um exemplo de interpretação de Barthes para imagem, extraída do livro *O Óbvio e o Obtuso* (1990), para a figura acima:

Nível informativo: todo o conhecimento que é trazido pelo cenário, vestuário, personagens, as relações entre eles, sua inserção na trama.

Nível simbólico: o ouro derramado. Há o simbolismo referencial: o ritual imperial do batismo com ouro. O simbolismo diegético: o tema do ouro, da riqueza. Pode haver o simbolismo eisensteiniano: elementos contidos numa rede de deslocamentos e de substituições, característica de Eisenstein. Simbolismo histórico: o ouro induz a um jogo (teatral), a uma cenografia da troca, revelável psicanalítica e economicamente.

Nível da significância: uma certa espessura na maquilagem dos cortesãos, por vezes pesada, marcada, por vezes, lisa, distinta; é o nariz “bobo” de um deles, é o fino arco das sobrancelhas de outro, sua louridão sem brilho, sua tez branca e sem vida, o penteado impecável que denota a peruca, a amálgama de base ressecada e pó-de-arroz.

ANEXO A - Destino das fotografias da Ed. Bloch

O destino do acervo fotográfico da editora Bloch, que publicou a revista Sétimo Céu, foi um episódio controverso, conforme consta em reportagem do jornal O Globo de 20 de abril de 2011 a seguir:

Figura 25 - Matéria do O Globo

Arquivo morto

O destino nebuloso do acervo de 12 mil imagens da Bloch Editores, que conta 70 anos de História do Brasil

Cristina Tardáguila

Em vez de retângulos pretos, a capa deste caderno deveria estampar hoje uma foto de Pelé comemorando, com um soco no ar, um dos gols da Copa de 70. Em segundo plano, estariam Tostão e Jairzinho, felizes da vida. Também deveria mostrar o momento exato em que índios calapós, nitidamente emocionados, hasteariam uma bandeira do Brasil como forma de celebrar a demarcação definitiva do território do Xingu, em 1961. Mais abaixo, deveria trazer a alegria de John Lennon no último show que o ex-beatle fez em Nova York, em 1980, o primeiro aceno de Karol Wojtyła como papa João Paulo II, em 1978, e a comoção em torno do caixão de Getúlio Vargas, depois de seu suicídio, em 1954.

Hoje, os originais dessas fotografias — de um total de 12 mil que compõem o acervo de imagens da falida Bloch Editores — têm paradeiro desconhecido. E, para publicar cópias, seria necessário pagar pelo uso das imagens. Mas a quem pertencem? Começa aí o problema.

Em 4 de maio de 2010, depois de dois leilões infrutíferos, o advogado Luiz Fernando da Fraga Barbosa, originário de Teresópolis, arrematou das mãos do leiloeiro Fernando Braga a principal coleção de imagens que, por meio de fotografias, cromos e negativos, poderia recontar 70 anos da história do Brasil e do mundo. Uma joia da iconografia nacional.

Por ela, Barbosa e um sócio anônimo pagaram R\$ 300 mil, um sexto do lance inicial previsto, e precisaram aguardar pacientemente até que o Ministério Público desse o leilão

por válido, encerrando as discussões jurídicas sobre o “preço vil” (extremamente baixo) oferecido por eles.

Assim que o depósito caiu na conta da massa falida, que até hoje tem dívidas com os ex-funcionários da Bloch, Barbosa obteve uma autorização para enviar caminhões-baú ao antigo estúdio da TV Manchete na Estrada da Água Grande, em Irajá, e retirar de lá as 12 mil fotografias. Esta foi a última vez que o acervo de imagens das revistas “Manchete”, “Fatos & Fotos”, “Pais e Filhos”, “Ele e Ela”, “Desfile”, “Geográfica Universal” e “Amiga” — famosas entre os anos 1950 e 2000 — foi visto ao vivo, em cores e inteiro.

No auto de arrematação, documento que sela qualquer leilão, Barbosa registrou como sendo seu um endereço residencial que, na verdade, é de sua ex-cunhada. Valeu-se, talvez, do curioso fato de seu irmão mais novo, um comerciante de tecidos em Teresópolis, ter um nome muito parecido com o seu: Fernando Luiz, em vez de Luiz Fernando.

