

Entre natureza e história: a mitologia fotográfica em Roland Barthes¹

Marcus Túlio Borowski LAVARDA²

Universidade Federal do Maranhão, MA - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo procura revisitar o conceito de “mito” formulado pelo crítico Roland Barthes em *Mitologias*, tendo a imagem fotográfica como suporte que veicula este tipo de mensagem. O problema vem à tona quando a mídia utiliza a fotografia para criar mitos que deformam ou mascaram a realidade que é, essencialmente, histórica, fazendo-se passar como se fosse natural e universal. Toma-se dois exemplos como ilustração do conceito, sendo o primeiro uma capa da revista Paris-Match, e, um segundo, sendo uma exposição de fotografias sob o título *The Family of Man*. A metodologia empregada é de ordem bibliográfica, nas quais constam tanto as imagens sob análise quanto os conceitos subjacentes que serão abordados em torno desta proposta de leitura das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; mito; fotografia; semioclastia; Roland Barthes.

Introdução

Considera-se, neste artigo, a decisiva contribuição de Roland Barthes à análise da fotografia, especificamente o conceito de “mito” e como ele se manifesta por meio dos signos fotográficos, sem esquecer de outros termos que sustentam a mitologia barthesiana, que são, geralmente, comuns neste debate, tais como “signo”, seus elementos “fala/língua”, “significado/significante”.

Destarte, o problema que se apresenta é a capacidade da imagem fotográfica quando atacada pelo mito, quer seja, em naturalizar o que é um fato puramente histórico, e buscar entender como o mito se apropria de uma cadeia semiológica já existente, ao se passar como natural, quando na prática é um signo criado pela convenção midiática vigente com fins de deformar ou mascarar a realidade.

Num primeiro momento, trata-se do conceito que faz parte de *Mitologias*, publicados em 1957. Observa-se já na advertência que consta do segundo *Avant Propos*

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares (GP Semiótica da Comunicação) do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Professor Assistente do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão e doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, email: marcustulio77@gmail.com.

do livro, datado de uma reedição de 1970, no sentido de que Barthes alerta que o seu propósito é o de lançar uma crítica ideológica da linguagem da cultura de massa e, a partir disso, uma desmontagem semiológica dessa linguagem. Ainda na Apresentação, o crítico alerta que, ao ler Saussure, lhe brotou a convicção de que tratar as representações como “sistemas de signos” possibilitaria ultrapassar a “denúncia piedosa” e desvendar nos detalhes que muitas vezes nos passam despercebidos a “mistificação” que altera os signos da burguesia em uma natureza universal.

Como exemplo da operação mitológica, Barthes cita uma fotografia de Willy Rizzo, estampada na capa da revista francesa *Paris-Match*, de número 326, publicada em 25 de junho de 1955. Trata-se de um retrato de um menino africano a prestar continência em trajes militares, de modo que a mitologia da imperialidade francesa se manifesta. Num segundo momento, então balizados pela teoria sob análise e, portanto, mais seguros para avançar sobre a crítica barthesiana em torno da exposição *The Family of Man*, ocorrida em 1955, no Museu de Arte Moderna de Nova York e que percorreu os grandes centros urbanos da época.

Além da versão para a língua portuguesa de *Mithologies*, obra originalmente publicada pela editora francesa *Seuil* em 1957, e traduzida para a língua portuguesa pela editora DIFEL, em 2013, contribui sobremaneira para nosso desafio o livro editado pela pesquisadora Jacqueline Guittard em 2010, também pela *Seuil*, que é uma versão de *Mithologies* ricamente ilustrada a partir das imagens citadas por Barthes ao longo de suas críticas. Muitas destas imagens são fotografias publicadas na imprensa ilustrada da época ou em exposições e estão reunidas nesta obra ou, conforme Guittard as chamou de “imagens imaginadas” (*image imaginée*)³, o que auxilia nosso trabalho de compreender em como o crítico abordou este tipo peculiar de signo em seus textos inaugurais.

