



Os álbuns fotojornalísticos *online* e a construção do acontecimento: atribuições de sentido a partir da composição imagética dos protestos de junho

Photojournalistic online albums and the construction of an event: attributions of meaning by image composition in Rio protests

Eliza Bachega Casadei*

RESUMO

Uma vez que o conjunto de escolhas envolvido na seleção das técnicas composicionais de uma fotografia é mediado por universos de valores, o objetivo do artigo é analisar as técnicas composicionais das fotografias publicadas por álbuns fotojornalísticos *online* sobre os protestos de junho de 2013. Esses álbuns apresentam fotografias de profissionais e amadores consideradas “as melhores” desse evento e, curiosamente, as fotografias escolhidas possuem várias técnicas de composição em comum. Nós iremos analisar essas imagens sob a perspectiva dos efeitos de sentido que as técnicas de composição engendram para entrever quais foram as significações urdidas a esse acontecimento nesses espaços.

Palavras-chave: Fotojornalismo; Protestos; Técnicas de Composição; Produção de Sentido; Narrativas.

ABSTRACT

Given that the choices involved in the selection of compositional techniques in photography are mediated by values, this article aims to analyze the compositional techniques of photographs published by photojournalistic *online* albums during the protests of June 2013 in Brazil. These albums feature professional and amateur photographs considered "the best" of this event and, interestingly, the chosen photographs have several composition techniques in common. We will examine these images from the perspective of significant effects that these techniques engender with the objective of examining the meanings that were attributed to that event in those albums.

Keywords: Photojournalism; Protests; Composition Techniques; Sense Production; Narratives.

INTRODUÇÃO

“Se o direito à cidade é um grito, uma demanda, então é um grito que é ouvido e uma demanda que tem força apenas na medida em que existe um espaço a partir do qual e dentro do qual esse grito e essa demanda são visíveis” (MITCHELL *apud* HARVEY, 2013, p.40). É nesse sentido que a prática política só pode ocorrer num exercício de

* Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube - Núcleo Residencial Presidente Geisel- 17033-360 - Bauru, SP – Brasil. Telefone: (11) 9.9687-9767. E-mail: elizacasadei@yahoo.com.br e elizacasadei@faac.unesp.br

visibilidade em que haja a efetiva inserção das demandas locais em contextos de esfera pública ampliados.

As manifestações populares de junho de 2013, pelo Brasil, foram amplamente noticiadas e encontraram um campo fértil de divulgação pública. O significado atribuído a esse acontecimento, contudo, esteve em um campo acirrado de disputas. Ao comentar os protestos, Slavoj Žižek aponta para o fato de que o sentido de uma determinada demanda social sempre se processa em um campo de constantes renegociações. “Aqui, novamente, o velho lema de Hegel de que ‘os segredos dos antigos eram segredos também para os próprios egípcios’ mantém-se plenamente: a luta pela interpretação dos protestos não é apenas ‘epistemológica’”. E isso porque “a luta dos jornalistas e teóricos sobre o verdadeiro teor dos protestos é também uma luta ‘ontológica’, que diz respeito à coisa em si, que ocorre no centro dos próprios protestos” (ŽIŽEK, 2013, p.48).

Dentre os vários meios de visibilidade conseguidos, os álbuns fotográficos online pertencentes a veículos da grande imprensa constituem espaços interessantes de disputa simbólica acerca do sentido dos protestos. No dia 18 de Junho de 2013, o site UOL publicou uma compilação fotográfica que prometia ao leitor: “Veja as principais imagens que resumem os protestos no país”, em uma matéria com trinta fotografias¹. No dia seguinte, o site da *Veja* disponibiliza uma galeria com 320 fotos dos protestos com a chamada “Acompanhe passo a passo os protestos pelo Brasil”². No dia 21 de Junho, é a *Folha de S. Paulo* que publica, no *Folha Online*, uma seleção “das melhores imagens dos protestos no Brasil”, em um álbum virtual composto por vinte e três fotografias³.

Nesses espaços, estão articuladas tanto fotografias de profissionais da imprensa quanto de amadores que participavam dos protestos. Além disso, trata-se de ambientes interessantes na medida em que se propõem a elencar as fotos presumivelmente “mais importantes” ou “mais significativas” do evento em questão.

