

## **LA EDUCACIÓN BRASILEÑA Y LA CULTURA FOTOGRÁFICA: PARA MÁS ALLÁ DE LA IMPRESIÓN**

### ***A EDUCAÇÃO BRASILEIRA E A CULTURA FOTOGRÁFICA: PARA ALÉM DA IMPRESSÃO***

### ***BRAZILIAN EDUCATION AND THE PHOTOGRAPHIC CULTURE: BEYOND PRINTING***

Edson Rodrigues PASSOS<sup>1</sup>

Alboni Marisa Dudeque Pianovski VIEIRA<sup>2</sup>

**RESUMEN:** El trabajo de análisis con fuentes fotográficas constituye un obstáculo en relación con los fundamentos teóricos y metodológicos en el sentido de entender la fotografía como lenguaje visual, fuente de formación e información. En ese sentido, el artículo trata de la imagen fotográfica como forma de lenguaje visual compuesto de signos ideológicos; discute la importancia de las fuentes fotográficas como acervo documental y presenta formas de sobrepasar el umbral de la lectura instrumental de la imagen fotográfica. Se justifica la investigación por la observación concreta de la dificultad de lectura de los alumnos ante textos contruidos por el lenguaje visual, principalmente, la fotografía. La investigación, bibliográfica y documental, se fundó en autores que se oponen a la lectura de la imagen fotográfica en una perspectiva positivista. Los resultados posibilitaron reconocer la naturaleza de la imagen fotográfica como fuente histórica visual, que permite superar el recorte cronológico del momento de su producción y ejecución.

**PALABRAS CLAVE:** Imagen fotográfica. Lenguaje visual. Educación. Método.

**RESUMO:** *O trabalho de análise com fontes fotográficas constitui um entrave no que se refere aos fundamentos teóricos e metodológicos para entendê-las como linguagem visual, fonte de formação e informação. Nesse sentido, o artigo trata do papel da fotografia como forma de linguagem visual compósita de signos ideológicos; discute a importância das fontes fotográficas como acervo documental, e apresenta formas de se ultrapassar o limiar da leitura instrumental da imagem fotográfica. Justifica-se a pesquisa pela observação concreta da dificuldade de leitura dos alunos diante de textos contruidos pela linguagem visual, principalmente, a fotografia. A pesquisa, bibliográfica e documental, com apoio na dialética, fundamentou-se em autores que se opõem à leitura da imagem fotográfica numa perspectiva positivista. Os resultados possibilitaram reconhecer a natureza da imagem fotográfica como fonte histórica visual, que permite superar o recorte cronológico do momento de sua produção e execução.*

<sup>1</sup> Pontificia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba – PR – Brasil. Profesor de la Secretaria del Estado de la Educación de Paraná. Estudiante de Doctorado en el Programa de Posgrado en Educación. Becario de la Fundación Araucária. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7167-1413>. E-mail: [epassos3@gmail.com](mailto:epassos3@gmail.com)

<sup>2</sup> Pontificia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba – PR – Brasil. Profesora en el Programa de Posgrado en Educación. Estudiante de Doctorado en Educación (PUCPR). ORCID: <http://lattes.cnpq.br/0198429449537597>. E-mail: [alboni@alboni.com](mailto:alboni@alboni.com)

**PALAVRAS-CHAVE:** *Imagem fotográfica. Linguagem visual. Educação. Método.*

**ABSTRACT:** *The work of analysis with photographic sources constitutes an impediment in the theoretical and methodological foundations for understanding them as visual language, a source of formation and information. As such, the article deals with the role of photography as a form of visual language composed of ideological signs; it discusses the importance of photographic sources as a collection of documents and presents ways of surpassing the threshold of the instrumental reading of photographic images. The study is justified by the substantive observation of the difficulty of students in reading texts constructed in the visual language, particularly photography. The bibliographical and documentary study, further supported by the dialectic, was based on authors who oppose the reading of photographic images from a positivist perspective. The results made it possible to recognize the nature of photographic images as visual historical sources, which allows the chronological reduction of their production and execution to be overcome.*

**KEYWORDS:** *Photographic image. Visual language. Education. Method.*

## Introducción

En lo que respecta a la perspectiva educacional, la educación brasileña parece aún do haber incorporado en sus políticas y prácticas pedagógicas, las señales de manutención de la modernidad y de la cultura de la imagen, en particular, de la cultura fotográfica como fuente de investigación.

Tales políticas se extienden al proceso de formación del profesorado. Frente a la inexistencia de una política pública relativa a esa cuestión en el país, todavía no se ha creado, en el currículo de los cursos superiores de profesorado, en el área de humanas, una asignatura específica, con fundamentación filosófico-pedagógica, que tenga por objeto preparar el profesor para la alfabetización con la lectura de la imagen fotográfica. En la actualidad, como señala Kossoy (2001, p. 26), se vive un dilema: “El mundo se volvió familias tras el advenimiento de la fotografía; el hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de otras realidades que les era, hasta aquél momento, transmitidas únicamente por la tradición escrita, verbal y pictórica”. Todavía, según la lectura de Kossoy, el mundo, a partir de la alborada del siglo XX, se vio, poco a poco, remplazado por su imagen fotográfica. El mundo se volvió así, portátil e ilustrado (KOSSOY, 2001).

En ese trabajo no se pretende trazar una línea del tiempo de la educación y de las políticas educacionales brasileñas en el siglo XX, tampoco descender sobre la ontología y la génesis histórica de la captura de la realidad visual por la invención del proceso fotográfico

mecánico o tecnológico. O sea, se parte de la reflexión de que no se hace historia sin la relación dialéctica con los documentos, independientemente de categorías orales, escritas, sonoras, visuales, entre otras. Es en esa perspectiva que la educación para la lectura del mensaje visual, analizada como fuente documental subjetiva, en la mayoría de las veces, es atravesada por la contradicción. En ese sentido, tal reflexión busca ampliar la lectura crítica y analítica de documentos fotográficos, con el fin de superar su descripción aparente y factual. Así, frente a su naturaleza compleja, el mensaje fotográfico en sí, lo que dice y significa, exige un compromiso introducido por procedimientos teórico-metodológicos de la dialéctica, con la preocupación de comprender la realidad y las experiencias sociales (valores, tradiciones, comportamientos) en determinados tiempos históricos, también en el sentido de superar la tradición educacional institucionalizada, que todavía centraliza la construcción del saber formal en las principales categorías de la tradición escrita.

De ese modo, este artículo pretende descorrer sobre la necesidad de la educación, por medio de políticas públicas en educación, ya sea en la base o en el topo, repensar la importancia de leer con imágenes (fotográficas), considerada fuente documental de formación e información. Se entiende, en ese proceso de investigación científica y creación teórica, que la imagen fotográfica se caracteriza como forma de lenguaje y, por lo tanto, es materia. Asimismo, se está tratando con algo concreto, que se puede aprehender y asimilar en forma de contenido y conocimiento.

Así, al analizar las fuentes fotográficas como fuente documental para comprender un determinado período de la historia, es importante reconocer ese movimiento en una perspectiva crítica, es decir, en el discurso de la fotografía, tesis y antítesis se oponen, se desafían y se callan en secretos, aguardando la síntesis por el abordaje crítico, que de hecho revelará la producción del nuevo. Sin embargo, la mirada interrogativa y sensible del investigador no debe descansar mientras no primorea una antítesis que, por su fuerza, supere la tesis anterior y adopte la posición de una nueva tesis. A propósito de la dialéctica, “la necesidad de este proceso se manifiesta a partir de una mediación, que es la condición de posibilidad para que el concepto pueda emerger como detrimento de tal o a tal modo: la ‘Negación’” (OLIVEIRA, 2004, p. 299).