A mensagem mitológica

De acordo com Barthes (2013, p. 202) “A semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações, independentemente do seu conteúdo”. De fato, para ele

³ Conforme original: “[...] à partir de photographies errantes, vues ou entrevues, Roland Barthes recompose pour ainsi dire une image d’images dont le statut rester à jamais littéraire”. Tradução livre: “[...] a partir de fotografias errantes, vistas ou entrevistas, Roland Barthes recompõe, por assim dizer, uma imagem de imagens cujo estatuto permanecerá sempre literário”.

“o mito é uma fala, um modo de significação, uma forma”. Destarte, pede para ser compreendido, não como objeto de alguma mensagem, mas pela própria mensagem.

Logo, tudo pode ser considerado como um mito, por ser o universo com uma infinidade de sugestões passíveis de mitificação que, de acordo com Barthes (2013, p. 199-200) “[...] Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas”.

Nesse sentido, sua crítica tem como alvo a “Norma burguesa” e o crítico aponta que a cultura “pequeno burguesa” é mistificadora quando transforma essa “norma” em natureza universal. Em outras palavras, o que o incomoda é a constante confusão entre a natureza e a história e, assim, ele define igualmente como seu objetivo a recuperação do que ele chama o “abuso ideológico” dissimulado por essa confusão.

[...] é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2013, p. 200).

Isto posto, torna-se fundamental compreender que a imagem se transforma numa mensagem ou fala pois é carregada de significação, como também o são os discursos verbais, como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, todos estas mensagens estão sujeitas à fala mítica. Diante disso, Barthes reconhece que as diferentes escrituras despertam ou exigem uma maneira particular de tratamento, e que cada tipo de imagem é portadora de maneiras distintas de consciência.

[...] Não há dúvida de que, na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato. (BARTHES, 2013, p. 200).

Entretanto, Barthes recomenda que, por ser a fala mítica formada a partir de uma matéria já elaborada, com objetivo de uma comunicação, toda e qualquer matéria-prima do mito, seja ela uma representação gráfica ou textual “[...] pressupõe uma consciência significante”, daí voltar-se para as mais diversas formas de representações. Então, as

representações tornam-se uma “unidade ou síntese significativa” que Barthes considera como “fala”, “discurso”, “linguagem”:

[...] a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada [...] a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisá-la e dispersá-la. [...]. A imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis*. (BARTHES, 2013, p. 201).

Caudatária, como vimos, da lingüística de Saussure, a semiologia barthesiana põe em destaque termos como o “significante”, o “significado” e o “signo”. O crítico destaca que o senso comum diz simploriamente que o “significante *exprime* o significado”, porém o sistema semiológico mobiliza não apenas dois, mas três termos distintos. Para Barthes (2013, p. 203) “[...] pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une: temos, portanto, o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos [...]”. Para ilustrar melhor o sistema semiológico, o crítico toma como exemplo um ramo de rosas e o faz *significar* a paixão. E assim ele se pergunta:

[...] Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: [...] só existem rosas “passionalizadas”. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntar e formar este terceiro objeto, que é o signo. (BARTHES, 2013, p. 203).

Assim como no plano do vivido não é possível dissociar as rosas da mensagem que elas emanam, tampouco se pode, no plano da análise, “confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, e o signo é pleno, é um sentido”. Outro exemplo é uma pedra preta que, por ser um significante, pode assumir diferentes significados. Assim, ela se torna signo quando a “carregar um significado definitivo” como a condenação a morte, por exemplo. Ainda que Barthes (2013, p. 203-204) reconheça que os três termos são puramente formais, eles são de importância decisiva para o entendimento do mito como um sistema semiológico.