É possível entrever que as fotografias selecionadas continham alguns elementos composicionais em comum, pertencentes a um domínio simbólico bastante demarcado. Esses arranjos composicionais comuns, portanto, demarcam alguns dos sentidos e valores que foram dados aos protestos por esses veículos e a maneira como esse acontecimento foi interpretado a partir das imagens. O objetivo do presente artigo é, justamente, isolar esses elementos comuns e analisá-los sob a perspectiva dos efeitos de sentido que essas técnicas de composição engendram para que possamos demarcar quais foram as significações urdidas a esse acontecimento nesses espaços imagéticos.

Para Harvey (2013, p.24), há mesmo uma ligação fundamental entre a imaginação e o desejo: “o que separa o pior dos arquitetos das melhores abelhas é que o arquiteto erige uma estrutura na imaginação antes de materializá-la no solo”. As fotografias escolhidas pelos sites como “as mais relevantes” dos protestos são sintomas das

1 Disponível em <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/18/veja-as-principais-imagens-que-resumem-os-protestos-pelo-brasil.htm>

2 Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/acompanhe-passo-a-passo-o-6o-protesto-em-sao-paulo>.

3 Disponível em <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17215-melhores-imagens-do-protesto-no-brasil#foto-291630>

interpretações comuns que foram urdidas acerca dos protestos bem como dos imaginários coletivos que foram mobilizados em suas construções imagéticas.

A COMPOSIÇÃO FOTOJORNALÍSTICA E A INSTAURAÇÃO NARRATIVA

As estratégias discursivas utilizadas por jornalistas obedecem, em seus contornos gerais, a determinados padrões de narração que instauram códigos de reconhecimento socialmente compartilhados. No que concerne à narrativa imagética, o mesmo processo pode ser posto, muito embora tenhamos que delimitar quais são os mecanismos propriamente imagéticos de organização desses códigos padrões de narração pela imagem: no caso do fotojornalismo, esses códigos podem ser dados através do uso de determinados procedimentos estéticos e técnicas de composição comuns que articulam convenções imagéticas específicas.

Os códigos-padrão de narração, vistos sob a perspectiva das técnicas de composição imagética, participam de certa partilha do sensível na medida em que podem ser vistos como indícios de como o fotojornalismo participa da estetização do acontecimento, organizando, com isso, os *modos legitimados* de se contar uma estória a partir de imagens. Eles são mesmo expressões de um conjunto de hierarquias de valores ligados aos modos como os fotojornalistas podem ver o mundo e contar sobre ele.

É necessário delimitar, portanto, o que entendemos neste artigo por composição fotográfica. Embora a acomodação dos elementos de uma fotografia dentro de um arranjo visual agradável seja uma questão posta desde o advento das técnicas fotográficas, Präkel (2013, p.9) pontua que demorou algum tempo até que as características imagéticas específicas da composição fotográfica entrassem em um quadro de preocupações. “Os pictorialistas adotaram a noção de que a fotografia precisava seguir as mesmas regras de composição da pintura e da ilustração – uma influência que ainda persiste”. Não obstante isso, “já havia claros indícios nas fotografias de alguns pioneiros [...] de que a fotografia é um meio legítimo por si mesmo. Ela tem apenas alguns aspectos em comum com a pintura e é tolhida quando dominada por seus princípios de composição”.

Em linhas gerais, a composição fotográfica pode ser definida como um processo de organização dos elementos visuais para a produção de uma imagem coerente – trata-se, portanto, da articulação da imagem enquanto um espaço narrativo. Ela envolve todo o processo de concepção da imagem, desde os seus elementos formais (linha, formato, tom, forma, textura, cor) até elementos mais amplos como a iluminação, os cenários, os planos, o posicionamento da câmera, o ângulo selecionado e a organização do espaço. Posto em outras palavras, a composição fotográfica envolve os conteúdos que estão presentes dentro do quadro, bem como a maneira como eles são organizados.

São justamente os elementos da composição fotográfica que levam para a cena imagética os acontecimentos retratados. Em uma afinidade, portanto, com a noção de *mise-en-scène*, a composição fotográfica também pode ser lida como uma forma de arranjo dos elementos “que engloba tanto o que o público pode ver, quanto a maneira pela qual somos convidados a vê-lo. Refere-se a muitos dos elementos principais da comunicação pela imagem e a combinação por onde eles operam expressivamente” (GIBBS, 2006, p.5). Nas palavras de Truffaut (apud BORDWELL, 2008, p.34), pode ser entendida como “simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la”.