En ese contexto, es fundamental la función de la negación para comprender en la fotografía los elementos dialecticos: tesis y antítesis, o sea, es por la tensión entre los pares dialécticos: proximidad/alejamiento, color/ausencia de color, pasado/presente, observador/observado, entre otros, que se lleva a la reflexión crítica sobre las condiciones

distintas del contexto político-ideológico y tecnológico de su producción. En ese sentido, se trata de un tipo de dialéctica de la mirada, como reitera Huberman (1998, p. 172):

[...] una imagen que critica la imagen – capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica – y, por eso, una imagen que critica nuestras maneras de verla, en la medida que, a nuestra mirada, ella nos obliga a ponerla verdaderamente. Y nos obliga a escribir esa mirada, no para transcribirla, sino para constituirla.<sup>3</sup>

Esa exigencia de someter a la fotografía el abordaje crítico no exime al investigador de la mirada sencilla y rigurosamente reflexiva frente a la imagen fotográfica. Así, superar el campo de tensión del factual y aparente de la imagen fotográfica significa la comprensión del no explícito, del no dicho.

En cada etapa del surgimiento de la fotografía en el siglo XIX, el abordaje crítico ocurrió en la perspectiva ontológica de su imagen y en relación a su discurso. En ese período, había una preocupación universal entre los críticos de la fotografía, en el sentido de la interferencia mecánica en la percepción de las imágenes. Se puede destacar tres corrientes de pensamiento que se debuzan acerca de estas cuestiones. En el final del siglo XIX, la primera de ellas fue la idea de mimesis, es decir, la fotografía como espejo perfecto de lo real. Flusser (1985) explica que, en la mimesis, el interlocutor cree fielmente en la fotografía como extensión de los propios ojos. Sin embargo, el propio Flusser (1985) defiende la idea contraria de mimesis, en el sentido de que la fotografía tendría la función de interpretar y transformar la realidad. Así, el autor escribe la crítica a la mimesis fotográfica cuando argumenta que, por detrás del acto fotográfico en sí mismo, existe una serie de elementos que atraviesan e influyen el propio acto de fotografiar, como, por ejemplo, el aparato técnico en servicio de la industria y del mercado y también la interferencia ideológica y la intencionalidad en la reproducción de lo real. En el final del siglo XX, al rigor de la discusión teórica, Philippe Dubois, en “O ato fotográfico” (1998), ofrece una directriz reflexiva al proponer, en el plano teórico, el recorrido fotográfico por la vía tríada de la semiología en tres tiempos:

1. *La fotografía como espejo de lo real* (el discurso de la mimesis). El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó en un principio a la similitud entre la fotografía y su referente.

2. *La fotografía como transformación de lo real* (el discurso del código y la deconstrucción). Pronto se manifestó una reacción contra este ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de la realidad se designó entonces como pura “impresión”, un simple “efecto”.

<sup>3</sup> [...] uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teórica – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo.

3. 3. *La fotografía como huella de un real* (el discurso del índice y la referencia). Por muy útil y necesario que haya sido, este movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de la realidad nos deja, sin embargo, algo insatisfechos (DUBOIS, 1998, p. 26-27, énfasis añadido).<sup>4</sup>

Para el filósofo Philippe Dubois, es indispensable, para que se pueda comprender el fenómeno de la fotografía, partir de la ontología de su acto fundador, o sea, para la comprensión de que se busca, se debe recorrer a su creación inicial, determinada por la intención y decisión de qué será fotografiado, pasando por todas sus fases, como lenguaje comunicativo que se registra, presenta y representa. Para Dubois (1998), el registro fotográfico debe ser pensado, racionalizado y no se dispara al azar, sin antes reflexionar en el sentido de capturar accidentalmente cualquier objeto.

Como se ve en esos autores, se observa la preocupación de carácter histórico-ontológico con la fotografía en la realidad de la vida práctica, sobre todo, la oposición de la lectura fotográfica en una perspectiva positivista, neutra y liberal de la realidad.

Sin embargo, es precoz atribuir una causa inicial o final para ese problema de la inoperancia de instrumentalizar esas prácticas sociales, principalmente cuando ocurre una cultura del pensamiento único, del sentido común, que imagen (fotográfica) no debe ser leída. O, en algunas veces, la idea distorsionada que leer la imagen es fácil.

Cuando se reflexiona sobre el trabajo con fuentes fotográficas, se presupone que tal práctica no se da exclusivamente en el plano cartesiano, sino también en el dialéctico. De ese modo, la imagen fotográfica representa una forma de lenguaje extremadamente dinámica y polisémica, que exige una disposición compleja por parte del receptor, con el fin de resolver su interpretación.

### **La lectura de la imagen fotográfica: justificativas y finalidades**

En una perspectiva poco reflexiva, la fotografía todavía no ha superado su papel utilitario en el nivel del entretenimiento, principalmente, con una preocupación especial epistemológica con el uso de la imagen retratada. O sea, la fotografía no se resume solo al

---

<sup>4</sup> 1. A fotografia como espelho do real (o discurso da mimese). O efeito da realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente.

2. A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução). Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”.

3. A fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência). Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos (DUBOIS, 1998, p. 26-27, grifo nosso).

automatismo del *clique*, sin la mediación entre el fotógrafo y la cosa retratada, es decir, la fotografía no existe sin su objeto. Para Rouillé (2009, p. 30), “[...]”<sup>5</sup> lo menor encuadramiento ya es un posicionamiento ideológico sobre las cosas”. Para el autor, no hay neutralidad en el acto fotográfico, sino habrá una mediación entre la fotografía y el objeto retratado.

En una perspectiva materialista histórica y dialéctica, Ciavatta (2002, p. 16), dice:

La primera mirada es sobre el propio objeto fotográfico, el artefacto, el simulacro, la imagen fotográfica. La fotografía como recreación de la realidad, como simulacro que es y no lo es, al mismo tiempo, el objeto real, la fotografía en lo que muestra y en lo que disimula, como conocimiento disociado de la experiencia que redefine la propia realidad.<sup>6</sup>

Esa construcción de los sentidos, de la cual trata Ciavatta, ocurre de forma dialéctica, es decir, el sentido que el lector busca construir no está listo y acabado en la fotografía ni él mismo, pero es por medio de la incorporación de las huellas que la imagen fornece (presencia/ausencia) al lector, asociada a su conocimiento de mundo o epistemológico, que se llegará a la superación y al sentido de identidad esperado. De ese modo, la lectura de la imagen fotográfica acaba exigiendo del lector un pensar dialécticamente (por lo que son/por lo que no son).

Leer imágenes (fotográficas) representa un reto contemporáneo hasta para comprender las complejas redes de relaciones políticas que hacen parte de nuestro cotidiano. Grandes empresas de comunicación utilizan las imágenes (cinematográficas, televisivas, infográficas, fotográficas) como mecanismos de poder y manipulación de la sociedad. Eso ocurre por medio del proceso de producción de patrimonios, servicios y consumo. En ese sentido, al pensar la imagen fotográfica como mercadería, como buenos fines de lucro y fuerte capacidad cognitiva de control social, somos llevados a cuestionar la versión legislativa del gobierno, del gestor público y del capilar como siendo ideologizadas, es decir, todos presentan acciones, haciéndonos siempre creer que están a considerar el interés de la sociedad y ocultando el interés político y comercial implícito.

En el sentido de la afirmación anterior, educar para la lectura de la imagen es propiciar al alumno la lectura del mundo que le rodea: anuncios, fotografías, esculturas, anuncios de

---

<sup>5</sup> Entrevista con André Rouillé, con apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES), Université Paris 8, 2009. Disponible en: <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/>. Acceso el: 3 jun. 2018.

<sup>6</sup> O primeiro olhar é sobre o próprio objeto fotográfico, o artefato, o simulacro, a imagem fotográfica. A fotografia como recriação da realidade, como simulacro que é e não é, ao mesmo tempo, o objeto real, a fotografia no que mostra e no que dissimula, como conhecimento dissociado da experiência que redefine a própria realidade.

carácter político, imágenes mediáticas, entre otros. Por lo tanto, el estudio de la imagen representa una necesidad imperiosa en la educación brasileña.

Se puede decir que vivimos hoy en la sociedad del espectáculo de la imagen, como señala Gui Debord. Por tratarse de algo común entre nosotros, como se ve, no la vemos. Según Merleau-Ponty, “Hoy mucho se observa, pero poco se ve. La visión no es nada sin una cierta mirada. Es necesario mirar para ver” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 229). Es decir, las imágenes se entrecruzan en constante devenir, lo que nos obliga a delinear nuestra percepción para leer imagen entre imágenes, una mezcla entre ficción y realidad. En las palabras explicativas de Eco (1976, p. 353), “Una civilización democrática solo se salvará si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”.