Os responsáveis pelo leilão, que não atenderam aos pedidos de entrevista feitos pelo GLOBO, não repararam na troca e deram o caso por encerrado com uma única martelada.

Em Teresópolis, nenhuma foto

Numa abafada tarde de março, na portaria do prédio que consta nos autos do leilão, a ex-cunhada de Barbosa, uma morena de origem libanesa, sorria de nervoso.

— Nunca vi foto nenhuma por aqui. Muito menos 12 mil — repetia a comerciante, que pediu para não ser identificada.

O síndico do prédio, sentado a seu lado, também balançava a cabeça em negação e apontava alterna-

damente para os elevadores que dão acesso aos apartamentos de quatro quartos e a área da piscina.

— Se algum caminhão tivesse descarregado fotos aqui, eu teria ficado sabendo — frisava o também comerciante Geraldo Lemos.

Quando Barbosa arrematou o acervo, disse aos repórteres que acompanharam a negociação que sua família tinha interesse particular nas fotos e que não comentaria o destino que lhes seria dado. O GLOBO conseguiu localizá-lo para uma curta entrevista por telefone.

Barbosa não soube explicar a confusão envolvendo o endereço da ex-cunhada e se negou a fornecer a localização do acervo da Bloch.

— As fotos estão num galpão no Rio de Janeiro, mas eu e meu sócio não estamos dispostos a levar ninguém lá. Parte do material já foi até vendida — disse ele.

A informação sobre uma possível revenda das fotos do arquivo caiu como uma bomba na reunião que a comissão de ex-empregados da Bloch Editores realizou no Sindicato dos Jornalistas do Município do Rio de Janeiro no último dia 12.

— Elas têm que ser guardadas a 15 graus, longe da umidade e da claridade — protestava o fotógrafo Orlando Abrunhosa, que dedicou 40 de seus 69 anos à Bloch e clicou Pelé na foto descrita no início desta reportagem.

— Eu deixava todos os negativos e todas as minhas fotos no prédio da Rua do Russel, na Glória — repetia, nervoso, o fotógrafo Henrique Viard, de 56 anos, seis deles de trabalho na editora falida. — Achava que aquele andar gelado de mais de 500 metros quadrados era o lugar mais protegido do mundo para meu trabalho. Olha aí no que deu...

Continua na página 5

Figura 26 - Matéria do O Globo (continuação)

Arquivo morto • Continuação da página 1

O encontro no Sindicato dos Jornalistas reunia 12 ex-funcionários da Bloch, todos senhores de cabeça branca possuídos por uma raiva quase incontrolável por não saberem onde anda o que chamam de "portfólio de suas vidas".

No comando da mesa-redonda, o presidente da comissão de ex-funcionários, o jornalista José Carlos Jesus, apresentava ao grupo as possibilidades: uma ação para anular o leilão, outra para impedir que Barbosa e seu sócio desconhecido comercializassem as fotos e uma terceira contra os responsáveis pela massa falida por te-

rem leiloado tudo sem a autorização dos fotógrafos.

— Há espaço, sim, para questionar a titularidade dos direitos autorais — completava Walter Monteiro, advogado da Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio (Arfoc). — Nenhum dos profissionais cedeu os direitos sobre suas fotos à Bloch, então vamos reunir os documentos e pedir a anulação do leilão na vara empresarial.

A Lei do Direito Autoral traz no inciso VII do artigo 24 a informação de que "é direito moral (logo inalienável) do autor ter acesso a um exemplar único e raro de sua obra quando ela se encontra legitimamente

em poder de outrem para o fim de preservar sua memória". O inciso ressalta ainda que isso deve acontecer "causando o menor inconveniente possível a seu detentor".

Primeira foto feita em zoom

Segundo a advogada Luciana Trindade, atual responsável pela massa falida da editora, ao arrematar o acervo da Bloch, Barbosa transformouse no dono do suporte físico das fotos, mas não de seus direitos autorais.

— Quando estava sob nossa responsabilidade, vendemos algumas reproduções e recolhemos o direito dos fotógrafos como é devido. Agora, é com ele — enfatizou.