A partir dessa chave de leitura, é possível dizer que a composição fotográfica diz respeito tanto aos elementos formais de uma imagem que constroem e organizam o espaço, quanto àqueles que engendram expressividade aos elementos que estão em quadro. Trata-se de uma forma de detalhar as relações dos personagens envolvidos na fotografia no espaço, bem como de ordenação da ação que vai ser representada e da transformação das necessidades emocionais do acontecimento em resoluções visuais.

Em resumo, a composição fotográfica pode ser definida como os elementos que compõem a resposta que é dada à pergunta de como é possível contar uma história em um quadro imagético. Além disso, olhar o fotojornalismo a partir dos elementos de composição que formam as imagens permite isolar as escolhas feitas pelo jornalista na estruturação imagética.

A composição fotográfica não é senão uma forma de criar significado e emoção por meio dos elementos dispostos no plano imagético. Como aponta Bordwell (2008, p.40), a encenação envolvida nas montagens composicionais podem “guiar nossa atenção dentro de um quadro visual complexo, brincar de esconde-esconde com nossas expectativas, congregar atributos como delicadeza ou vitalidade e agenciar uma modalidade de narrativa mais inovadora”.

Nesses termos, uma das funções da composição fotográfica é *denotar* o campo de ações, agentes e circunstâncias do acontecimento retratado. Para Bordwell (2008, p.59), assim como na literatura, o estilo adotado em uma composição imagética “determina muita coisa: a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação do movimento”.

Além disso, a composição também carrega qualidades *expressivas*, que são “transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera”. Esses mesmos elementos formais da imagem também são responsáveis por evocar implicações *simbólicas*, de forma que remete a significados mais abstratos ou conceituais: se “numa pintura, uma árvore (denotada) pode também ser um símbolo de fecundidade” (BORDWELL, 2008, p.60), o mesmo ocorre em relação à fotografia, em que os elementos denotados sugerem processos de produção de sentido mais amplos ligados a consensos culturalmente instalados.

Por fim, a composição também tem uma finalidade *estética*, decorativa, com aspectos ligados, por exemplo, a uma narração paramétrica, “que pode ser definido como uma execução estilística decorativa altamente organizada” (BORDWELL, 2008, p.61). Trata-se de privilegiar o aspecto estético da cena através de elementos que produzam padrões ou um determinado agenciamento de planos.

Em resumo, pode-se dizer que as técnicas de composição oferecem uma metodologia de trabalho útil para a análise dos elementos que formam (em nível significativo) a urdidura de uma narrativa imagética.

A composição fotográfica, sob essa perspectiva, não é apenas uma técnica; ela é, antes de tudo, um recorte e um olhar específico sobre o mundo. O conjunto de escolhas envolvidas na seleção das técnicas composicionais que serão empregadas em uma fotografia específica são mediadas por conjuntos de expectativas sociais e universos de valores sociais.

No que diz respeito às fotografias escolhidas como “as melhores fotos dos protestos de junho de 2013”, é possível dizer que elas estabelecem uma ocupação do sensível, uma relação que é estabelecida entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de representar, de forma que essa partilha, longe de ser inocente, como nos

lembra Rancière (1995), determina mesmo a ordem do visível e a ordem do dizível em um determinado conjunto social.

As fotografias escolhidas como “as mais importantes” dos protestos de Junho de 2013, no Brasil, pelos álbuns *online* escolhidos – a saber, da versão *online* da *Folha de S. Paulo*, do site *UOL* e da *Veja Online* – continham alguns elementos composicionais semelhantes, o que sugere a atribuição de determinados valores simbólicos para os protestos, bem como a tentativa de contar uma história com determinados pontos (e interpretações) em comum.

A COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA DOS PROTESTOS

De acordo com dados fornecidos pelo próprio site *UOL*⁴, o portal é acessado por 7 em cada 10 internautas, recebendo em torno de 15 milhões de acessos por mês na sessão *UOL Notícias* e 17 milhões na sessão *UOL Esportes*, com uma audiência total estimada em 33,115 milhões de visitantes únicos por mês. Além disso, é interessante notar que o portal pertence ao grupo *Folha*, estando, portanto em consonância com o seu projeto editorial. A *Folha Online*, segundo material próprio⁵, recebe uma média de 23,9 milhões de visitantes únicos por mês e em torno de 305,5 milhões de *page views*. Ainda de acordo com este material, 82% das pessoas que o visitam pertencem às classes A e B sendo 35% na faixa de 25 a 34 anos. Já a *Veja Online* estima a sua audiência em um total de 7.431.826 *page views*⁶ e 1.891.252 visitantes únicos – sendo que 85% deles pertencem às classes A e B e 39% têm mais de 50 anos.