La imagen fotográfica coopera para el desarrollo de la mirada, es decir, en un primer momento, cuando pasamos los ojos sobre su superficie, nos podemos cuestionar en el sentido de desacreditar sobre nuestra intención de leer la imagen fotográfica, pues está todo muy legible, semejante y aparente, por lo tanto, ¿qué leer? Otra cuestión que nos molesta en la lectura de la imagen fotográfica es pensar en el sentido de la intencionalidad del autor (fotógrafo), es decir, “[...] ¿dónde él quiso llegar con todo eso?”. La otra cuestión es pensar la fotografía como proceso de creación artística, que no ocurre sólo por medio de la actividad metódica y cartesiana, sino también del emocional y afectivo. De ese modo, ¿no cabría al análisis de lo invisible?

Así, parece que el poder de la imagen fotográfica de cegarnos es mayor que la reflexión crítica del hombre sobre ella. Es decir, cuando miramos la fotografía, ella también nos mira y antes que podamos descifrarla críticamente, ella nos hipnotiza y somos placenteramente llevados a contemplarla sin esfuerzo y sin excitación. Todavía, en esta perspectiva, Soulages (2010, p. 129, énfasis añadido), dice:

De este modo, la fotografía designa la propiedad abstracta que hace único el hecho fotográfico, y este hecho se refiere tanto al no-arte como al arte. Pero lo que es aún más interesante de observar, desde la propiedad de Todorov, es la posibilidad de ocuparse, gracias al concepto de fotograficidad, no sólo de la fotografía real, sino también de la fotografía posible, e incluso de las potencialidades fotográficas; ahora bien, justamente una de las características de la fotograficidad es lo inacabado, es decir, el hecho de tener potencialidades siempre manifiestas al infinito: la fotografía es, pues, el arte de lo posible, tomado en su propio sentido.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Dessa maneira a fotografia designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico – e esse fato remete tanto ao sem-arte quanto à arte. Mas o que é ainda mais interessante de se observar, a partir da propriedade de Todorov, é a possibilidade de se preocupar, graças ao conceito de fotograficidade, não só com a fotografia real, mas também com a fotografia possível, e até com as potencialidades fotográficas; ora, justamente

Teniendo en cuenta lo que nos dice Soulages sobre las potencialidades inacabables en el trato con la fotografía en sí o específicamente con su negativo, se cree que un análisis ontológico del “ser” fotográfico no debe ser realizada por sí misma, pero en servicio de un proyecto que pase por la perspectiva de lo universal al particular, lo que incluye el arte de lo posible.

### **Fotografía y educación: el trabajo con fuentes fotográfica en la Educación Básica**

Una posible forma de trabajar con fuentes fotográficas, en la educación básica, es entender la necesidad de presentar una concepción dialógica del lenguaje y la comunicación que valore el aspecto de la fotografía como fuente histórica en la educación básica para el conocimiento de la realidad. Como señala Kossoy (2001, p. 31), “[...] con la revolución documental de las últimas décadas y, con la ampliación del concepto que empezó a tener el término documento, la fotografía empezó a ser tratada de forma diferenciada”.

Desde esta perspectiva, la idea de trabajar con fuentes fotográficas, en el sentido de comprender los fenómenos de la educación desde su proceso de producción, nos lleva en particular a reflexionar sobre nuestra propia práctica social y cultural, lo que nos exige una reflexión epistemológica y ontológica como categoría del ser social en el nivel concreto de la realidad objetiva y en el nivel gnosiológico de la abstracción conceptual.

Históricamente se ha dado poca importancia a las formas de aplicar el uso de la imagen en la organización curricular de la Educación Básica. Ante la negligencia en la aplicación de la legislación de las políticas públicas educativas relacionadas con la cultura visual, Mauad (2008, p. 42), afirma:

La fotografía debe considerarse como un producto cultural, resultado de un trabajo social de producción signica. En este sentido, toda la producción del mensaje fotográfico está asociada a los medios técnicos de producción cultural. Dentro de esta perspectiva, la fotografía puede, por un lado, contribuir a la propagación de nuevos comportamientos y representaciones de la clase que tiene el control de tales medios, y por otro lado, actuar como un medio eficaz de control social, a través de la educación de la mirada.<sup>8</sup>

---

uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio.

<sup>8</sup> A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signica. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar.

Reiterando a Mauad, cabe recordar la presencia de grupos dominantes en el mercado de la información visual, por ejemplo: el mercado del libro didáctico, que están intrínsecamente ligados a los aspectos capitalistas actuales (educación, medios digitales, hipermedia, arte electrónico), especialmente en lo que se refiere a la transmisión ideológica y a las relaciones de poder, para conducir al alumno a una visión del mundo prefijada, que impide el desarrollo del espíritu crítico. Mientras tanto, la educación básica sigue entendiendo que la imagen fotográfica no es la realidad en sí misma, sino una representación de la realidad. En este sentido, Schlichta (2009, p. 58) afirma:

Lo que se ve a menudo en las imágenes son visiones edulcoradas del amor, los beneficios de la pobreza, el sacrificio de la sumisión, las divisiones de los roles sociales, etc. Sin embargo, hay que tener cuidado con el prejuicio de que es propio de la imagen mostrar algo, porque en ella nada aparece en tamaño natural, nada es visible como tal. Lo que es visible es la conciencia o comprensión de uno mismo o de la realidad humano-social, es decir, la propia ideología. Pero la ideología no está “pegada” al contenido de las imágenes, está en su representación.<sup>9</sup>

Ante esto, cabe aclarar que la no incorporación de la organización curricular por el mundo de las imágenes, en particular la imagen fotográfica, va más allá de la realidad de la descompensación política y la competencia técnica académica, para alfabetizar al profesor para la lectura de lo visual. En esta perspectiva, es importante recordar que, al servicio del capital, existe una gran fuerza productiva, llamada industria cultural, que trabaja con una visión sesgada y normativa, que reduce la imagen fotográfica simplemente a la forma de comunicación y mercancía, alejándola de su realidad social e histórica.

### **Procedimientos metodológicos como acceso de aproximación de la realidad fotográfica**

El método implica lanzarse al reto de la acción investigadora en la búsqueda de regímenes de verdad, es decir, como predicaba Foucault (2010), no hay una verdad dada, hay regímenes de verdad. Al investigador le corresponde teorizar la práctica para acercarse a la realidad material o inmaterial del problema, para superarla y construir lo nuevo, lo que requiere del observador un cierto deslumbramiento por el mundo de la ciencia y la filosofía. Para el científico, el método representa el apoyo para dejar el puesto. Es decir, una forma de

<sup>9</sup> O que se vê, muitas vezes, nas imagens são visões açucaradas do amor, benefícios da pobreza, o sacrifício da submissão, as divisões de papéis sociais etc. Porém, é preciso cuidado com o viés de que é próprio da imagem mostrar algo, pois nela nada aparece em tamanho natural, nada é visível como tal. O que é visível é a consciência ou a compreensão de si ou da realidade humano-social, isto é, a sua ideologia. Mas, a ideologia não está “colada” no conteúdo das imagens, está na sua representação.

avanzar en el trabajo científico y construir un conocimiento racional, sistemático y verificable de la realidad. Las revoluciones en el campo de las ciencias naturales y sociales nos muestran la importancia del método como un camino que puede llevarnos en nuevas direcciones, con el objetivo de acercarnos a la realidad del objeto o problema de investigación.

En el caso de la fotografía, la dificultad de un análisis estructural o filosófico es paradójica, es decir, se ve poco consenso en el debate teórico entre investigadores y estudiosos en relación a la exactitud de la ontología del “ser” impuesta por la fotografía, incluso porque cuando se piensa en el régimen de verdad de la fotografía, hay que pensar en las diferentes posiciones del fotógrafo frente a la experiencia fotográfica, sobre todo porque la verdad de la fotografía digital, pensando en el ordenador, es diferente de la verdad e incertidumbre de la fotografía analógica. Aunque es un hecho que la fotografía es la creación del hombre moderno y posmoderno, la imagen de Proteu es oportuna para pensar en la fotografía.