Enquanto a situação não se resolve, estão desaparecidas fotos de festivais de música no Rio e em São Paulo, registros de Fidel Castro e Che Guevara no período pós-revolução cubana, imagens de 12 Copas do Mundo e de 12 Olimpíadas, de inúmeras corridas de Fórmula 1 e a primeira fotografia feita com um zoom em todo o país — uma disputa de cabeça na pequena área do estádio do Maracanã num jogo de futebol que a memória de Orlando Abrunhosa já não é capaz de lembrar com precisão.

— Preciso de 40 fotos desse acervo para lançar meu livro "À luz do Santo Daime" — reclamou o fotógrafo Marco Gracie Imperial, que é filho de Car-

los Imperial e foi funcionário da Bloch por cinco anos.

— E eu preciso recuperar minhas fotos para organizar novas exposições. O que tenho já rodou o mundo e está se esgotando — acrescentava Frederico Mendes, que foi correspondente da Bloch em Nova York e Tóquio.

Luiz Fernando da Fraga Barbosa sabe da situação de todos eles. Já recebeu alguns comunicados da comissão de ex-funcionários e do Sindicato de Jornalistas. Mas nada parece comovê-lo:

— Eu comprei o acervo num momento em que ninguém se interessou por ele, depois de dois leilões sem oferta. Agora, ele é meu. ■

Fonte: Acervo O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-a-acervo/?navegacaoPorData=201020110420>>. Acesso em: 26 mar.2015.

ANEXO B - Revistas de fotonovelas

Figura 27 - Capas de revistas de fotonovelas



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

Figura 28 - Capas de revistas de fotonovelas



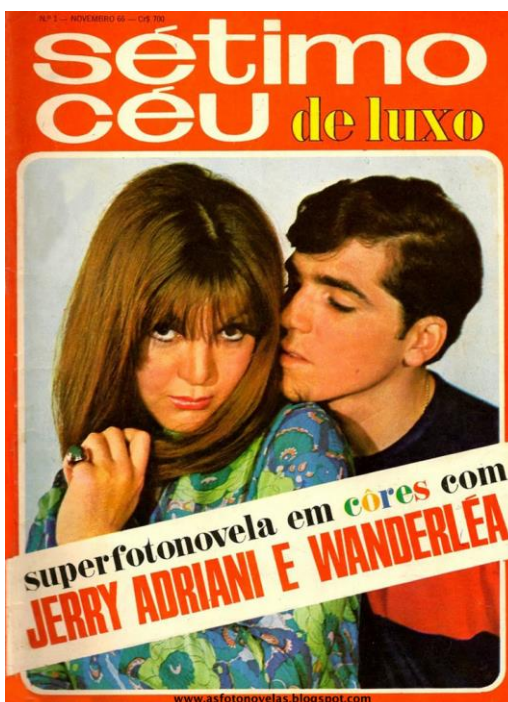
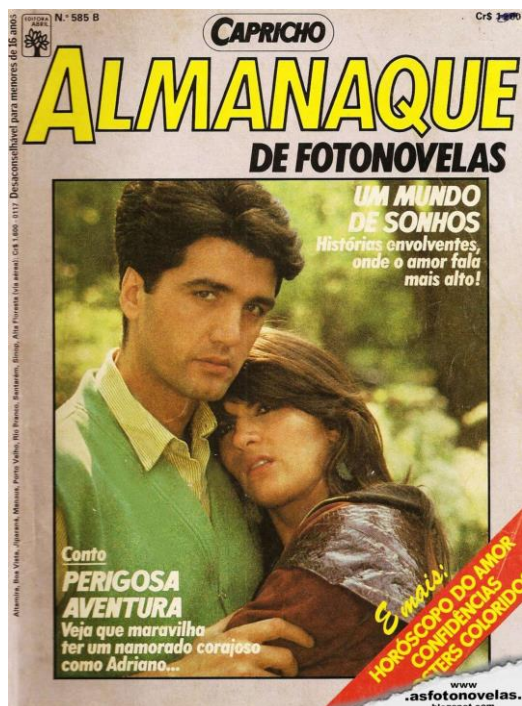
Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