Os veículos analisados, portanto, apresentam um perfil editorial e um público-alvo bastante específicos e possuem uma grande relevância em termos de audiência.

Para a análise das imagens dos protestos no material proposto, foram selecionados quatro elementos de sua composição imagética que revelam a construção de determinados efeitos de sentido, a saber: o enquadramento, a delimitação dos planos fotográficos quanto à altura da câmera, a construção da perspectiva e o equilíbrio da imagem. Esses elementos permitem delimitar alguns dos aspectos formais a partir dos quais foram estruturadas as imagens selecionadas (como supostamente principais) dos protestos por esses veículos, bem como quais são as visibilidades sociais que esses elementos formais engendram, conforme será detalhado a seguir.

Começaremos pelas frequências dos enquadramentos e seus efeitos de sentido.

O enquadramento, ao emoldurar os limites da representação, faz “deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária”. E isso porque “todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário”, de forma que “o enquadramento é, pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento / descentramento permanente, de criação de centros visuais” (AUMONT, 2003, p.154). Isso significa que o enquadramento, através do dispositivo, cria uma ilusão de equivalência entre o olhar do espectador e o olhar do produtor, em uma suposta compatibilidade de pontos de vista.

⁴ Disponível em <http://cliques.uol.com.br>.

⁵ Disponível em <http://www.publicidade.folha.com.br/web/foFolhaCom.jsp>.

⁶ Disponível em <http://www.publiabril.com.br/marcas/vejasaopaulo/internet/informacoes-gerais>.

Sob essa perspectiva, o enquadramento como ponto de vista enquadra não apenas a cena, mas também, para Aumont, um local (real ou imaginário) de onde a cena é olhada e, principalmente, um conjunto de valores conotativos do olhar (como um modo particular de como uma questão pode ser considerada e um sentimento ou opinião a respeito do acontecimento que é retratado). Ao valorizar um determinado ponto de vista, valorizando um detalhe ou um plano mais geral, o enquadramento parte de um posicionamento que é subjetivo e se põe a serviço de determinadas construções sobre o acontecimento retratado. Posto que a fotografia é um mecanismo que isola um determinado campo significativo e estabelece uma organização do visível, o enquadramento “é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação” (MACHADO, 1984, p.54).

Das vinte e três fotografias publicadas no álbum da *Folha Online*, quatro delas enquadravam em um grande plano geral, 12 em plano geral, quatro em plano conjunto e apenas duas em plano médio e uma em plano americano. Os planos gerais também predominam nas fotografias publicadas no site da UOL. Das 30 fotos, 18 são feitas em plano geral, duas em grande plano geral, quatro em plano conjunto, quatro em plano médio e duas em plano americano. No site da revista *Veja*, as fotos em plano geral e grande plano geral perfazem 85% do total de fotografias selecionadas para o álbum.

Posto que o enquadramento é um dos elementos formais responsáveis pela construção da ênfase e do ponto de vista na fotografia, a predominância dos planos gerais nas fotografias selecionadas indica, entre outras questões, uma construção bastante específica acerca dos personagens envolvidos naquele acontecimento, sob a perspectiva dos veículos analisados. A partir dos enquadramentos preferenciais selecionados, é possível entrever que são poucas as fotografias escolhidas que colocam a ênfase em manifestantes isolados (como acontece nos planos médios e closes) e, mesmo quando é possível discernir o semblante dos manifestantes, isso é feito predominantemente a partir de planos conjuntos, de forma que não há, na imagem, a individualização do sujeito que luta.

É possível dizer, portanto, que o uso predominante do plano geral indica uma despersonalização dos agentes envolvidos nos protestos. Como são poucas as fotografias que enfocam em close os participantes ou que fazem com que a ênfase recaia sobre um indivíduo participante em específico, há uma valorização do entorno e do cenário – que se tornam os personagens principais das narrativas propostas a partir da ênfase que é dada pelo enquadramento.