Parafraseando la imagen de Proteu en la “Odisea”, un dios marino con la capacidad de predecir el futuro y cambiar de forma según las necesidades y circunstancias imperantes: fuego, planta, animal, agua... la imagen fotográfica también puede ser proteica, principalmente porque cada lector puede reclamar su verdad en la continua mutación de su ser, es decir, en el siglo XXI, la imagen fotográfica puede seguir siendo, paradójicamente, todo y su contrario -signo y no signo, humano e inhumano, presencial y concienical, artificial y natural, índice e icono, sentido y significado, cosmológico y antropológico, receptor y referente.

En fin, como preconizaba Raul Seixas, sin el menor exagero, la fotografía es una metamorfosis ambulante, de semiose y clasificación ilimitada sobre todo.

Esas incertidumbres semióticas nos llevan a reflexionar sobre la versatilidad de la imagen fotográfica, en el sentido camaleónico, que le atribuye Proteu. Inclusive, la imagen fotográfica como lenguaje dialógica y signo ideológico.

Para mejor insertar en el texto, Chauí (1983, p. 81) trata sobre la legitimidad teórica con relación al uso de la práctica en el método de investigación científica:

¿Qué significa decir que la relación entre la teoría y la práctica es dialéctica y no ideológica (como esa relación que hemos mostrado que hacen los positivistas)? La relación entre teoría y práctica es una relación simultánea y recíproca a través de la cual la teoría niega la práctica como práctica inmediata, es decir, niega la práctica como hecho dado para revelarla en sus

mediaciones y como praxis social, es decir, como actividad socialmente producida y productora de existencia social.<sup>10</sup>

En esta relación dialéctica entre la teoría y la práctica, prevalece el principio de contradicción. La existencia de la teoría acaba determinando la existencia de la práctica y viceversa. Sin embargo, para que ambos existan, deben ser diferentes, es decir, opuestos. Así, tratamos de anticipar algunas cuestiones metodológicas, que confirman que estamos ante un objeto de análisis complejo. Ante esta constatación, existen dos posibilidades reales de abordar el problema de la lectura comprensiva y crítica.

La primera trata de los procedimientos metodológicos de la filosofía del lenguaje, por medio de la obra “Marxismo y filosofía del lenguaje”, de Bakhtin, con el propósito, según Bakhtin (1997, p. 38) de:

[...] hacer que el método sociológico marxista dé cuenta de todas las profundidades y sutilezas de las estructuras ideológicas “inmanentes” consiste en partir de la filosofía del lenguaje concebida como filosofía del signo ideológico.<sup>11</sup>

Es decir, la imagen fotográfica se diferencia de las demás formas de imagen por su naturaleza de continuidad, lo que se opone, en el ejemplo, a la característica discreta y discontinua del lenguaje verbal escrita y hablada.

La filosofía del lenguaje es una herramienta eficaz que puede ser una gran aliada del Materialismo Histórico y de la dialéctica en el proceso de comprensión del problema. Se puede decir que la semiótica de la comunicación desarrollada por Bakhtin, a través de la concepción dialógica del lenguaje y la comunicación, es decir, el diálogo entre interlocutores y el diálogo entre discursos representa una de las pocas teorías capaces de superar las categorías funcionales de la imagen fotográfica.

Para trabajar con el Materialismo Histórico y la dialéctica no basta con describirlos conceptualmente. Es necesario ir más allá de la mera reproducción teórica. Es necesario reflexionar filosóficamente desde una perspectiva ontológica sobre la obra de Marx (1985). Según Gadotti (1990, p. 30, énfasis añadido), sobre el método dialéctico:

---

<sup>10</sup> Que significa dizer que a relação entre teoria e prática é dialética e não ideológica (como aquela relação que mostramos ser feita pelos positivistas)? A relação entre teoria e prática é uma relação simultânea e recíproca por meio da qual a teoria nega a prática enquanto prática imediata, isto é, nega a prática como um fato dado para revelá-la em suas mediações e como práxis social, ou seja, como atividade socialmente produzida e productora da existência social.

<sup>11</sup> [...] fazer com que o método sociológico marxista dê conta de todas as profundidades e de todas as sutilezas das estruturas ideológicas “inmanentes” consiste em partir da filosofia da linguagem concebida como filosofia do signo ideológico.

Esas leyes o principios de la dialéctica no surgieron **a priori**; Son resultados de una lenta maduración y del propio desarrollo de las ciencias modernas. En Marx surgen tras un análisis exhaustiva del modo de producción capitalista, consecuencia de un *análisis científico* como él mismo afirma. Sólo después de concluido el trabajo es que Marx pudo evidenciar esas categorías y mostrar el camino (método) que él recurrió, pudo **anunciar, manifestar**, su método *natrual*, concreto, no abstracto.<sup>12</sup>

Así, es fundamental comprender el desarrollo del método dialéctico para intentar captar el movimiento de las contradicciones reales respecto a las determinaciones objetivas que posee la propia fotografía, especialmente en su estado material de significación y en el contexto de su producción como lenguaje de carácter social e ideológico.

### Categorías del método y del análisis

Entre los estudiosos del debate teórico sobre la imagen (fotográfica), el presentado por Martine Joly nos parece lo más importante para el artículo. Se entiende, por lo tanto, que para llegar a una posibilidad de comprensión de la paradoja fotográfica, el camino es por la perspectiva universal de la imagen.

En las palabras de Joly (2005, p. 38), las imágenes se pueden comprender conceptualmente como:

[...] una imagen es, en primer lugar, algo que se parece a otra cosa. Pero cuando no es una imagen concreta sino mental, sólo el criterio de similitud la define: a veces se parece a la visión de las cosas (sueño, fantasía), a veces se construye a partir de un paralelismo cualitativo (metáfora verbal, autoimagen, imagen de marca). La primera consecuencia de esta observación es ver que este denominador común de la analogía, o la similitud, sitúa inmediatamente a la imagen en la categoría de las representaciones. Si aparece es porque no es la cosa misma: su función es, por tanto, evocar, significar algo distinto de sí mismo, utilizando el proceso de la semejanza.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Essas leis ou princípios da dialética não surgiram a priori; São frutos de um lento amadurecimento e do próprio desenvolvimento das ciências modernas. Em Marx surgem após uma análise exaustiva do modo de produção capitalista, consequência de uma análise científica como ele próprio afirma. Só depois de concluído o trabalho é que Marx pôde evidenciar essas categorias e mostrar o caminho (método) que ele percorreu, pôde anunciar, manifestar, o seu método natural, concreto, não abstrato.

<sup>13</sup> [...] uma imagem é antes de mais nada, algo que se assemelha a outra coisa. Mas quando não se trata de imagem concreta, mas mental, unicamente o critério de semelhança a define: ora se parece com a visão das coisas (o sonho, a fantasia), ora se constrói a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal, imagem de si, imagem de marca). A primeira consequência dessa observação é constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança.

La explicación sobre la imagen se caracteriza como representación analógica y se percibe como signo. Así, tendrá un sentido, es decir, ella es lenguaje con potencial de lectura tanto por su aspecto signifiante como por el significado. Esa confirmación nos garante trabajar con el objeto fotografía con esa perspectiva. En ese sentido, Joly (2005, p. 40) afirma:

La mayoría de las veces, las imágenes grabadas se parecen a lo que representan. La fotografía, el vídeo, la película, se consideran imágenes perfectamente similares, puros iconos, incluso más fiables porque son registros realizados a partir de las ondas emitidas por las propias cosas.<sup>14</sup>

Para Joly (2005, p. 40), “[...] la fotografía es un ícono puro”. Siendo ícono, puede ser polisémica e ideológica. En esa misma línea teórica y permeando las reglas metodológicas en “Marxismo y filosofía del lenguaje”, Bakhtin y Volóchinov (1997, p. 44) afirmaran:

1. No separar la ideología de la realidad material del signo (poniéndola en el campo de la “consciencia” o en cualquier otra esfera fúgida e indefinible).
2. No disociar el signo de las formas concretas de la comunicación social (entendiéndose que el signo hace parte de un sistema de comunicación organizada y que no tiene existencia fuera de ese sistema, a no ser como objeto físico).
3. No disociar la comunicación y sus formas de su base material (infraestructura).<sup>15</sup>

El punto de partida de esta lectura es la aceptación incondicional de que el lenguaje verbal y la imagen fotográfica no son totalmente opuestos en sistemas individuales únicos, con códigos específicos que explican completamente cada uno. Aunque son códigos distintos, es un hecho que para hablar de la imagen fotográfica es raro utilizar otra imagen.