O mito é composto pelo mesmo esquema tridimensional do signo. Entretanto, tem uma particularidade porque ele se manifesta em uma cadeia semiológica anteriormente existente, formando um sistema semiológico segundo. Então, o signo, que é o resultado

de uma associação entre um conceito e uma imagem, transforma-se num significante quando atacado pelo mito, conforme pode ser constatado pelo esquema abaixo:

Tabela

Língua	}	1. Significante	2. Significado
		3. signo	
MITO	}	I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
		III. SIGNO	

Fonte: Barthes, R. *Mitologias*, p. 205.

Destarte, as matérias-primas da fala mítica, incluindo a fotografia, quando são atingidas pelo mito “[...] reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima”, fazendo com que todas estas grafias se nivelem ao estatuto de linguagem. E, diante disso, o mito somente reconhece um “signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica” sendo que exatamente esse “termo final que vai se transformar em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói”. ((BARTHES, 2013, p. 205).

A partir deste ponto de vista, a imagem fotográfica é vista como um signo, com características peculiares que a colocam como objeto da Semiologia, como escritura potencial de gerar significações. Conforme ressalta Motta (2011, p. 108) sobre a influência de Barthes a partir das ideias de Saussure e o arbitrário do signo: “A significação [...] é a união daquilo que significa e daquilo que é significado: quer dizer, nem as formas, nem os conteúdos, mas o processo que vai de uns aos outros”. Motta destaca que este conceito será o propulsor ao crítico “bater-se tanto contra o natural dos discursos, combate que é a tônica de *Mitologias*. Pois é porque o signo é arbitrário que nada pode ser natural⁴. Ela é imperativa, pois a fotografia tem uma capacidade especular por ser um signo com alto grau denotativo.

⁴ Como resume no fragmento ‘O Natural’ de volume *Roland Barthes por Roland Barthes*: “O signo é o objeto ideal para uma filosofia da anti-Natureza: pois é possível denunciar-lhe ou celebrar-lhe o arbitrário”. BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 148.

[...] o discurso mitológico, para Barthes, é um discurso que se despreza ou se desdobra do plano denotativo para o plano das ultrassignificações conotativas, ou um sistema segundo, clandestinamente narrativo, em que a significação torna-se a expressão de um outro conteúdo, ambos os estratos se imbricando para formar uma significação outra, que é, ao mesmo tempo, extensiva ao primeiro sistema e estranha a ele. (MOTTA, 2011, p. 116).

Para Éric Marty, que em seu capítulo “A Obra” procura estabelecer as fases nas quais Barthes sofreu influências de outros tantos teóricos ao longo de sua ampla produção bibliográfica, sintetiza a mitologia do seguinte modo:

Barthes entendeu, antes de Althusser, que a ideologia não se situa em crenças vagas e inefáveis ou nos grandes preconceitos conscientes ou inconscientes (o céu das idéias), mas que ela possui uma realidade material, corporal e orgânica; entendeu que existe uma materialidade da ideologia e seu poder consiste em se confundir com a realidade, em habitar a realidade e em envolvê-la nas suas formas mais concretas, mais cotidianas, mais consumíveis, e em se fantasiar de Natureza. (MARTY, 2009, p. 131).

Desta maneira, segundo Marty (2009, p. 132) o crítico da mitologia francesa dos anos 1950 questiona a ideologia contida por meio dos signos do cotidiano e que é a partir de cada um deles que tudo pode ser analisado sob a relação entre signo e significado sob o disfarce da “evidente natureza, e que comer um bife não é apenas comer uma carne, é uma francesidade”: o que podemos depreender que o interessa é que “[...] a ideologia não apenas se aproprie de objetos concretos, de ‘coisas’, de instâncias materiais, mas que ela pode ser, a partir de então, atualizada, visível a olho nu, como o micróbio é visto pelo microscópio, com a ajuda do esquema mitológico”.