Figura 29 - Capas de revistas de fotonovelas



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

Figura 30 - Capas de revistas de fotonovelas



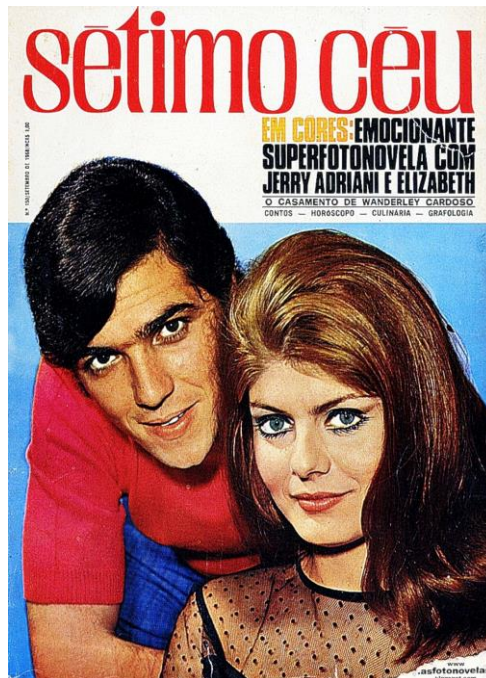
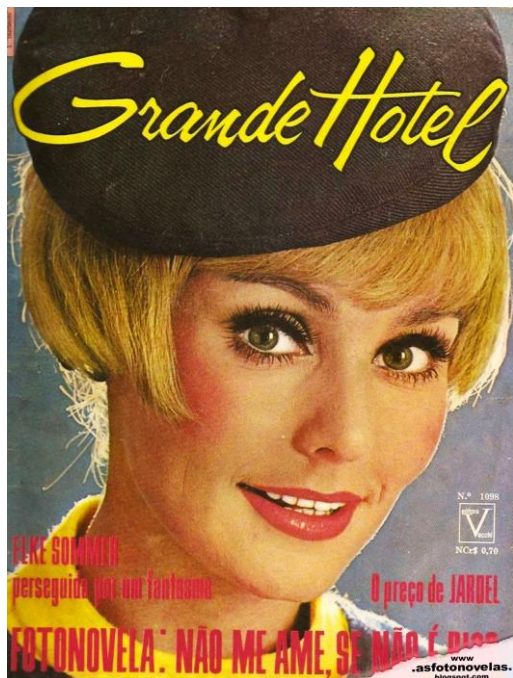
Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