Para resumir esta cuestión, el enfoque de la imagen en la sociedad contemporánea está anclado en dos vertientes principales. En primer lugar, la imagen se sitúa en el sentido de signo lingüístico y filosófico, lo que determina su carácter arbitrario, referencial e imitativo. Una segunda posición transporta la imagen a su naturaleza más específica del aspecto visual: colores, trazos, distancia, sombra, profundidad y textura.

---

<sup>14</sup> Na maioria das vezes, as imagens registradas assemelham-se ao que representam. A fotografia, o vídeo, o filme, são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas.

<sup>15</sup> 1. Não separar a ideologia da realidade material do signo (colocando-a no campo da “consciência” ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).

2. Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).

3. Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infraestrutura).

Además, lo que nos interesa en la secuencia de este texto es sugerir una posibilidad de lectura de la imagen fotográfica como fuente documental, principalmente, sin perder su aspecto icónico, con diagramas, metáforas, índices y símbolos.

La posibilidad de leer la imagen fotográfica propuesta gira en torno a la imagen completa como lenguaje visual, mediación del discurso y movimiento de construcción histórica. Sobre esto, dice Souza (2001, p. 4):

El texto visual, en su conjunto, se considera un conjunto de estructuras productivas, cuyo modelo presupone: expresión visual; elementos de expresión (figuras geométricas y ángulos de cámara); niveles sintagmáticos (figuras iconográficas, tipología de montaje, relación campo/contracampo, etc.); bloques sintagmáticos con función textual (montaje; tipos de encuadre; cronología narrativa/temporal; diferentes puntos de vista); niveles intertextuales; tema; género y tipología de género.<sup>16</sup>

Dada la naturaleza heterogénea de la imagen fotográfica, el lector deberá distanciarse de la mera descripción formal técnica. Esto puede impedir, según Souza (2001, p. 5), “la materialidad significativa de la imagen en su dimensión discursiva”. El autor considera que el estudio de las imágenes no puede perder de vista los diferentes aspectos y contextos sociales e históricos en los que se produjeron.

Sin embargo, una de las cuestiones complejas en el estudio de la imagen fotográfica es revelar, a través del lenguaje verbal, su materia visual. Es decir, la materialidad de la imagen no pertenece a la naturaleza del código verbal elaborado, sino a la naturaleza de la forma visual. Así, lo que se puede hacer con lo verbal es describir, hablar y leer o interpretar la imagen. De este modo, se afirma su carácter de lengua.

### **El análisis del discurso en la imagen fotográfica**

En la lectura de la imagen fotográfica, se acaba construyendo otras imágenes, que según Souza (2001, p. 6), “[...] no es del orden de la visibilidad, sino del orden del simbólico y del ideológico y del discurso”. En ese proceso de tomar la imagen fotográfica como objeto empírico del análisis del discurso, se hace necesario proyectar nuestra mirada sobre las varias instancias que contribuyen para su materialidad, el histórico, el social y el cultural.

---

<sup>16</sup> O texto visual, em seu todo, é tido como um conjunto de estruturas produtivas, cujo modelo pressupõe: expressão visual; elementos de expressão (figuras geométricas e ângulos de câmera); níveis sintagmáticos (figuras iconográficas, tipologia da montagem, relação campo/contracampo, etc.); blocos sintagmáticos com função textual (montagem; tipos de enquadre; narrativa/cronologia temporal; diferentes pontos de vista); níveis intertextuais; tópico; gênero e tipologia de gêneros.

Así, en ese movimiento reflexivo en el proceso de la lectura, se hace necesario identificar los enunciados (ideológico, simbólicos, icónicos, entre otros), presentes en la parte material de la imagen, que pertenecen a un discurso, y separarlos de los que no pertenecen.

Cabe señalar que construir un sentido en la imagen, como discurso, exige del investigador, profesor y alumno, problematizar su apariencia visual inicial y superar la descripción de esa apariencia inmediata, atribuyéndole una significación del punto de vista social e ideológico.

En el análisis del discurso del texto verbal, se hace necesario reconocer las muchas voces que hablan en el texto y observar de qué perspectiva ideológica y social hablan estos enunciados. Ducrot (1987) llamó a esta maraña de voces que hablan en el texto polifonía, es decir, un enunciado está constituido en su mayor parte por el enunciado del discurso del otro. Así, corresponde al analista del discurso identificar, en el texto, las marcas de heterogeneidad y las circunstancias de enunciación. En relación con el lenguaje visual, Souza (2001, p. 12) observa lo siguiente:

El texto de las imágenes también tiene en su constitución marcas de heterogeneidad, como lo implícito, el silencio, la ironía. Marcas, sin embargo, que no pueden ser pensadas como voces, porque analizar lo no verbal por las categorías del análisis verbal implicaría la reducción de uno a otro. En este caso, por asociación al concepto de polifonía, formulamos el concepto de policromía buscando analizar la imagen con más pertinencia. El juego de formas, colores, imágenes, luces, sombras, etc., nos recuerda la similitud de las voces del texto. Esta correlación se realiza a través de operadores discursivos no verbales: el color, el detalle, el ángulo de la cámara, un elemento del paisaje, la luz y la sombra, etc., que no sólo actúan sobre la textualidad de la imagen, sino que establecen la producción de otros textos, todos ellos no verbales.<sup>17</sup>

En el ámbito de la lectura de imágenes, el concepto de policromía “[...] como red de elementos visuales, implícitos o silenciados” (SOUZA, 2008, p. 12), representa sin duda una de las herramientas teóricas fundamentales de la praxis del autor y del lector para leer la imagen fotográfica.

La presencia de este conocimiento, en el análisis del discurso, consiste en intentar responder a algunas preguntas en relación con la imagen fotográfica: ¿quién habla en la

---

<sup>17</sup> O texto de imagens também tem na sua constituição marcas de heterogeneidade, como o implícito, o silêncio, a ironia. Marcas, porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não verbal pelas categorias de análise do verbal implicaria na redução de um ao outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de policromia buscando analisar a imagem com mais pertinência. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc., nos remete à semelhança das vozes no texto. Essa correlação se faz através de operadores discursivos não verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmera, um elemento da paisagem, luz e sombra etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não verbais.

imagen? ¿A quién se dirige? ¿Qué significa lo que se dice? Teniendo en cuenta la pregunta concreta, ¿cómo debe leerse esta imagen? ¿Qué se ha grabado? ¿Desde qué ángulo? ¿Por quién? ¿Para quién? ¿Por qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? Hay que tener en cuenta que el carácter polifónico del lenguaje (la escritura y el habla) se complementa con los aspectos policrónicos (la imagen) en la construcción de los sentidos. Aunque cada uno de estos lenguajes (verbal y no verbal) presenta, en su materialidad ontológica, características y categorías individuales y autónomas, se complementan entre sí.

Con relación a la comprensión en el discurso, Bakhtin e Volóchinov (1997, p. 93) afirman que:

Pero el locutor también debe tener en cuenta el punto de vista del receptor. ¿Es aquí donde entraría en juego la norma lingüística? No, tampoco es exactamente así. Es imposible reducir el acto de descodificación al reconocimiento de una forma lingüística utilizada por el hablante como una forma familiar y conocida, de la misma manera que reconocemos, por ejemplo, un signo al que no estamos suficientemente acostumbrados o una forma de una lengua que conocemos mal. No; lo esencial en la tarea de descodificación (comprensión) no es reconocer la forma utilizada, sino entenderla en un contexto concreto y preciso, comprender su significado en una enunciación particular.<sup>18</sup>

En ese fragmento, Bakhtin y Volóchinov reiteran la idea de que la construcción del sentido que se busca en el texto (verbal o no verbal) primeramente está anclada en el contexto particular, privilegiado, entre locutor y receptor. Sin embargo, no se restringe a él, pues se debe tener en cuenta factores de historicidad, orden social (norma) y contradicción.