Destarte, o mito atua como um sistema parasitário constituindo “um segundo esquema semiológico”, separado e ao mesmo tempo se utilizando do primeiro. Assim, finaliza Marty (2009, p. 133), a semiologia se constitui como um modo original para repensar totalmente o problema da “alienação” que vai além da “névoa metafísica da esquerda hegeliano-marxista”, mas de modo efetivo no qual a linguagem é o centro do debate [...] (grifo do autor).

Um dos exemplos que Barthes (2013, p. 207) sugere é uma imagem fotográfica estampada na capa da revista *Paris-Match* (cf. imagem 1), quando ele se encontra no cabeleireiro. Nela, representa-se um jovem negro com uniforme militar fazendo o gesto de continência “[...] com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa preta da bandeira

tricolor. Isto é o *sentido* da imagem [...]”. e o crítico assevera que o significado desta imagem é que a França é um Império em que todos os seus filhos, africanos ou não, servem à pátria de maneira fiel defronte à bandeira nacional, e que não há melhor resposta aos críticos de um pretenso colonialismo do que essa submissão desse jovem negro aos seus opressores.

Eis-me, pois, mais uma vez, perante um sistema semiológico ampliado: há um significante, formado ele próprio por um sistema prévio (*um soldado negro faz a saudação militar francesa*); há um significado (aqui uma mistura intencional de “francidade e “militaridade”); há, enfim, uma *presença* do significado por meio do significante. (BARTHES, 2013, p. 207).

O crítico tira uma interessante lição dessa saudação, que, aparentemente, nada mais seria que uma ingênua saudação. Percebe que há aí um duplo sistema de significação, um salto de uma primeira mensagem para uma segunda. Uma primeira é: um negro faz a saudação militar francesa. Uma segunda, da anterior decorrente, é: um jovem negro submete-se tranquilamente à dominação francesa.

Imagem 1



Imagem publicada no livro de GUITTARD, J. *Mithologies Barthes*: Édition illustrée. Établie par Jacqueline Guittard. Paris: Seuil, 2010, p. 248. Extraída do site <http://www.contour2009.be/images/content/artists/Meessen.jpg> acessado em 21 mar. 2016
Foto de Willy Rizzo.

Por meio desta imagem, entram em cena termos como pátria, lealdade, formação de um espírito nacional em que os interesses do país estão acima de qualquer cidadão, até mesmo deste jovem que, pela fisionomia, ainda não tem idade mínima para um alistamento militar.

Conforme nos indica a legenda que consta no canto inferior direito da referida capa, “*LES NUIT DE L’ARMÉE: le petit Diouf est venu de Ouagadougou avec ses camarades, enfants de troupes d’A.O.F., pour ouvrir le fantastique spectacle que l’Armée française présente au Palais des Sports cette semaine*”⁵. Tal região é provavelmente alguma colônia francesa encravada na África em que o jovem atua em alguma legião que apoia a ocupação francesa em seu território – ao menos é esse sentido da imagem que foi elaborado pela edição do periódico, pois é uma cena em tomada fechada, sem um contexto que represente a presença das forças armadas francesas no ambiente.

Esta fotografia humanizada, pois cita o nome do menino, dentre tantas outras conotações passíveis de análises, é uma fotografia na qual seu personagem central atua como um modelo a ser seguido pela classe média francesa, pois ele serve como exemplo de fidelidade requerida pelo país colonizador. Ainda mais, a câmera fotográfica que captou o instante em que o garoto presta continência ante ao evento militar francês é tomado de baixo para cima, o que favorece o personagem pois ele avança em direção a nós, espectadores, e se impõe a nós, com seu olhar fixo em direção ao espetáculo militar.

Estranhamente a legenda contradiz a imagem, pois ao fundo da fotografia consta um céu límpido, enquanto a legenda diz que o evento ocorreu no período da noite. Em linhas gerais, é possível asseverar que não deixa de ser uma estratégia da revista em conquistar a opinião pública francesa para tal empreitada na região, ao mostrar que o garoto é estrangeiro e, mesmo assim, defende as “nobres” causas francesas em seu país.