Figura 31 - Capas de revistas de fotonovelas



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

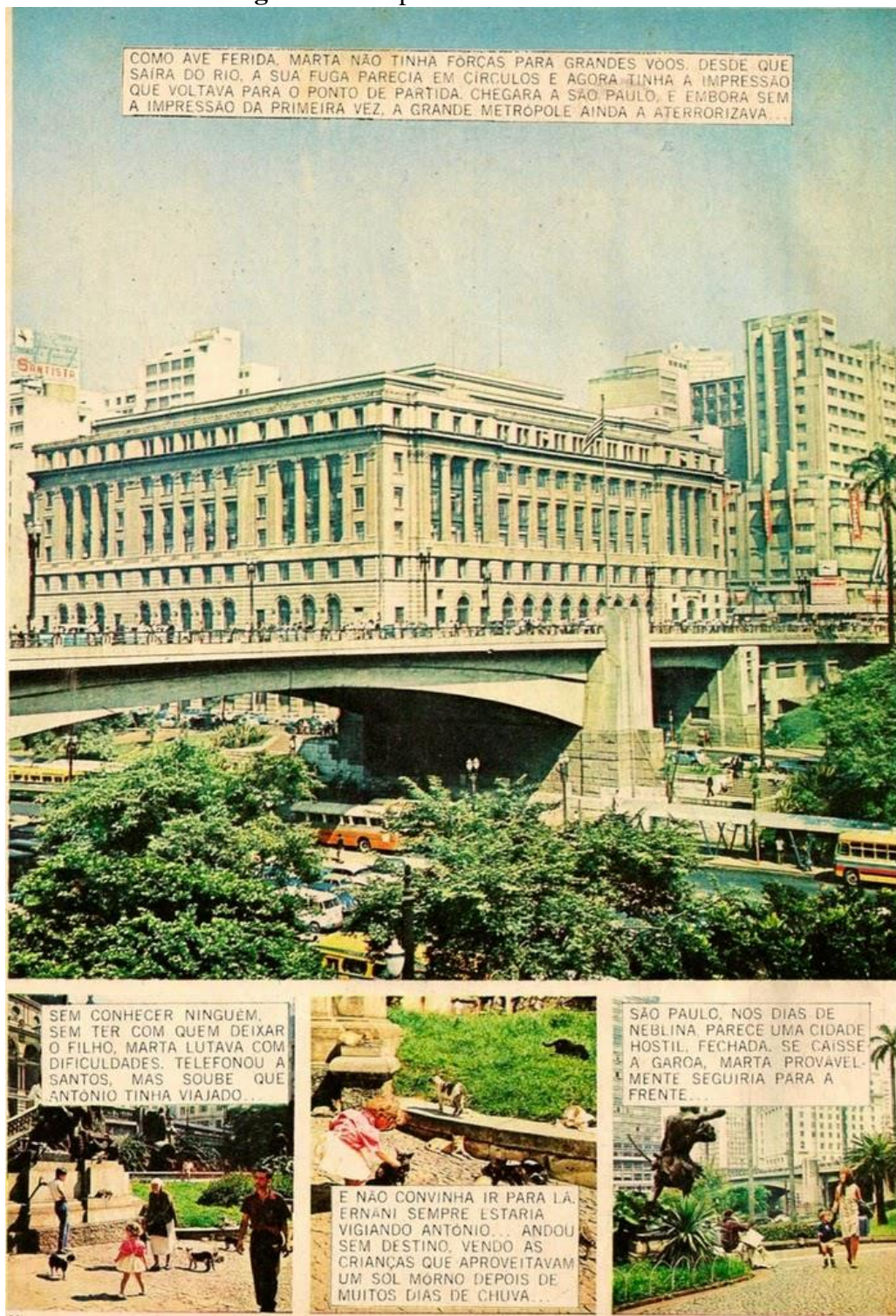
Figura 32 - Capas de revistas de fotonovelas



Fonte: Blog As Fotonovelas. Disponível em: <asfotonovelas.blogspot.com.br>. Acesso em: 26 mar.2015.

Anexo C - Representação de cidades brasileiras

Figura 33 - Capital de São Paulo



Fonte: Sétimo Céu de Luxo n.1, 1966.

Figura 34 - Descrição e fotografias de Santos



Fonte: Sétimo Céu n.163, 1969.

Figura 35 - Cidade mineira de São Lourenço



Fonte: Sétimo Céu n.148, 1968.