Como consideran Bakhtin y Volóchinov, el signo es descodificado, es decir, comprendido por su carácter heterogéneo ideológico, es forma y contenido que conduce el sentido para la materialización de los procesos discursivos. En esa perspectiva dialéctica es signo es constituido de la señal, sin embargo, él es en sí mismo neutro y de carácter estrictamente instrumental.

En una perspectiva bakhtiniana, las formaciones discursivas ocurren dentro de una realidad material e ideológica inseparables. Como afirma Orlandi (1995, p. 61):

---

<sup>18</sup> Mas o locutor também deve levar em consideração o ponto de vista do receptor. Seria aqui que a norma linguística entraria em jogo? Não, também não é exatamente assim. É impossível reduzir-se o ato de descodificação ao reconhecimento de uma forma linguística utilizada pelo locutor como forma familiar, conhecida – modo como reconhecemos, por exemplo, um sinal ao qual não estamos suficientemente habituados ou uma forma de uma língua que conhecemos mal. Não; o essencial na tarefa de descodificação (compreensão) não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular.

Es la formación del discurso la que determina lo que puede y debe decirse, desde una posición dada en una situación determinada. Esto significa que las palabras, expresiones, etc. reciben su significado de la formación discursiva en la que se producen. Para decirlo más directamente, la formación discursiva es el lugar de la construcción del significado (su matriz, por así decirlo).<sup>19</sup>

A partir de estos supuestos, podemos decir que el choque ideológico se centra en la base de la formación discursiva producida por los interlocutores. Sin embargo, el significado del texto, ya sea verbal (una palabra o expresión) o no verbal (una imagen fotográfica, una película, un anuncio, etc.), no existe en sí mismo. De este modo, la comprensión que se pretende construir en el texto y su discurso, para superar la interpretación inicial e inmediata, pasa por el reconocimiento y la deconstrucción de las marcas ideológicas presentes en el texto, lo que requerirá que el lector lo haga criticando y problematizando el carácter ideológico del lenguaje.

La consideración que Bakhtin hace sobre la neutralidad de la palabra están en la base del método sociológico marxista. Para Bakhtin y Volóchinov (1997, p. 36, énfasis añadido):

La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, acompaña y comenta todo acto ideológico, toda creación ideológica, sea cual sea. Pero la palabra no sólo es el signo más puro e indicativo, sino que también es un signo *neutro*. Cada uno de los otros sistemas de signos es específico de algún campo particular de creación ideológica.<sup>20</sup>

En resumen, la palabra, en su esencia individual, es neutral. Sólo adquiere sentido en una situación discursiva, sobre todo, teniendo en cuenta la posición social, política, ideológica y religiosa desde la que habla el sujeto. Esto implica que, en relación con nuestro objeto de análisis, las imágenes fotográficas, como signos no verbales, según Bakhtin y Volóchinov (1997, p. 38), “se bañan en el discurso y no pueden ser totalmente aisladas o separadas de él”. Por lo tanto, la imagen no vale más que mil palabras, o cualquier otro número. Se añade que “ni siquiera existe un sustituto verbal realmente adecuado para el más simple gesto humano” (BAKHTIN; VOLÓCHINOV, 1997, p. 38).

Tales consideraciones, en el sentido de leer la fotografía, nos llevan a comprender la importancia de pensarla inserta en una realidad material y como signo ideológico. Bakhtin

<sup>19</sup> É a formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada. Isso significa que as palavras, expressões etc. recebam seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas. Dito de forma mais direta, a formação discursiva é lugar da construção do sentido (sua matriz, por assim dizer).

<sup>20</sup> A palavra é o fenômeno ideológico por excelência, ela acompanha e comenta todo ato ideológico, toda criação ideológica, seja ela qual for. Mas a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica.

determina que ningún signo ideológico debe ser sustituido por palabras, sin embargo, para hablar de la imagen, es necesario utilizarla.

Sobre el tema, el sujeto y el significado, con las consideraciones teóricas de los otros temas (actividad discursiva, interpretación del discurso, significado en el discurso, formación discursiva, polifonía y policromía, entre otros), avanzamos al análisis del discurso de la imagen fotográfica.

Con relación al sujeto y la significación, Orlandi (1995) parte de la concepción y de la discusión a respecto del inteligible, del interpretable y del comprensible en la lectura.

La lectura de la fotografía puede ser más productiva teniendo en cuenta la búsqueda de su comprensibilidad en relación con su inteligibilidad e interpretabilidad. Cada una de estas tres categorías de lectura (lo inteligible, lo interpretable y lo comprensible) se caracterizan entre sí, “por sus objetivos internos y externos en los procesos de producción de la lectura” (ORLANDI, 1995, p. 58).

El objetivo interno “es aprender, en el ámbito del discurso, cómo funciona la comprensión: qué es, cuáles son sus mecanismos, qué representa en términos de discurso, etc.”. (ORLANDI, 1995, p. 58). Este recurso utilizado proviene del principio dialógico creado por Mikhail Bakhtin.

Por otro lado, los objetivos externos son las confrontaciones, dificultades, problemas y retos a los que se enfrentan los hablantes y oyentes en la producción del discurso y como clave para ampliar la producción de la lectura, especialmente para permitir al lector (alumno) una capacidad de aprehensión de las contradicciones a través de una visión más sensible de la realidad. Así, Orlandi (1995, p. 73) presenta la siguiente distinción entre “inteligible, interpretable y comprensible”:

Lo inteligible: a lo que es el significado atomizado (codificación);  
Lo interpretable: significado, teniendo en cuenta el contexto lingüístico (cohesión);  
Lo comprensible: la atribución de significado, considerando el proceso de significación en el contexto de una situación, situándose en relación con el enunciado/enunciación.<sup>21</sup>

Desde este punto de vista, el análisis del discurso de la imagen fotográfica propuesto en este artículo nos lleva a considerar el lenguaje visual como exterioridad. Es decir, en el que

---

<sup>21</sup> O inteligível: ao que se atribui sentido atomizadamente (codificação);  
O interpretável: ao que se atribui sentido, levando-se em conta o contexto linguístico (coesão);  
O compreensível: é a atribuição de sentidos, considerando o processo de significação no contexto de situação, colocando-se em relação enunciado/enunciação.

se derivan las condiciones de producción del discurso: el autor de la fotografía, el lector, el contexto y el contexto socio-histórico.

Así, consideramos, en la lectura de la imagen fotográfica, partir de la cosa misma, de lo que fue materialmente necesario para la existencia de la fotografía, sin embargo, lo más importante no son los objetos retratados tal cual, sino los mismos objetos modificados, traducidos e interpretados por una mirada. Es decir, asimilamos, absorbemos y reproducimos el reflejo de la imagen, pero con una nueva impresión.

Finalmente, parece que este proceso de construcción teórica ha posibilitado las herramientas necesarias para fundamentar y buscar las determinaciones que hacen posible el trabajo de análisis del discurso en la imagen fotográfica.

Se observa en los cuestionamientos intrigantes de los autores con los que se dialogó que la educación representa fuerza motriz en la construcción de la existencia del ser humano. Por lo tanto, pensar en la formación para la cultura de la imagen fotográfica es pensar el hombre en su totalidad, en las varias dimensiones que asume en sus relaciones sociales. Sobre esa cuestión, Edgar Morin, en entrevista al programa “Roda Viva”<sup>22</sup>, de 18/12/2000, habla sobre su obra “Los siete saberes necesarios a la educación del futuro”:

[...] el homo sapiens solo... El hombre de la inteligencia no es sólo el homo sapiens (hombre sabio), indisolublemente. Es el homo demens (hombre loco), el homo faber, que trabaja; que juega (homo ludens); el homo economicus (hombre económico), el homo poeticus (hombre poético); el homo mitológico, empiricus, imaginarius, consumans, prosaicus etc. (MORIN, 2000, p. 2).<sup>23</sup>

Así, se concluye que comprender la ontología de la imagen fotográfica pasa, necesariamente, por la comprensión integral y omnilateral del ser humano.