Nem todas as fotografias de protesto seguem essa lógica no fotojornalismo. Em um estudo anterior, sobre a construção fotográfica dos Caras-pintadas na *Folha Teen*, Alves e Boni (2011, p.170) apontam que, naquela ocasião, os editores e fotógrafos privilegiaram os planos médios em detrimento dos planos abertos. “Esses planos relacionam o elemento humano (os manifestantes) ao ambiente”, evidenciando os detalhes da cena e os personagens envolvidos, de forma que é engendrada uma personalização mais contundente do acontecimento do que aquela que está pressuposta quando há a utilização de planos gerais.

A ênfase nos planos gerais, nas fotografias dos protestos de junho de 2013, portanto, pressupõe outro tipo de construção imagética do acontecimento, cuja ênfase recai sobre outros elementos que não o próprio manifestante. De uma maneira geral, as fotos selecionadas, sob a perspectiva do enquadramento, conotam duas linhas de sentido principais. Na primeira delas, encontra-se um conjunto de fotografias em que

a ênfase recai sobre a multidão como personagem principal, em uma maré de rostos que não podem ser discernidos na imagem e em que a própria aglomeração e volume se tornam objetos da representação, em grandes planos gerais e planos gerais. Em um segundo conjunto de fotografias, embora seja possível discernir alguns rostos, o enquadramento utilizado (como os planos gerais e conjuntos) faz com que os manifestantes não sejam personalizados – são o contexto e o cenário que se tornam os elementos centrais postos de maneira enfática na representação.

Esse efeito de sentido é reforçado quando analisamos a constituição dos planos em relação à altura da câmera. “Da mesma forma como o recorte efetuado pelo quadro pressupõe uma escolha e uma intenção que se materializa no resultado, outra opção ideológica da mesma natureza vai ocorrer na determinação do ângulo de tomada, ou seja, na posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao objeto fotografado” (MACHADO, 1984, p.60).

Quanto a esse termo, a altura da câmera pode ser posicionada em ângulos *plongée* (em que o tema é retratado cima para baixo), *contreplongée* (o objeto é representado de baixo para cima) ou retos (processado à altura dos olhos).

No que diz respeito à delimitação dos planos em relação à altura da câmera, também se pode delimitar duas linhas principais de produção de sentido: (1) é possível notar uma leve predominância dos planos retos e em *contreplongée* nas fotografias em que é possível discernir personagens específicos (mesmo que em planos abertos e/ou conjuntos) e (2) a predominância de plano em *plongée* para fotografias que enfatizam as multidões. No site da UOL, 60% das fotos de multidões estão em *plongée*, enquanto 30% das fotos de personagens estão em *contreplongée* e 46% em plano reto. Na *Folha Online*, essa tendência é ainda mais acentuada: nas fotos de multidões, 71% das fotos são feitas em *plongée* e, nas fotos de personagens, 81% são feitas em *contreplongée* e ângulo reto. De forma similar, na galeria de fotos da revista *Veja*, há a predominância de fotografias de multidão em ângulo *plongée* (60%) e as fotos de personagem são compostas, em sua maioria, em *contreplongée* ou reto (82%).

É interessante notar que o ângulo *plongée*, quando utilizado para retratar multidões, cria um efeito de sentido já bastante demarcado nos estudos de composição: quando a multidão transborda os limites do quadro a partir desse ângulo que os enquadra de cima para baixo, há a sugestão de grandiosidade do evento retratado, tal como “se a imagem inteira fosse demasiado vasta ou complicada para ser captada em sua totalidade” (MASCELLI, 2010, p.258). Em alguns contextos, esse tratamento também pode sugerir um grande senso de organização.

Nas fotografias presentes nos veículos analisados é possível notar mesmo que as multidões são retratadas em sua grandiosidade, transmitindo uma imagem de força e coerência em direção a um objetivo.

A explicação sobre a predominância dos ângulos em *contreplongée* e reto para fotografias em que é possível discernir personagens específicos também é bastante marcada no imaginário visual: a inclinação de uma câmera de baixo para cima faz uma figura parecer mais alta em relação ao restante da cena, engrandecendo o objeto. Nas fotos analisadas, o ângulo do *contreplongée* não é muito acentuado e há mesmo uma predominância dos ângulos retos. De qualquer forma, mesmo que não tão marcados quanto os planos *plongée*, a inclinação da câmera em *contreplongée*, nas fotos em que aparece, tem como efeito de sentido a valorização e engrandecimento da cena.

A combinação dos tipos predominantes de enquadramento (planos gerais) com os ângulos das tomadas sugere uma imagem do protesto a partir do qual não é o

indivíduo o herói a ser retratado, mas sim, as multidões anônimas e os grupos reunidos que emergem como os personagens principais das tomadas. Essa ideia central será reforçada, ainda, por outros elementos presentes nas composições imagéticas das fotografias escolhidas pelos veículos analisados.