A Grande Família dos Homens

Um outro exemplo que ilustra a mitologia que se cria a partir da imagem fotográfica é aquele capítulo de Mitologias intitulado *A grande família dos homens – The Family of Man*, exposição que pretendia apresentar o gesto humano por meio das temáticas de nascimento, morte, trabalho, saber, jogos, em que os comportamentos

⁵ Em tradução livre: “As noites do exército: o jovem Diouf veio de Ouagadougou com seus colegas, filhos dos soldados da A.O.F., para ouvir o fantástico espetáculo que o exército francês apresentou no Palácio dos Esportes nesta semana”. Conforme GUITTARD, Jacqueline. *Mithologies Barthes*: Édition illustrée. Établie par Jacqueline Guittard. Paris: Seuil, 2010.

humanos cotidianos são universais. Como resultado da exposição foi publicado um livro homônimo com o seguinte subtítulo: *The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for The Museum of Modern Art, New York.*⁶

Para Sousa (2004, p. 145) em sua reconstituição histórica do desenvolvimento do fotojornalismo, *The family of Man* corresponde a “glória do fotojornalismo e do idealismo na fotografia humanista, que, na década de cinquenta, viviam anos de esplendor”. Para ele, a exposição foi a que mobilizou as atenções e que, de um modo ou de outro, renovou e relançou o fotojornalismo que foi praticado durante a Guerra do Vietnã e que ainda hoje tem um peso significativo e decisivo sobre alguns importantes fotógrafos, como é o caso de Sebastião Salgado⁷.

O objetivo de Steichen era mostrar que, ao fim e ao cabo, todos os seres humanos são iguais e devem auferir da mesma dignidade, que a vida era semelhante em toda a Terra e que os seres humanos eram uma grande família. Para que a grande mensagem humanista da exposição produzisse efeito e se tornasse clara, as imagens, selecionadas pelo seu valor simbólico [...] foram agrupadas num circuito sintático que fazia o observador percorrer as etapas da vida. (SOUSA, 2004, p. 145).

Ao folhear as páginas deste livro, nota-se que foi dividido por temáticas, sendo que nas primeiras páginas as fotografias são de relações afetivas entre casais incluindo aí o gesto do beijo, já tão consagrado numa fotografia de Robert Doisneau, que também faz parte do exemplar. Depois, rituais de matrimônio de diversas etnias e religiões, seguidos de imagens de mulheres em período de gestação para chegar, enfim, às cenas de parto e logicamente, também a dos gestos de amamentação. O livro se desenvolve também em diversas cenas de trabalho, festas, ritos religiosos, lazer, votação, fome, morte, e de manifestações urbanas, sendo que as páginas são compostas de fotografias que mostram diversas maneiras que cada comunidade desenvolve sua cultura por meio das temáticas acima citadas.

⁶ Em tradução livre: A maior exposição fotográfica de todos os tempos – 503 fotografias de 68 países – criada por Edward Steichen para o Museu de Arte Moderna, Nova York. Tradução nossa.

⁷ Embora não seja objeto de análise neste artigo, vale ressaltar que as principais críticas ao trabalho de Salgado remetem justamente à *The Family of Man*, conforme o artigo de Ingrid Sischy publicado em 1991 sob o título *Boas intenções*, no jornal *The New Yorker*. Disponível em: <https://paultrounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2017. E um outro artigo de CHEVRIER, Jean François. *Salgado, ou l'exploitation de la compassion*. *Le Monde*, 19 abr. 2000. Disponível em <https://ygiraud.files.wordpress.com/2015/10/texte-chevrier-salgado.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2017.