En el contexto de la explicación teórica y efectivamente sintonizado con la teoría del análisis del discurso y del materialismo dialéctico, se presenta la lectura de dos imágenes fotográficas, que de cierto modo están cargadas de sentido ideológico y merecen una lectura reflexiva frente a su carácter contradictorio.

La diferencia de tiempo en la elaboración de la Figura 1, del periodista Roitberg (2008), en relación con la Figura 2, de Augusto Flávio de Barros (1897), es de 111 años.

<sup>22</sup> Disponível em:

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/207/roda\\_viva/sobre\\_o\\_projeto.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/207/roda_viva/sobre_o_projeto.htm)[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/207/roda\\_viva/sobre\\_o\\_projeto.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/207/roda_viva/sobre_o_projeto.htm). Acesso em: 03 jun. 2018.

<sup>23</sup> [...] o homo sapiens só... O homem da inteligência não é só o homo sapiens (homem sábio), indissoluvelmente. Ele é o homo demens (homem louco), o homo faber, que trabalha; que brinca (homo ludens); o homo economicus (homem econômico), o homo poeticus (homem poético); o homo mitológico, empiricus, imaginarius, consumans, prosaicus etc. (MORIN, 2000, p. 2).

Independientemente de la barrera de tiempo y espacio entre las producciones, podemos observar en ambos contextos de producción (histórico, cultural, ideológico, religioso, etc.), una mezcla de razón, emoción y sensibilidad, en el permanente movimiento de recreación de la realidad.

**Figura 1 – Miséria**



Fuente: Torralvo y Minchillo (2010, p. 125)

La fotografía del joven acostado en el suelo, cubierto por una camisa de la Coca-Cola, sirvió de forma instrumental en una cuestión gramatical *oraciones adjetivas restrictivas*, en el libro de lengua portuguesa “*Linguagem em movimento*” (2010), es decir, un recorte descontextualizado de la origen de la fuente en sí, adaptado para crear el ejercicio en el libro didáctico. Al investigar la procedencia y la trayectoria de la imagen fotográfica, con el fin de alcanzar el sentido mayor, se llegó a la información de que la Figura 1 es de autoría del periodista José Roitberg<sup>24</sup> (2008), cuando pasaba por la Rua do Catete, en el centro del Rio de Janeiro. La imagen publicada en el *site*<sup>25</sup> viene acompañada de los siguientes enunciados “*Brazilian version – fake ad. Foto de rua verdadeira, Coca-Cola Sempre... Tenha uma Câmera*”. En este contexto, el caso singular de que el periodista haya hecho las siguientes declaraciones al colgar la foto en Internet nos revela su ímpetu activo y sensible, en el sentido

<sup>24</sup>Periodista, profesor del Holocausto, formado en Yad Vashem e investigador de la historia de los judíos y de Río de Janeiro. Es uno de los mayores documentadores de la historia de la publicidad de Coca-Cola y de la Navidad, con miles de anuncios organizados y disponibles en Internet, trabajo que también comenzó en 1995. Estudiantes y profesores de publicidad y marketing. Disponible en: <http://roitblog.blogspot.com.br/2008/>. Acceso el: 20 de mayo de 2019.

<sup>25</sup> Disponible en: <http://roitblog.blogspot.com.br/2008/>. Acceso el: 20 mayo 2019.

de que “[...] no se toma foto de cualquier cosa, la elección de lo que se va a fotografiar sigue unos protocolos que se transmiten por experiencias sociales compartidas [...]” (MAUAD, 2008, p. 19), es decir, conocer el circuito social en el que se inserta profesionalmente el fotógrafo ayuda a comprender la apreciación que se le da a esa realidad en cuestión, es decir, la elección no fue hecha al azar: ¡el chico llevaba una camiseta de Coca-Cola!

En principio, tal decisión representa valores ideológicos y culturales del grupo social al que pertenece el periodista, es decir, es uno de los mayores documentalistas de la historia de la Coca-Cola y de la publicidad navideña. En este sentido, estos indicadores revelan una preocupación estética particular de este fotógrafo. Sin embargo, lo que nos interesa es comprender y superar esta primera lectura, lo que esta imagen transmite y lo que oculta, es decir, como dice Boris Kossoy (2001, p. 95), “ver, describir y verificar no es suficiente”.

La fotografía muestra a un niño negro tumbado en la vereda, con una camiseta de Coca-Cola, y un par de zapatillas como almohada. Mediante un arreglo técnico, el autor de esta fotografía parodia el eslogan positivo de esta marca, “vive el lado bueno de la vida”, por “vive el lado de *coke* de la miseria”. No hay información sobre quién es el chico y los principales motivos que le han llevado a vivir en la calle. Sin embargo, el contexto histórico en el que se produjo la imagen retrata la miseria urbana, cuya impresión revela la negligencia de las políticas públicas con el problema de los menores abandonados.

El eslogan “vive el lado bueno de la vida”, con su amplio potencial retórico de persuasión, parodia la objetividad positivista del sentido común “vive el lado bueno de la vida”. De este modo, la aparente inocencia del eslogan de Coca-Cola construye una representación de la realidad basada en la alegría, la felicidad, el bienestar y el placer. Es decir, ver y escuchar el anuncio de esta marca con imágenes llenas de efectos especiales del universo fantástico (mariposas de colores, jóvenes bailando y sonriendo, atletas en la línea de meta, entre otros), todo ello acompañado de una música contagiosa, lleva al espectador, por unos instantes, a vivir el mundo positivo de la vida, sin violencia, sin estrés, sin los problemas del día a día, es decir, la ausencia de la visión crítica como único reflejo de la realidad y con un testimonio neutral.

Por lo tanto, la fotografía del periodista José Roitberg, asociada a su eslogan “*vive el lado coke de la miseria*”, se opone a la idea positivista transmitida en el anuncio de Coca-Cola y revela el carácter contradictorio de la representación de un mundo ideal. En este sentido, el periodista muestra, en la fotografía, que detrás de estos grupos dominantes de poder económico, que estimulan el consumo, las desigualdades y la hegemonía de la riqueza

en la sociedad, está la realidad humano-social con todas las miserias: pobreza, infelicidad, muerte, violencia, entre otras.

**Figura 2** – Rendición de los consejeros



Fuente: Flavio de Barros. 400 jagunços prisioneiros, 2 de outubro de 1897. Canudos, Bahia. Colección del Museo de la República. Imagen recuperada digitalmente por el Instituto Moreira Salles.

Los registros fotográficos fueron testigos de pasajes importantes de la historia brasileña, sobre todo en situaciones de conflictos y guerras, cuyas circunstancias eran inaccesibles a muchas personas. En el caso de la guerra, la fotografía, como testigo del referente, retrataba la realidad de lo vivido, para quien estaba lejos de los campos de batalla. La foto de Augusto Flávio de Barros<sup>26</sup> retrataba la rendición de los consejeros en 02 de octubre de 1897, en el final de la Guerra de Canudos.

Se puede decir que la Proclamación de la República, en 1889, acentuó las desigualdades económicas y sociales en el país, especialmente en las regiones aisladas, como el interior de Bahía, que, además de ser víctima de la sequía, seguía recibiendo frecuentes visitas de los cangaceiros, que saqueaban y mataban a la miserable población.

La figura 2 muestra a los supervivientes de la última embestida de las tropas de infantería, artillería y caballería contra la aldea de Canudos, al mando del general Arthur

<sup>26</sup> Augusto Flávio de Barros fue un importante fotógrafo brasileño porque retrató la Guerra de Canudos. Fue contratado por el ejército para documentar la campaña de Canudos y documentó los últimos momentos de la guerra. Realizó una serie de 72 fotografías, que constituye uno de los registros más importantes de los conflictos armados en el Brasil del siglo XIX. No hay datos biográficos sobre él, pero se sabe que en la última década del siglo XIX tenía un estudio de retratos en la ciudad de Salvador, llamado Fotografia Americana. Fuente: BRASILIANA. **Guerra de Canudos pelo fotografo Flávio de Barros**. Disponible en: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3002>. Acesso em: 24 maio 2018.