Outro elemento importante de composição que pode ser isolado nas fotografias é a construção da perspectiva na imagem. “A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em *projetar* o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado”. Isso significa que “uma projeção perspectiva deve permitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço” (AUMONT, 1993, p.213).

Os sistemas engendrados para criar a ilusão de perspectiva são diversos, historicamente marcados e exprimem diferentes concepções do visível, de forma que eles podem ser pensados mesmo como formas simbólicas de apreensão do espaço. As diversas formas da perspectiva “nada tem de arbitrário, explicam-se ao contrário com referência ao contexto social, ideológico e filosófico que lhes deu origem” (AUMONT, 1993, p.213). A forma mais comum de construção de perspectiva na imagem fotográfica é através das linhas de composição convergentes que se encontram em um ponto de fuga. Nesse sentido, é interessante lembrar que a própria câmera escura era um instrumento utilizado pelos pintores Renascentistas para a facilitação da criação de perspectiva linear na imagem.

Nas imagens estudadas, a perspectiva linear é explorada a partir de um ponto de vista bastante particular. Na maior parte das imagens, o ponto de fuga da imagem (a partir do qual é construído a perspectiva linear) é ocupado pelas multidões. Isso acontece em 78,2% das fotografias publicadas no site da *Folha de S. Paulo*, 77,4% das fotografias do UOL e 85% das imagens do álbum da *Veja Online*.

Sobre a criação de profundidade da imagem, Aumont comenta, baseado no texto fundador de Bazin, que se trata de um recurso que produz uma ilusão de “acréscimo de realismo, um ‘mais real’, porque o espectador tem assim a liberdade de olhar para qualquer porção da imagem (como tem a liberdade de olhar qualquer porção de espaço de realidade)”. Nos manuais de fotojornalismo, contudo, é bastante comum a orientação de que o fotógrafo deve sempre privilegiar um foco de atenção na imagem, o que resulta, muitas vezes, em uma técnica que efetua o desfocamento do plano de fundo para uma melhor exploração do motivo principal da imagem.

Essa técnica comumente utilizada, contudo, não está presente na maior parte das fotografias escolhidas pelos veículos analisados. O posicionamento das multidões no ponto de fuga das imagens engendra um sentido que também é bastante marcado nas teorias de composição imagética: a de princípio organizador do espaço e da narrativa.

Tal como expõe Machado (1984, p.56), “toda a racionalidade da perspectiva unilocular repousa no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário e gerador de toda ordem”. E isso porque é “esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais e que determina a topografia do espaço corresponde (...) ao olho do sujeito que preenche o mundo de sentido”.

O ponto de fuga, portanto, é um dos princípios organizadores da imagem, ao demarcar o lugar do olho abstrato e hegemônico que dirige a representação. Todos os demais elementos da imagem devem se submeter a essa perspectiva imposta pelo

ponto de fuga para que a imagem adquira uniformidade de representação, articulando-se, com isso, a uma ilusão de real.

Como explica Machado (1984, p. 51), “por homogeneidade se entende a unificação de todas as linhas do quadro, de forma que nenhum objeto da cena possa gozar de autonomia estrutural: eles estão todos solidários por força das determinações topológicas da perspectiva”. Se o ponto de fuga funciona como esse princípio organizador da representação imagética, isso se processa justamente porque, para que a perspectiva linear funcione, “a linha de contorno de um objeto qualquer se prolonga de forma invisível no espaço, retorna a seguir personificando o contorno de outro objeto e assim prossegue a sua trajetória ininterrupta até morrer no ponto de fuga”. Em um outro aspecto, “ademais, tudo o que está na cena se dispõe de modo a evidenciar o ponto de vista gerador do quadro e se conforma à hierarquia de proporções definidora de sua posição relativa”.

As fotografias selecionadas, ao colocarem as multidões no ponto de fuga da imagem, colocam-nas também como princípios organizadores da representação imagética. O lugar privilegiado que elas ocupam as insere como personagens centrais da estória contada pela fotografia; como figuras que não apenas fornecem o contexto da imagem, mas que operam como articuladores de sua força narrativa.