Figura 36 - O litoral santista

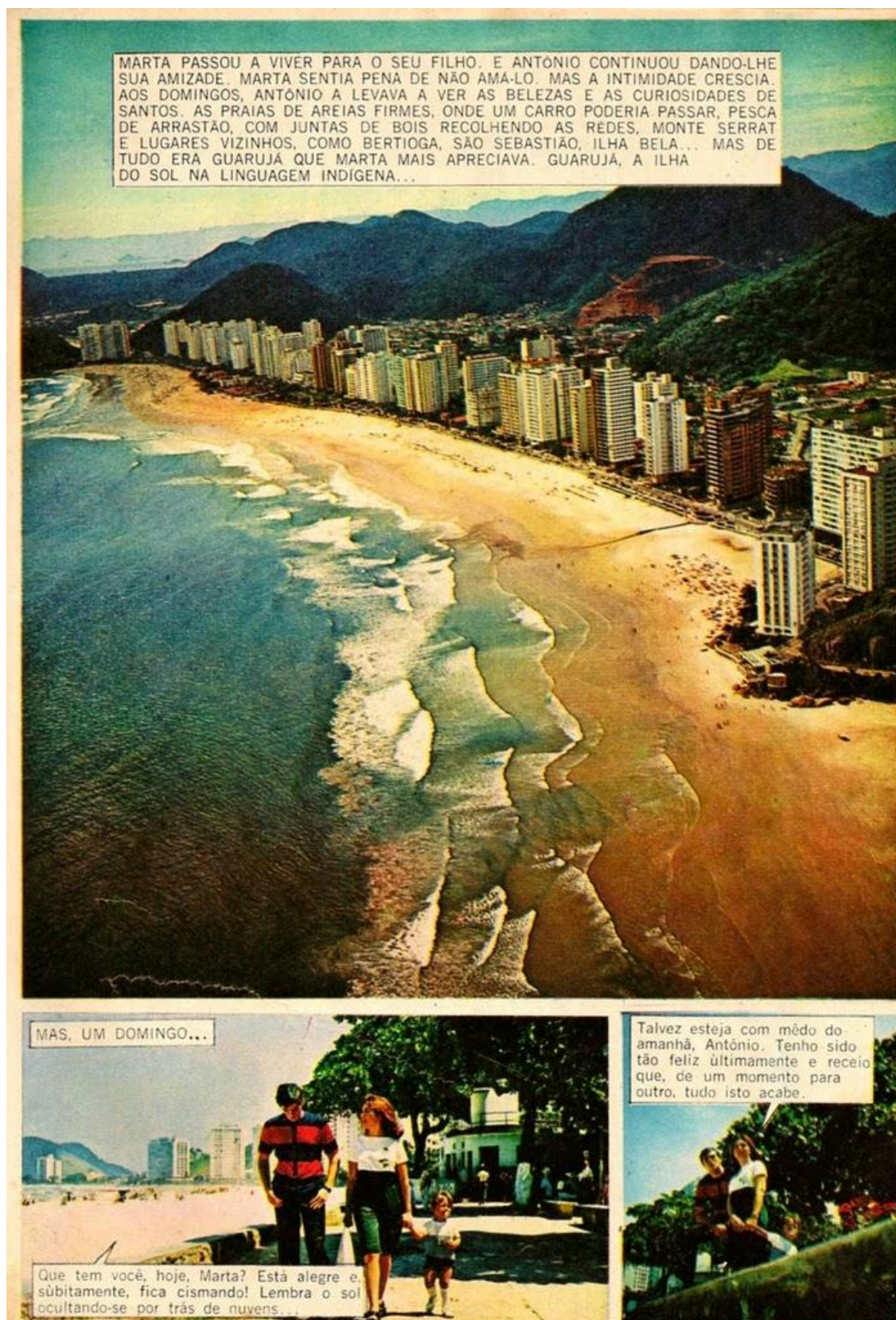


Figura 37 - Descrição de São Lourenço

<p>O ponto de atração está no parque das águas, com seus bosques naturais, suas diversões e, principalmente, o grande lago onde se espelham árvores seculares.</p> 	 <p>A nossa estória foi executada no fim do Outono, quando o frio ali já é intenso, mas seco e agradável.</p>	<p>Nem mesmo a proximidade do inverno suprime as flores de São Lourenço, cujo parque é famoso pelos seus jardins. Ali encontramos rosas de toda espécie...</p> 
 <p>A ausência de chuvas neste período do ano oferece manhãs e tardes agradáveis de sol, quando os casais de namorados remam seus barcos, afastando-se para recantos poéticos.</p>	<p>Entre esses, a Ilha dos Amôres ao alcance da vista mas longe de ouvidos indiscretos, permitindo as juras de amor na ilusão de um completo afastamento do mundo...</p> 	 <p>Pássaros naturais da região e outros importados de outros estados fazem do pequeno pedaço de terra um recanto do Paraíso sonhado por todos que amam ou buscam a solidão.</p>
<p>Mas, a poucos minutos está a cidade que cresce mais do que os frequentadores desejariam, moderniza-se, conservando apenas as vendedoras típicas de flores artificiais...</p> 	<p>... as inúmeras lojas de "souvenirs" contrastando com os altos prédios que começam a surgir...</p> 	<p>Cidade feliz cujo comércio se interrompe à hora do almoço para o justo descanso dos que vão em busca de saúde e paz. Mas a centenária igreja lá está aberta aos fiéis.</p> 
<p>Cidade de grandes e confortáveis hotéis, como o Primus e o Brasil bem perto do parque das águas.</p> 	<p>São Lourenço cresce, moderniza-se, o comércio se torna intenso.</p> 	<p>Surgem grandes agências bancárias e novas indústrias abrem mais frentes de trabalho para o nosso povo.</p> 

Figura 38 - A cidade de Aparecida