Cabe ressaltar, ainda, que a maioria das fotografias que compõem o livro são dos principais fotógrafos do mundo no período, sobretudo dos Estados Unidos e da Europa, geralmente vinculados às grandes agências internacionais de fotografia e imprensa, já consagrados pela história da fotografia do século XX. Assim, esta exposição apresenta o mito da universalidade da condição humana. Logo, o que poderia representar uma “expressão de ordem zoológica” a partir da semelhança da espécie e também de seus gestos, não passou de uma mensagem excessivamente sentimental e moralizante. Assim, o mito da comunidade humana é referendado em dois tempos:

[...] inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à vontade a imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, desse pluralismo se extrai magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda parte da mesma maneira [...]. (BARTHES, 2013, p. 175).

E se há algo característico de uma etnia qualquer, subentende-se que há ao menos uma natureza idêntica em que a diversidade é tão somente uma questão formal, e que a exposição reafirma a “existência de uma matriz comum”, quer dizer, há uma “essência humana” e logo o poder de Deus é revelado tanto pela diversidade dos homens como também pelos seus gestos, de modo que ambos são uma demonstração de sua vontade.

Ora, a crítica barthesiana recai sobre o “intento espiritualista” da exposição constantemente citada com provérbios primitivos ou do Velho Testamento, de maneira que definem uma sabedoria eterna, uma “ordem de afirmações” que são desviadas da história: “[...] Estamos no reino das verdades gnômicas; eis a junção das eras da Humanidade, no grau mais neutro de sua identidade, no qual a evidência do truísmo só tem valor no âmbito de uma linguagem puramente ‘poética’”, ironiza o crítico. (BARTHES, 2013, p. 176).

O conteúdo e a expressividade das imagens formam uma mitologia que suprime o fardo da história, pois tal sentimentalidade coloca tudo como se fosse natural e idêntico, “conteúdo e fotogenia das imagens, discurso que as justifica, tudo a que visa à supressão do peso determinante da História [...]”. A exposição obriga o leitor a se manter na “superfície de uma identidade” ao impedir o leitor, via sentimentalismo, de adentrar na zona posterior dos comportamentos “nos quais a alienação histórica introduz essas

‘diferenças’ que aqui serão denominadas simplesmente (sic) ‘injustiças’”. (BARTHES, 2013, p. 175-176).

Barthes (2013, p. 177) reencontra o humanismo clássico nessa redução da “história dos homens, a relatividade de suas instituições ou a diversidade superficial de sua pele” a uma natureza humana universal. Já o humanismo progressista, ao contrário, “deve sempre pensar em inverter os termos dessa antiquíssima impostura, em purificar incessantemente a Natureza, suas ‘leis’ e os seus ‘limites’ para nela descobrir a História e finalmente estabelecer a própria Natureza como histórica”. Mesmo sendo o nascimento e a morte temas universais, e também naturais, se lhes toma a história, não há o que dizer sobre eles, e o fracasso da fotografia consiste em redizer a morte ou o nascimento que acaba por não ensinar absolutamente nada ao público sobre estes fatos, tornando-se assim uma tautologia.

Ademais, para que possam elevar-se a uma categoria de linguagem, estas imagens devem ser inseridas numa ordem do saber que possam ser transformadas e submetidas a “sua naturalidade à nossa crítica de homens”. Até porque por mais universais que sejam estes temas, eles são “signos de uma escritura que faz parte da história. E diante da extensão destes problemas, não há interesse ao público a “essência” desse gesto se tais imagens não apresentam os modos de existência deles: “Se a criança nasce bem ou mal, se faz a mãe sofrer ou não, se é ou não atingida pela mortalidade, se é elevada a esta ou outra forma de futuro, eis o que as nossas exposições deveriam focalizar, e não uma lírica eterna do nascimento”. (BARTHES, 2013, p. 176-177).