Há um outro elemento composicional que reforça os efeitos de sentido expostos até aqui. Outra questão interessante, nas fotografias analisadas, diz respeito à construção do equilíbrio na imagem. Trata-se de um conceito que diz respeito ao modo como as massas e linhas da imagem se agrupam, em um estado de harmonia e estabilidade (com uma divisão equânime entre elas) ou de um modo desigual, gerando um estado de desequilíbrio. “Na vida real, o equilíbrio está relacionado com o *peso físico*” dos objetos; já na fotografia, “está relacionado com o *peso psicológico*, que é influenciado pela *atração relativa* que os vários elementos de composição presentes na imagem exercem sobre o olho do espectador” (MASCELLI, 2010, p.240).

Posto que os elementos de composição de uma imagem possuem um poder atrativo em função do seu tamanho, forma, valor tonal, movimento, cor, entre outros aspectos, o equilíbrio pode ser comparado ao peso que cada um desses elementos exerce, tal como uma balança, na estruturação da imagem.

O equilíbrio pode ser formal (ou simétrico) quando ambos os lados de uma composição comportam o mesmo peso. “O equilíbrio formal é normalmente estático, sem vida, isento de força, conflito e contraste. Uma imagem em equilíbrio formal sugere paz, tranquilidade, igualdade” (MASCELLI, 2010, p.242). Já no equilíbrio informal, a composição se torna mais dinâmica posto que os lados são dispostos de maneira assimétrica.

Nas fotografias analisadas, é possível observar que há uma predominância do equilíbrio simétrico nas composições imagéticas: no site da *Folha de S. Paulo*, ele corresponde a 73% das fotografias escolhidas; no *UOL*, esse número é de 74%; e na *Veja Online* a 72%. A maior parte das fotografias, portanto, reforça uma composição imagética mais estática e uniforme, ligada aos valores simbólicos associados ao equilíbrio estático (como ordem, tranquilidade, ordenação e disciplina).

Se os enquadramentos predominantes e a construção da perspectiva deixavam entrever qual era o personagem privilegiado do acontecimento retratado (as multidões e não os seus agentes tomados de forma individual), o tipo preponderante de equilíbrio escolhido para as fotografias selecionadas elenca quais são as características e atributos desse personagem que é posto no centro da cena dos protestos.

OUTRAS COMPOSIÇÕES DE SENTIDO

As composições fotográficas e seus efeitos de sentido analisados acima não apenas poderiam ter sido diferentes: podemos constatar que, em ocasiões diversas, os editores de fotos e os responsáveis por sua seleção, de fato, fizeram outras escolhas, privilegiando outras técnicas de composição para a imagem.

Em 6 de Junho, o UOL fez uma longa cobertura sobre os protestos do Passe Livre para a redução da tarifa de ônibus, em um momento em que a grande mídia ainda não havia aderido explicitamente às demandas propostas pelos manifestantes. Também nessa ocasião, o site produziu um álbum de fotografias com as melhores imagens do dia⁷. Os demais veículos analisados não fizeram uma ação explícita nesse sentido.

No álbum publicado pelo UOL nessa ocasião, a maior parte das fotografias utiliza técnicas composicionais ligeiramente diferentes, que remetem a outro conjunto de significações na imagem. Das 60 fotografias publicadas, é possível notar que 61% delas são compostas em plano geral, 18% em grande plano geral e 18% em plano médio. Assim como no caso analisado anteriormente, é possível perceber que o plano geral é dominante – inclusive, na mesma proporção. Os planos médios, contudo, obtêm um destaque um pouco maior nesse segundo caso (em torno de 5%).

Há, no entanto, um dado digno de nota: nas fotografias em plano geral, muitas delas não retratam pessoas, são apenas representações de ambientes e lugares (como vidros quebrados ou pacotes em chamas), o que não acontece no álbum dos protestos do final de junho. Se considerarmos apenas as fotos que contêm pessoas em suas construções imagéticas, a porcentagem de planos gerais cai para 54% e as em plano médio sobem para 22% - em uma porcentagem bem mais expressiva do que a utilizada nos protestos do final de junho.

Mesmo com a predominância do plano geral, é possível notar que as outras características composicionais que reforçavam o protagonismo das multidões nos protestos do fim de junho não podem ser observadas na maior parte das fotografias das manifestações do início do mês. No que diz respeito ao ponto de fuga como elemento organizador da imagem, é possível notar que as multidões são posicionadas nesse lugar em apenas 40% das imagens – contra 77% delas na ocasião analisada anteriormente. O equilíbrio assimétrico também é utilizado em um número maior de fotografias nos protestos do início de junho, sendo usado em 53% das composições.