Oscar de Andrade Guimarães. La imagen está compuesta por mujeres, niños e inválidos, que se rindieron y se les perdonó la vida. El pueblo de Canudos tiene casi 30.000 habitantes. Sin embargo, el último ataque al lugar, que contaba con la fuerza de cuatro mil hombres del ejército republicano, fue decisivo para destruir completamente el campamento.

La figura 2 representa un grupo de personas, visualmente destacado por dos grupos. En el primer plano de la foto, un grupo más numeroso de personas está sentado en el suelo, vigilado por un grupo de soldados. Lo que se ve es que este grupo de supervivientes, encogidos y encorvados, cubiertos con paños que cubren heridas y amputaciones, todavía lleva en sus gestos y expresiones faciales el recuerdo del terror de la guerra.

Lo que se puede inferir de los operarios discursivos son verbales (en ese caso el ángulo de la cámara) es que el fotógrafo Augusto Flávio de Barros parece estar frontalmente muy cerca de los supervivientes, al manosear su cámara,<sup>27</sup> despierta un único movimiento colectivo de las personas, llevándolas a mirar el objeto manoseado por el fotógrafo. Sin embargo, como la imagen del ejército republicano estaba desgastada delante de la opinión pública, por no obtener éxito en las dos primeras investidas contra Canudos, el tercero y el último ataque arrasador necesitaba, por lo tanto, ser retratado de modo a rescatar la imagen del poderío y la eficiencia del ejército. En ese sentido, la posición ordenada y organizada de los sobrevivientes, aunque dominados y humillados sería la prueba definitiva de la destrucción de Canudos y esa sería la imagen que al República pasaría para la sociedad civil.

Sin embargo, la pose forzada en la Figura 2 encierra contradicciones. En esta agitada fase política, los militares republicanos tenían el monopolio de la información, que se transmitía a los periódicos de la época, principalmente al “Estado de São Paulo”, que publicaba la versión republicana de la guerra. Las atrocidades cometidas por los ejércitos republicanos (torturas, violaciones, decapitación de inocentes, desmembramiento y prostitución, entre otras) salieron a la luz a partir de la literatura de Euclides da Cunha, en “Os sertões”. En este sentido, la escena retratada en la foto de arriba bien puede ser un montaje forzado, ya que los hombres uniformados y armados del fondo son soldados que vigilan a los prisioneros.

En este sentido, es necesario problematizar el discurso político oficial del gobierno republicano de la época (Prudente de Moraes), que se dedicaba a informar de que era una guerra contra los monárquicos en el interior de Bahía. Es importante señalar que las personas

---

<sup>27</sup> Tratava-se, presumivelmente, de uma câmara portátil modelo Kodak, lançada por volta de 1888, que significou um grande avanço para a popularização da fotografia, pois permitiu a simplificação do trabalho do fotógrafo. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000400017](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400017). Acesso em: 26 maio 2018.

que aparecen en esta imagen - maltrapilhas, esqueléticas, desnudas, castigadas, desoladas - son los vencidos y los prisioneros de guerra, sin embargo, incluso basándose en la historicidad de los textos oficiales, corresponde al lector aplicar el principio de contradicción.

### **Consideraciones finales**

En la elaboración de este artículo se ha intentado plantear la cuestión de la lectura de la imagen en la categoría fuente fotográfica. Además, hemos tratado de criticar el hecho de que el uso que se hace de la imagen en la sociedad sigue siendo objeto de sistematización de la ideología capitalista, mediante el monopolio y el control de su contenido, y a menudo se construye para garantizar la perpetuación de la cultura del consumo de masas.

Así, el presente trabajo tuvo como objetivo investigar la importancia de la imagen fotográfica en el contexto social, para ampliar y proponer algunas sugerencias de lectura como fuente documental para comprender la realidad. Además, el artículo reveló la necesidad de que la educación brasileña, a través de las políticas públicas en educación, repense la importancia de trabajar con fuentes iconográficas y desarrolle una apreciación crítica, reflexiva y problematizadora a partir de esta lectura. La reflexión en la construcción del texto mostró que estamos ante un importante problema político social en la educación brasileña: el analfabetismo visual. Nuestros profesores y alumnos no se han emancipado para trabajar con la naturaleza heterogénea de la imagen fotográfica que forma nuestro mundo y que a menudo se reproduce como contenido de una ideología capitalista y de mercado.

Frente a esta realidad, se alertó sobre la necesidad de crear una política pública educativa que implemente en el currículo de los cursos de pregrado una disciplina para enseñar a leer con imágenes, especialmente para superar la lectura instrumental de carácter positivista y alcanzar el nivel de crítica y denuncia.

La propuesta de lectura de la imagen fotográfica, en este trabajo, buscaba valorar su papel preponderante como forma de lenguaje, que, por serlo, es por tanto ideológico y revela el rostro de la realidad social e histórica de la sociedad.

Dadas las complejas preocupaciones que guiaron la producción de este texto y la naturaleza heterogénea del objeto analizado, se decidió trabajar con una concepción dialéctica y dialogante del lenguaje y la comunicación, priorizando el aspecto histórico y concreto del tiempo, la cultura y las relaciones sociales, sobre todo, enfatizando que la relación del lector con la lectura de la imagen fotográfica debe ser de aproximación y distanciamiento, ya que se trata de un objeto con contenido metaforizado, silenciado y no cerrado.

## REFERENCIAS

- BAKHTIN, M.; VOLÓCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Oscite, 1997.
- BARROS, D. L. P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do Discurso. *In*: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: UFPR, 2001.
- BRASILIANA. **Guerra de Canudos pelo fotógrafo Flávio de Barros**. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3002>. Acesso em: 24 maio 2018.
- CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CIAVATTA, M. **O mundo do trabalho em imagens**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. São Paulo: Pontes, 1987.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**: curso no Collège de France, 1979-1980 (excertos). Trad. Nildo Avelino. Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.
- GADOTTI, M. **Concepção dialética da educação**: um estudo introdutório. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1990.
- HUBERMAN, G.D. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- JOLY, M. **Introdução à análise da leitura da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- KOSSOY, B. **Fotografia & história**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MARX, K. **O capital**. São Paulo: Abril Cultural. Coleção os Economistas, 1985.
- MAUAD, A.M. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: UFF, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- METZ, C. *et al.* **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MÓRAN, J. M. **Leituras dos meios de comunicação**. São Paulo: Pancast, 1993.

MORIN, E. Os sete saberes necessários à educação do futuro. **TV Cultura**, São Paulo, 2000. (Entrevista). Disponível em: <http://www2.tvcultura.com.br/rodaviva/lancamento-memoria-rodaviva.asp>. Acesso em: 20 mar. 2019.

OLIVEIRA, M. A. **Dialética hoje**: lógica, metafísica e historicidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORLANDI, E. P. **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. São Paulo, Ática, 1995.

ROITBLOG. 2008. Disponível em: <http://roitblog.blogspot.com.br/2008/>. Acesso em: 20 maio 2018.

ROUILLÉ, A. **Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SCHLICHTA, C. **Arte e educação**: há um lugar para a Arte no ensino médio? Curitiba: Aymar, 2009.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**. São Paulo: Senac, 2010.

SOUZA, T. C. C. **Análise do não verbal e os usos das imagens nos meios de comunicação**. Niterói: Ciberlegenda UFF, 2001.

TORRALVO, I. F. **Linguagem em movimento**. São Paulo: FTD, 2010.

### Cómo referenciar este artículo

PASSOS, E. R.; VIEIRA, A. M. D. P. La educación brasileña y la cultura fotográfica: para más allá de la impresión. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 15, n. 4, p. 1799-1823, out./dez. 2020. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riaee.v15i4.13145>

**Enviado el:** 21/11/2019

**Revisiones requeridas el:** 24/02/2020

**Aprobado el:** 30/06/2020

**Publicado el:** 30/08/2020