A exposição também coloca no mesmo plano do *nascimento* e da *morte* o tema do *trabalho* como fato natural. Outro equívoco, pois o *trabalho* é apresentado como uma “eterna estética dos gestos laboriosos”, ao invés de mostrar as diferenças entre *trabalhos* e não dizer que ele é uma fatalidade. Fatalidade do *trabalho* que não é nem de perto a mesma fatalidade do *nascimento* e a da *morte*. O trabalho é um fato ancestral e mesmo assim isso não o impede de ser histórico, por seus modos, motivações, finalidades e sobretudo o lucro, sem confundir numa “[...] identidade puramente gestual, o operário da colônia e o operário da metrópole [...]”. Assim, suspeita-se que o excesso de academicismo desta exposição seja dar “à imobilidade do mundo a segurança de uma ‘sabedoria’ e de uma ‘lírica’ que só eternizam os gestos do homem para melhor tolhê-los”. (BARTHES, 2013, p. 178).

Para Sousa (2004, p. 146) houve reações ao tipo de documentário social que se mostrou em *The Family of Man*, o que veio a abrir as temáticas do fotojornalismo para assuntos como drogas, ambiente, família e “cânones estéticos mais ‘artísticos’”. Para Sontag (2004, p. 44) ao falar da fotografia americana e comparar esta exposição com a da fotógrafa Diane Arbus, em 1972 – ambas atraindo multidões para o Museu de Arte de Moderna – conta que a exposição foi organizada “[...] de modo a permitir que cada espectador se identificasse com muitos dos povos retratados e, potencialmente, com o tema de todas as fotos: cidadãos da Fotografia Mundial, todos”, e que tais fotografias tinham que provar que a humanidade é “una” e que os seres humanos são pessoas sedutoras, apesar de seus defeitos.

Considerações

Conforme visto até aqui, a fotografia quando é revestida pela capa do mito torna-se numa mensagem deformada, mascarada pela intencionalidade da mídia ou do fotógrafo. Neste sentido, a importância dos estudos semiológicos que tentam desmontar as operações mitológicas em torno da grande mídia, livros monumentais ou exposições mundiais que estão longe de ser inocentes, sobretudo quando tentam transmitir a mensagem de que determinada cena é apenas um fato casual, típico do instantâneo fotográfico, mas que é, sem dúvida alguma, um signo permeado pela estética e ideologia de quem o elaborou, muito menos uma mensagem espontânea ou cândida.

Desta maneira, Barthes propõe uma espécie de semioclastia tendo em vista desconstruir os símbolos que se passam como se fossem naturais, como é o caso das imagens fotográficas que são signos que se manifestam para o leitor médio como se a cena ali representada fosse natural, ou o único ponto de vista sobre determinada realidade visível.

Portanto, nas palavras de Barthes uma árvore é, sem dúvida, uma árvore. Mas uma árvore dita por Minou Drouet já não é mais ela própria, “é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, de um uso social que se soma à pura matéria”, o que também pode ser dito sobre a mensagem fotográfica, com sua retórica aliada a seu poder de mensagem denotada, o que se verifica em fotografias que ao longo do tempo se tornaram simbólicas sobre determinado acontecimento.

A partir das imagens mitológicas publicadas na grande imprensa, Barthes se dedicará em seus textos posteriores sobre a mensagem sem código da fotografia, ou como o que ele chamou de “paradoxo fotográfico”, dotada de uma mensagem denotada e uma outra, a conotada, que, de certo modo, permanece uma linha de raciocínio contínua entre o mito, a conotação e, por fim, o *studium*, conceitos fundamentais e consagrados aos estudos da fotografia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7ª. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BIBLIOTECA DA UNISINOS. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos**. São Leopoldo, RS, 2016. Disponível em: <http://www.unisinos.br/biblioteca/images/docs/manual-elaboracao-trabalhos-academicos.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2017.

GUITTARD, Jacqueline. **Mithologies Barthes**: Édition illustrée. Établie par Jacqueline Guittard. Paris: Seuil, 2010.

MARTY, Éric. “A Obra” In: **Roland Barthes, o ofício de escrever**: ensaio. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STEICHEN, Edward. **The Family of Man**. New York: The Museum of Modern Art, 1955.