Por fim, há uma predominância dos ângulos retos nas fotografias de personagens, de forma que, em apenas três fotos, eles são retratados em *contreplongée*. Nas fotografias de multidão, embora o ângulo predominante ainda seja, assim como nos protestos do fim do mês, o *plongée*, diferentemente deste, há um número maior de fotografias em que os manifestantes não vazam a borda do quadro, sugerindo uma massa humana menor e mais dispersa.

⁷ Disponível em <http://noticias.uol.com.br/album/2013/06/03/aumento-de-tarifa-do-transporte-coletivo-gera-protestos-pelo-pais.htm#fotoNav=12>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso do aparelho fotográfico sempre pressupõe uma escolha, posto que a representação imagética depende de um recorte de quadro que emoldura o visível e de uma série de decisões de ordem técnica que guiam determinadas visadas de mundo. A escolha de um enquadramento específico diz respeito não apenas a um expediente prático de trabalho, mas sim ao ato de posicionar o leitor em um determinado ponto de vista específico de onde o acontecimento pode ser visto. As técnicas de composição, nesse sentido, constituem espaços interessantes justamente por carregarem elementos articuladores de narrativas que se apresentam ao leitor de forma discreta.

No caso das fotografias escolhidas como as melhores imagens dos protestos do final de junho de 2013, nos veículos analisados, é possível perceber que as técnicas de composição dominantes (e, portanto, eleitas como as mais significativas para o retrato daquele acontecimento) possuem características comuns que apontam para as significações que foram dadas para o evento.

De forma distinta de algumas manifestações anteriores (ALVES; BONI, 2011), privilegiou-se, nesse caso, uma composição imagética que colocava a multidão como actante principal da narrativa, em grandes planos gerais e planos gerais. Como efeito de sentido, esse expediente despersonaliza o evento, ao retratá-lo não como uma demanda de uma pessoa ou de um grupo específico: a ênfase na grandiosidade do ato o coloca como o imperativo das multidões anônimas do país inteiro. Esse sentido é reforçado, ainda, pelo posicionamento da multidão no ponto de fuga da perspectiva (uma vez que se trata da porção da imagem que ordena todo o quadro da representação) e pelo uso predominante do ângulo da câmera em *plongée* para o retrato das multidões que vazam para além do quadro imposto pela fotografia (em um reforço do sentido de grandiosidade do evento).

As formas de composição predominantes não apenas demarcam o personagem principal dos protestos (a multidão) como também delineiam o campo de algumas das características associadas a esse actante. O ângulo em *plongée* tem como outra consequência a transmissão de valores associados à força e à organização – sentido esse que é reforçado pela predominância do equilíbrio formal (simétrico) nas imagens.

As técnicas de composição fotojornalísticas, nesse sentido, podem ser vistas como os elementos formais que arquitetam as narrativas a partir da imagem. E, como toda narrativa, elas engendram a instalação de uma demanda a partir do processo de semantização do acontecimento. Como nos lembra Certeau (2008, p.103), o ato representacional pode ser tomado mesmo como um rito de sepultamento para o acontecimento – na medida em que fornece ao fenômeno já morto uma representação – e, mais do que isso, como o articulador de uma função simbolizadora, na medida em que incute sempre um *dever fazer* ou um *dever crer* no relato.

Dentre as significações em disputa para os protestos do final de junho de 2013, no país, é possível entrever que os álbuns fotojornalísticos online analisados elegeram uma interpretação preferencial, ao escolher como as melhores fotografias das manifestações aquelas cujas técnicas de composição utilizadas correspondiam a uma determinada construção do acontecimento em questão.

Artigo recebido em 11/12/2013 e aprovado em 28/03/2014

REFERÊNCIAS

- ALVES, Fabiana Aline; BONI, Paulo César. Os caras-pintadas: o fotojornalismo como elemento construtor da memória. **Conexão**, v. 10, n. 19, p.161-178, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GIBBS, John. Filmmakers' Choices. In: GIBBS, J.; PYE, D. (Ed.). **Close-Up 1: filmmakers choices, the pop song in film, reading buffy**. Londres: Wallflower, 2006.
- HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: CIDADES rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram conta das ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.
- PRÄKEL, David. **Composição**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ŽIŽEK, Slavoj. Problemas no paraíso. In: CIDADES rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram conta das ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.